

УМБЕРТО
ЭКО
СКАЗАТЬ
ПОЧТИ
ТО ЖЕ САМОЕ
ОПЫТЫ
О ПЕРЕВОДЕ

UMBERTO ECO
DIRE QUASI
LA STESSA COSA
ESPERIENZE DI TRADUZIONE

Milano
bompiani
2003

УМБЕРТО ЭКО
СКАЗАТЬ ПОЧТИ
ТО ЖЕ САМОЕ
ОПЫТЫ О ПЕРЕВОДЕ

Перевод с итальянского и прочих

АНДРЕЯ КОВАЛЯ

Санкт-Петербург
symposium

2006

УДК 82/89
ББК 87.4Ит, США
Э40

UMBERTO ECO

DIRE QUASI LA STESSA COSA
Esperienze di traduzione

Художественное оформление и макет
Андрея Бондаренко

Всякое коммерческое использование текста, оформления книги — полностью или частично — возможно исключительно с письменного разрешения Издателя. Нарушения преследуются в соответствии с законодательством и международными договорами РФ.

ISBN 5-89091-316-6

© R.C.S. Libri S.p.A. — Milan
Вотриани 2003
© Издательство «Симпозиум», 2006
© А. Коваль, перевод, комментарии, 2006
© А. Бондаренко, оформление, 2006

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Умберто Эко — знаменитый писатель, чьи книги переведены на десятки языков. Но кроме того, он и сам — переводчик с большим опытом, отдавший немало сил работе над произведениями зарубежных классиков. Наконец, профессор Эко — всемирно известный специалист по семиотике и в этом смысле его профессиональный интерес к проблемам интерпретации (частным случаем которой является перевод) закономерен и понятен. В книге «Сказать почти то же самое» он целенаправленно обращается к теме перевода, так или иначе затрагивавшейся в более ранних его трудах, и подытоживает тем самым свои многолетние наблюдения. Отметим, что Эко касается в первую очередь художественных произведений и (возможно, поэтому) не ставит целью выстроить общую теорию перевода. «Сказать почти то же самое» — это скорее совокупность практических рекомендаций, которые касаются извечных трудностей и «подводных камней» в работе переводчика. Стоит отметить, что разноязычные версии романов Эко — при максимально возможном знании «исходного материала» и колоссальной эрудиции — дают ему уникальную возможность сравнивать подход различных переводчиков к задачам, поставленным, вольно или невольно, им самим же.

Надо ли говорить, что подготовка русского издания этой книги — сама по себе задача чрезвычайно специфическая? Значительную и притом неотъемлемую часть книги составляют примеры конкретных переводческих решений. Было сочтено полезным передать по-русски каждое из этих решений, даже если речь идет о переводе фрагментов одного и того же романа на различные языки. Таким образом, русский читатель

сможет увидеть разницу в обработке одного и того же «исходного материала», скажем, французским и немецким переводчиками. Разумеется, попытка такого рода представляет собой эксперимент, а потому эти тексты мы приводим в приложении (см. раздел «Переводы переводов»). Нам кажется, что эта попытка покажется интересной и для тех читателей, кто достаточно сведущ, чтобы оценить примеры на языке оригинала.

Книга в первую очередь принесет пользу всем, занимающимся воссозданием «почти того же самого» на родном языке. Но она к тому же даст немало пищи для размышлений каждому любителю литературы — вне зависимости от того, владеет он или нет иностранными языками.

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 *тб*. 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»** (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.

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

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*, 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*, 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 *тб*, 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 са-

мое. 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*¹. Насколько растяжимо это *почти*? 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 Кено⁴. 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 языки². Проблему перевода нельзя было обойти в моем исследовании «В поисках совершенного языка» (Есо 1993b); к тщательному анализу переводов я обращался, говоря об одном переводе Джойса (Есо 1996), а также о моем соб-

¹ Женетт (GENETTE 1982) справедливо сравнивает перевод с *палimpseстом*, т. е. с пергаменом, 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: *Lo stesso altro* («То же самое иное»). [Здесь и далее цифрами обозначаются примечания У. Эко.]

² См.: Есо 1991, 1992а, 1993а, 1995а, 1995b.

ственном переводе «Сильвии» Жерара де Нерваля* (Есо 1999b)¹.

Однако в 1997–1999 гг. в Болонском университете проходили два годичных 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» (Есо 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 переговоров².

В этой книге воспроизводятся очерки, написанные по вышеуказанным поводам, со множеством новых рассужде-

¹ 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.

² Опубликовано (London: Weidenfeld-Orion, 2003) под заглавием «Мышь или крыса? Перевод как переговоры» (*Mouse or Rat? Translation as Negotiation*).

ний и примеров, поскольку я уже не связан обязательным временем отдельных докладов или выступлений на той или иной конференции. Тем не менее, 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 опыта¹.

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

¹ 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.

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.

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 Иеронима* 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 Иондом Буке и Патти Кроне, переводившими на нидерландский, с Масаки Фудзимур 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**.

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

Приняв такое решение, я подвергаю себя двойкой опасности: во-первых, проявить нарциссизм, а во-вторых, полагать, будто *мое* истолкование *моих* книг возобладало над их истолкованием другими читателями, в числе которых *in primis** — мои переводчики. А ведь с этим принципом я сам полемизировал в таких книгах, как «Роль читателя»[♦] 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 пытаясь 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 замечал 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).

* Прежде всего (*лат.*).

* * *

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 неисчислимы 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 примениться к моему тексту, что не сталкивался ни с какой волей к «феминистскому» переводу¹.

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

¹ По трем последним проблемам отсылаю к книгам: DEMARIA *et al.* (2001) и DEMARIA (1999 и 2003).

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 концов 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** — 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 син-

* «Передавать не слово в слово, а смысл в смысл» (лат.)♦.

таксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, — равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник¹.

«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 нижеследующие 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

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».

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.

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 обгоня-

ет. 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»[♦], 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 коллектив-

ному воображению первые иллюстрации Маццанти⁶ 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 производитель предъявляет контракт о прекращении 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**, издатель вправе отвергнуть рукопись и заявить, что переводчик недееспособен. В переводе в собственном смысле слова царит молчаливый принцип, обязывающий юридически уважать высказывание другого лица¹, 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 прекрасодушных людей. Когда я покупаю или ищу в библиотеке пере-

* «Давно уже я привык укладываться рано» (франц.)⁶.

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.

вод 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 пуганицу» Пьетро Джерми*. Конечно, я знаю, что этот фильм снят по роману Карло-Эмилио Гадда «Дохлый номер на виа Мерулана»*, — 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).

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*: «Спарашютил с облаков и взмолился: нет, мол, неправда это ни хрена; но склопотал 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**. Помню, что в таком «дайджесте» романа Гюго «Отверженные» Жавер, рываясь 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*, 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* 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

* «Для использования дофина» (лат.).*

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**, которая будет желанна потенциальным покупателям как абстрактная скульптура (впрочем, на вид очень красивая и тревожащая, как глубоководное чудище) или как престижный предмет, а не как бытовой прибор, подлежащий практическому использованию¹.

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 собесед-

* Жанровая картинка (англ.).

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».

никам 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 некоей 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, Нергор (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 под-

черкивать 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* 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 не легкое. 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»*. По-моему, та-

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

кое 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**), 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 ... z* и ряда символов $\alpha, \beta, \gamma ... \omega$ 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!

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 ста-

* «Передача с одного языка на другой» (англ.).

вит перед каждым переводчиком серьезные проблемы. Конечно, мы считаем синонимами такие слова, как англ. *father*, франц. *père*, итал. *padre* («отец») и даже англ. *daddy*, итал. *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**. И даже франц. *père* («отец») не всегда является синонимом итал. *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»)*, 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 франц. *le père de John* или итал. *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 «Альтавистой» (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 Сакеспеа-

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

- ре») = The systems of Shakespeare («Системы Шекспира»).
- (2) Harcourt Brace («Харкорт 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[♦]») = Studi nella logica delle sabbiatrici Peirce del Charles («Исследования по логике шлифовальных машин Пейрче Карлеса») = Studien in der Logik der Charles-andpapierschleifmaschinen Peirce («Исследования по логике карлесопескобумагошлифовальных машин Пайрсе») = Studies in the logic of the Charles of sanders paper 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 итал. как *impianti*, а итал. *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 «переложить или перекладывать 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 богатейшим 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, много-различные 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*, итал. *scapolo*, франц. *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, тюлень), 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, упоминающая 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 все-му 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, парафразой 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**, — «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»¹.

* «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.).

¹ Чрезмерный оптимизм здесь неуместен. Я попробовал и получил следующее: «Йон, бакелор, учившийся в Оксфорде, закончил докторантуру по естественным наукам в Берлине и написал диссертацию о бакелорс северного шеста»[†].

Я решил дать «Альтависте» достаточно пространный 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 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 vacío; y la oscuridad estaba sobre la **cara** de las aguas. Y el **alcohol del dios** se movió sobre la **cara** de las aguas. Y el dios dijo, dejó allí 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 firma-

ment de las aguas que estaban sobre el firmament. Y estaba tan^{†*}.

С точки зрения лексической «Альтаविستا» 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») «Альтавиستا» поняла как существительное (*vacío*, «пустота»). И почему бы ей не понять слово *face* («лицо») как *sara* («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 «Альтавиستا» 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 начинал» 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, «Альтавиستا», видимо, снабжена богатыми сведениями о мире, а также терпением, но, кажется, лишена способности производить даже простейший *контекстуальный отбор*, поскольку она выказывает незнание того, что слово *spirit* получает различные смыслы в зависимости от того, где оно произносится, — в церкви или в баре.

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

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[†].

Этот текст в большей или меньшей степени пал жертвой ошибок предыдущего, если не считать перевода испанского *medio* («середина») как *means* («средство») — прощительная 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* («воды 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[†].

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»), «Альтависта» 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 «Альтависта» 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[†].

Интересно, что в немецком *stellte ... her* («произвел») «Альтависта» 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, «Альтависта» 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[†].

Кое-кто сможет возразить, что, хотя переводчиком «Альтависты» можно пользоваться бесплатно, это всего лишь *gadget**, 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 10-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

* Безделушка (англ.).

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 монетами самого капитана Ноя и оклеенного объявлениями, тщетно предостерегающими обезумевший старый мир от потопа]¹.

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[†].

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 profondo 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 vano; 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[†].

¹ Пер. И. Бернштейн с некоторыми изменениями.

Итак, однозначной синонимии не существует — за вычетом, пожалуй, ограниченного числа случаев вроде слова «муж» (итал. *marito*, англ. *husband*, франц. *mar*). 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, переведя *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^{*}).

И действительно, «Альтависта» весьма напоминает *jungle linguist*^{*}, описанного Куайном^{*} 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!*¹ О чем хочет сказать туземец: что так называется этот кролик? все кролики вообще? что трава колышется? 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)¹. Отсюда выводится принцип

* Лингвист в джунглях (*англ.*).

¹ Не слишком доверяясь мысленным экспериментам, можно указать на очень интересный случай предполагаемой расшифровки египетских иероглифов, осуществленной в XVII в. Афанасием Кирхером^{*}. 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 связные и последовательные переводы, кото-

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 (HELMSELEV 1943). По Ельмслеву, язык (и вообще всякая семиотическая система) состоит из плана выражения и плана содержания, представляющего собою 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 материи¹.



Рис. 1

рые для него были исполнены смысла. См. об этом главу 7 моей книги «В поисках совершенного языка» (Есо 1993b).

¹ Предлагаемая мною схема никогда не была сформулирована Ельмслевым в таком виде. Речь идет о моем истолковании, изложенном в книге: Есо 1984: 52.

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 выразить другие части той же самой массы (я могу разработать систему звуков, чтобы выразить, 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 выразить, 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 естественный язык Альфа считает смыслоразличительными определенные 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 Бета¹.

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 нейтрино 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 изведал, тот постичь не сможет»².

¹ Крупа (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).

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 с густым подлеском» (и это верно не только для Данте, но даже еще для Пасколи¹, который видит «сельву» в окрестностях Сан-Марино). Поэтому, по крайней мере в том, что касается растительного мира, эти четыре лингвистических системы могут показаться взаимно несоизмеримыми.

Тем не менее «несоизмеримость» не означает «несопоставимость», и доказательством этому служит то, что итальянскую, французскую, немецкую и английскую¹ системы можно сравнить друг с другом, иначе невозможно было бы составить следующую таблицу:

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

Рис. 2

¹ А также русскую.

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 известные 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.
[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, парафраз 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
<i>Nephew</i>	Сын брата	Племянник	<i>Термин А</i>
	Сын сестры		<i>Термин В</i>
<i>Niece</i>	Дочь брата	Племянница	<i>Термин С</i>
	Дочь сестры		<i>Термин D</i>
<i>Grandchild</i>	Сын / дочь сына	Внук / внучка	<i>Термин E</i>
	Сын / дочь дочери		<i>Термин F</i>

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 E 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 мире¹.

«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 *deef*, что у пропасти или бездны может быть лицо, сторона, поверхность? Почему «Альтависта» исказила 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 мифа*, к которому отсылал оригинальный текст.

¹ См. об этом: MENIN 1996, § 24.

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, 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 проницатель-

ный 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 Лючию*) описывает или предполагает некий Возможный Мир — некий мир, в котором, если вернуться к нашему примеру, существуют некий Ренцо, особа мужского пола, и некая Лючия, особа женского пола, причем Ренцо испытывает любовные чувства по отношению к Лючии, тогда как еще неизвестно, отвечает ли ему Лючия 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 *tis* невозможно перевести на английский. Латинское *tis* 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»: франц. *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 погреба 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 Риэ 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 взглядеться в контекст, то животные, появившиеся в Оране, должны быть ужасными крысами. Любой итальянский читатель, обладающий хотя бы скромными лингвистическими 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 соотношенности 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 формами¹.

¹ Лингвиста текст «интересует как источник сведений о структуре языка, а не о содержащейся в данном сообщении информации» (ЛОТМАН 1994а: 202).

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*¹.

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 реализуеться 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 текста². Встав перед необходимостью истолковать Линейную Манифестацию, я прибегаю ко всем своим лингвистическим познаниям, в то время как процес куда более сложный происходит в тот момент, когда я пытаюсь различить смысл того, что мне говорят.

¹ Оппозицию *система* / *текст* можно было бы заменить на сосюровскую *язык* / *речь*, и все осталось бы по-прежнему.

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

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** , 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

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

пытаться выявить *изотопии*¹, 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 элегантною 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 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.

¹ См.: GREIMAS (1966) и Eco (1979: 5).

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 структурами*¹. Если я читаю «Обрученных» Мандзони*, я осознаю, что есть два

¹ См.: GREIMAS (1966: 8 и 1973).

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 человечной, 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).

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

переводчиком¹. 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 субстанций².

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 природы, если сцена разворачивается в обстановке, где появляются рекламные вывески, либо в библиотеке), не говоря уже о грамматике раскадровки и о синтаксисе монтажа³. В кадре важны субстанции, которые мы назовем линейными и которые позволяют нам распознавать различные образы, но также цветовые явле-

¹ 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».

² 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.).

³ См.: METZ (1971, итал. пер.: 164).

ния, 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 соль» (*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 не удастся (а обычно это не удается) 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 *Silvia*, 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.][†]

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'avançais, heureuse et sage,
Au seuil de ta jeunesse?[†] (*Orcel*)

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[°]. 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 дан-

ной 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**; принцип поэзии — *verba tene, res sequuntur**1*.

* * *

Поэтому мы действительно должны будем говорить о тексте как о явлении субстанции, но в обоих его 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).

* «Держись сути, слова приложатся»[♦] (лат., пер. М. Л. Гаспарова).

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

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[♦]:

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.]*

* Пер. Г. К. Косикова.

Я нашел один английский перевод¹, 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[†].

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[†].

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*

¹ См.: ЯКОВСОН (1987).

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* (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*. Кто читал эту книгу, тот признал в постановке нескольких персонажей, уже вошедших в поговорку, как Франти или Деросси и Гарроне, и, наконец, атмосферу туринской начальной школы в эпоху после Рисорджименто. Но было также от-

мечено, 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*, 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 Cœur*, «Книга „Сердце“»):

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

А теперь, в духе все того же Менара, попробую сделать итальянский перевод французского текста, попытавшись забыть подлинный зачин «Сердца». Уверяю, 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»*. 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![†]

Легко увидеть, что мой перевод с французского не дал результата, в точности соответствующего оригинальному тексту, но все же он позволяет опознать оригинал. Чего же не хватает? Зачина в виде номинативной фразы; отдаленного прошедшего времени (*passarono*) в начале второй фразы, помогающего без колебаний датировать текст; наконец, в моем переводе упор делается скорее на трех месяцах, а не на быстротечности каникул. Зато читатель немедленно оказывается *in medias res**, к чему и стремился оригинал. На уровне содержания обратимость почти полная, хотя в том, что касается стиля, она частична.

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[†].

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.] (*итал., Э. Казакевич*)

* В самой гуще событий (*лат.*).

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*)†

Наблюдение первое. «Жил однажды...» – перевод правильный, но он вводится знаком 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 возвращается, но не представляет ни одно из *dramatis personae**. 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 пресек 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

* Действующих лиц (*лат.*).

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.), отде-

ляются 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 открываются, 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 Нерваля 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”[†].

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[†].

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 сказывается на двойственности повествовательного течения¹.

И как раз двойственность в использовании тире зачастую не дает возможности разобраться 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 зна́ком тире может напомнить романы, читанные им в старых изданиях, вследствие чего новелла Нерваля будет лучше опозна-

¹ 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, комментируя то, что говорит персонаж-рассказчик. См. мою работу «Перечитывая „Сильвию“» («Rilettura di *Sylvie*»: Eco 1999b) и первую главу книги Eco (1994).

ваться 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 не обязательно бывает лексической или синтаксической: она может относиться и к модальности высказывания.

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** 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 Коллоди¹.

* Попросту (*франц.*).

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

Как пример минимальной обратимости я вспоминаю следующее. Гватемальский писатель Аугусто Монтерросо* 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 имярека, 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) имярек бодрствует рядом с динозавром, засыпает, чтобы не видеть его, и, проснувшись, видит, что динозавр по-прежнему находится там; (2) имярек 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.

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 надлежащей 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.

Распросим 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 бз»*.

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...]*

Согласно разумному принципу обратимости, способы высказывания и идиоматические фразы нужно было бы

* Пер. М. П. Богословской-Бобровой.

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*, переводя этот роман Джойса как «Дедал» (*Dedalus*)¹, должен был бы поступить наоборот. Однако перевод Павезе звучит так:

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

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 не обязательно сугубо лексический, который проявляется в Линейной Манифестации.

3.3. Дать почувствовать

В самом деле, согласно Леонардо Бруни*, написавшему в 1420 г. трактат «О верном переводе», переводчик «должен полагаться также на суждение слуха, чтобы не загу-

¹ См. в этой связи тщательный анализ: PARKS (1997; итал. пер.: 94–110).

бить и не расстроить то, что (в тексте) выражено изящно и с чувством ритма». Чтобы сбересть 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...*^{*}, 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 (кого 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.

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

* * *

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.

[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..*]†*

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

* Пер. Э. Л. Линецкой.

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 baciarci, 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*)[†]

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 baciarci, 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*)[†]

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 baciarci, 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*)[†]

Io ero il solo ragazzo in quel ballo al quale avevo condotto la mia compagna ancor giovinetta, Silvia, una bambina del vil-

lagio 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 baciarci, 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. (*Giardini*)[†]

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 baciarci, 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 Нерваля — и последний в любом случае было бы легко опознать «анаграфически»¹. 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

¹ Кроме всего прочего, следует отметить, что все цитируемые здесь итальянские переводы сохраняют число строк оригинала.

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 полустихия, 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 полустихий (*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 воспризвести 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 строч-

кой 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 baciarci, 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.

[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 круженьи 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 полустижием *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 галицизмом. 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 *ballo* («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 *Ero 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 галицизм.

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, хотя я и сохранил начальный одиннадцатисложник; пришлось удовольствоваться тем, что я предварил появление Сильвии стихом *la mia compagna ancora giovinetta* («свою подружку, чуть ли не ребенка»)... Иногда я терял александрийские стихи и вводил одиннадцатисложники (*non vedevo che lei, — sino a quel*

punto, «я видел лишь ее — до той минуты»). Мне не удалось передать александрийский 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 toulés* («И нежно-золотые, свисающие кудри») я выстраиваю три полустипа, 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 перевода¹. 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)[†], —

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)[†]

¹ Людовик Галеви (HALÉVY 1887), Ричард Олдингтон (ALDINGTON 1932) и Ричард Сибурт (SIEBURTH 1995). Я не принял во внимание перевод Джеффри Вагнера (WAGNER, *Sylvie*. New York: Grove Press) и в любом случае считаю Сибурта лучшим из этой четверки.

Олдингтон теряет начальный стих, но затем возмещает его:

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

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

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

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 облици 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 полустихия. Галеви воспроизвел некоторые ритмы, как мне кажется, по чистой случайности, потому только, что буквальный перевод породил 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)†

Олдингтон не прилагает к этому никаких усилий, и единственное его полустихие 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)†

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)†

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 morta... (Eco)†

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 полустишия 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)†.*

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)†.

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)†.

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)†

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 со-

хранить 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)[†]

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 strophe 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.][†]

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* и *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)[†]

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 читателя¹.

* * *

*Si licet**, я хотел бы процитировать одну страницу из Террачини (TERRACINI 1951) о переводе «Сентиментально-го путешествия» Лоренса Стерна, выполненном Фосколо[†]. 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)[†]

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

¹ 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 volti* («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 уладительным устрашением, тот пронизан устрашенным улаждением»).

* Если можно (лат.).

стягивается и распространяется так, как это желательно оригиналу и как он сам подсказывает» (TERRACINI 1951, изд. 1983: 82–83).

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 проза¹.

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** (Eco 1979, Eco 1990).

¹ 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.

* Интенция произведения (*лат.*).

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 плаванья, 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 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'aubaine*¹; —

¹ «Правá внезапности» (франц.). «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).

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!]*

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. (*Foscolo*)†

Бесполезно отыскивать здесь буквальные несоответствия. Стерн и его стиль нам известны. Удивляет то, как Фосколо (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 буквально) к интенции текста.

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

Глава четвертая

ЗНАЧЕНИЕ, ИСТОЛКОВАНИЕ, ПЕРЕГОВОРЫ

Переводя «Сильвию» Нерваля, я должен был считаться со следующим фактом: и домá 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: *capanna* («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» (*capanna*), 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 cotoie 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.][†]

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*)[†]

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**. 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*. 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.]†

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

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

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

* Неустановленное произведение (*лат.*).

дическая 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, — не обязательно 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** (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, про-

* До бесконечности (*лат.*).

изошло с Прустом¹), 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 поле-но), 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 наделены 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 рощицу 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

¹ См.: PROUST (1954).

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. ШОРТ 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 неприсутное. 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 некоей 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 дворежке 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 Nucleare*) слова *topo*. Ядерное Содержание зримо, осязаемо, сопоставимо интересубъектно, 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 некоей 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 мыши, предложенное Вежбицкой (WIERZBICKA 1996: 340). Если определение слова *topo* должно давать также возможность отождествить мышь или хотя бы представить себе ее в уме, ясно, что строго словарного определения вроде «млекопитающее, мышеобразное, из отряда грызунов» (возвращающего к таксонам естественно-научных классификаций) недостаточно. Но недостаточным кажется и определение, предлагаемое Британской энциклопедией, которое исходит из зоологической классификации, уточняет, в каких ареалах мышь 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 исклю-

чительно 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:

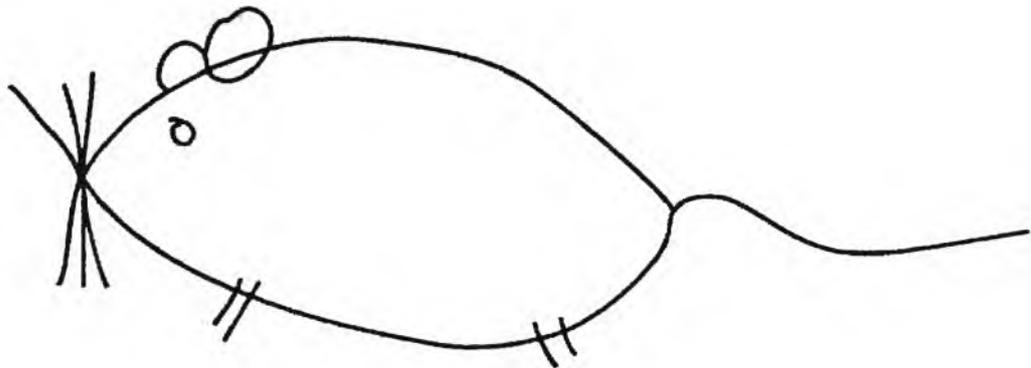


Рис. 6

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* (*Contentuto 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 размеры 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 подвигов мышьеобразных, который в его трактатах носит вполне определенное название и обладает особыми характеристиками. Он согласится сообра-

зоваться 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»*, но и то, что по коннотации *rat* означает «a contemptible person»** (и в таком смысле Шекспир использует это слово в «Ричарде III»), а выражение *to smell a rat**** 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 пу-

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

** «Презренный человек» (англ.).

*** Букв. «учуять крысу» (англ.).

гается 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 неуловимой 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.

* * *

Гадамер⁹ (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*.

Эти размышления приводят нас к следующему выводу: идеал обратимости, о котором мы говорили в предыдущей главе, ограничивается множеством обдуманых жертв. Попробуем 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.

* Пер. А. А. Рыбакова.

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 «счищать» часть последствий, предполагавшихся словом оригинала. В этом смысле при переводе *никогда не говорится то же самое*. Истокование, предшествующее всякому переводу, должно установить, сколько возможных последствий, вытекающих из данного слова, можно «счистить» 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 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**: 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 отслеживает 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“?»

* Последний довод (лат.).

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*, 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.

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[♦], 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[♦]), которую текст затевает между различны-

* Ни на русский.

ми 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 некоей 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 *tazzo* («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 *tazzo* может означать также пуч крапивы, связку ключей, грудку чулок, носков или тряпок. Поэтому *bouquet* — слово изящное, тогда как *tazzo* таковым не является и наводит на мысль о таких грубых словах, как *tazza* («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 английского¹. Поэтому мне пришлось при необходимости разнообразить варианты перевода, выбирая между венками (*serti*), пучками (*fasci*) и бу-

¹ Но Фосколо учит нас, что в английском тексте галлицизмы можно оставлять.

кетиками (*mazzolini*) 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», «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** 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-

* В полный лист (лат.).

итальянски также *foglio*, но по значению слово *foglio* не столь специфически профессионально, как слово *carta*. Поэтому я осознаю, что утратил важную аллюзию¹.

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 pronunziato. 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 Ophir, 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 Всемилостивейший Господь за то, что я использую его имя всуе. 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?»

¹ 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»).

«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 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!»*

“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)[†]

“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 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)[†]

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

* Пер. Е. А. Костюкович.

говорить на чем-то вроде барочного немецкого. Остается в силе и эффект «остранения», и чуждаковатость 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 gefüret. Doch zum Ersten: Nachdem König Salomo seinen Tempel erbauet, 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 saget 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)[†]

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*), раakitник* (*citiso*), чабрец (*serpilla*), лилия (*giglio*), бирючина (*ligustro*), нарцисс (*narciso*), колоказия* (*colocasia*), акант (*acanto*), малабатр (*malobatro*), 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 (*serpilla*), то Уивер переводит это слово как *thyme* («тимьян»), и хотя чабрец — то же, что тимьян (итал. *timo*), дело скорее в том, как отмечает Тэйлор, что слово *serpilla* в итальянском языке встречается реже и звучит изысканнее, чем *thyme* — в английском*. 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 сойдется.

Драма начинает разыгрываться со словами «раakitник» и «колоказия», для которых нет соответствующих английских названий. Уивер выходит из затруднения, переводя «раakitник» (*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»)¹. Тэйлор сетует также на то, что малабатр у Уивера

¹ Французский переводчик (и это, надо сказать, единственная ошибка в его замечательном переводе), поддавшись языковым автоматизмам, передаст это именно как *baumes du Pérou* («перуанские бальзамы»). Однако этот анахронизм простителен, поскольку

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»¹. Они допускают, что эти пропуски могли быть сделаны с ведома автора, но утверждают (и притом 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 «Отверженных» 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,

ку 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».

¹ См. об этом также: McGRADY (1994).

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 оскомины. 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 вперемешку с ними — кочующие мастеровые, ткачи, медники, мебельщики, точильщики, плетельщики, каменотесы, — а за ними снова и снова вороватый люд всякого разбору, надувалы, оплеталы, ошукалы, обдурилы, тати ночные, карманники, зернщики, тяглецы, протобестии, промышляльщики...*]

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, шатущие, голодующие, завидующие, тихо бредущие, хитрованы, святопродавцы, сумоносцы, костыльники, мазурики, басурманы, рвань и дрянь, голь и бось, живущие Божьим духом, поющие Лазаря, изводники, греховодники, подорожные, ватажные, артельные...*]

И это, как говорят Чамоса и Сантойо, демонстрация эрудиции, терминологические четки, способные поставить в тупик любого переводчика¹. Я почерпнул этот пе-

* Пер. Е. А. Костюкович.

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.

речень из замечательнейшей «Книги бродяг» Пьеро Кампорези⁴, 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 (*salpatores* вместо *palpatori*, *affarfantes* вместо *affarfanti*, *alacrimantes* вместо *alacrimanti*).

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

Проблема возникла при переводе на английский. Здесь, конечно, невозможно было калькировать, основы-

ваясь на каком-либо лексическом или фонетическом родстве, но нельзя было и оставлять итальянские названия, лишённые 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»[♦], 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»[♦]. В числе различных цитаций была «Капуанская грамота»: «Знаю, где, какие земли, в каких пределах кто держит: тридцать лет владели ими сыны святого Бенедикта»[♦] — 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» (*Saiü avek hes terres pour hes 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»[♦], 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»¹, 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 читателей¹.

Если перейти к Уиверу (от неумолимых Чамосы и Сантойи и этот пропуск не укрывся), 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.

* * *

Вот еще одна мнимая купюра Уивера, отмеченная Катаном (КАТАН 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?»

¹ 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!»

«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»*.

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 издателя¹.

* Пер. Е. А. Костюкович.

¹ С другой стороны, критики переводчиков зачастую слишком склонны обнаруживать «измены». Все тот же Катан (КАТАН 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 *tratterrò* («оставлю у себя, сохраню»), то есть: «выброшу все книги, кроме твоей, а уж к ней-то отнесусь всерьез». Поэтому английский пе-

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»*)¹. 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)¹. Вот почему я позволил себе легкую парфразу, 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

ревод, который, несомненно, модернизировал слово, по-итальянски звучавшее 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 (*yourts*, «твои», т. е. «книги»), тогда как Вильгельм говорит, конечно, об одной-единственной книге Убертина: *Arbor vitae crucifixae* («Древо жизни крестной»).

* Пер. Е. Уреніусь.

¹ Вспомним, что молодой Нерваль участвовал в так называемой «битве за „Эрнани“»[♦], в которой романтики противостояли классикам.

думаю), что каждый читатель тут же увидит, как против юного Вертера встает старый Гораций, несгибаемый и лаконичный, произнося знаменитое *Qu'il mourût**, — 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»*.]

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 (*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 рампы, 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 amogoso*»). Правда, когда Нерваль хочет назвать эту роль (в главе 13), он, словно глава труппы,

* Пер. Э. Л. Линецкой.

говорит о *jeune premier de drame* («первом драматическом любовнике») и о *rôle d'amoureux* («роли влюбленного»)†; 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*)†

Однако следует противиться искушению чрезмерно помогать тексту, как бы заменяя собою автора. В конце того же абзаца, перед лицом неустранимой 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*)†. 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[†]. 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: «Варфоломеевская 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 озабоченный 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 некоей публичной службы. И действительно, как объясняется в примечаниях к французским изданиям, кучер счел 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 итальянцу.

янскому читателю. Отвергнув существующие переводы, в которых кучер говорит, что отвезет клиента «до почты»[†] (*alla posta*), я нашел более приемлемыми те, где говорится «до кареты» (*alla corriera*), и заставил кучера отвезти Рассказчика «до почтовой кареты» (*alla corriera postale*)¹. Чтобы еще более прояснить механизм события, я перевел слова *moins préoccupé* как «не столь встревоженный» (*meno ansioso*).

В главе 13 говорится, что любовник Аврелии (актрисы, любимой протагонистом и противостоящей образу недостижимой Сильвии) сходит со сцены и уступает дорогу другому, поскольку поступает служить в ряды *spahis* («спаги»). Это окончательный уход со сцены, поскольку *spahis* были колониальными войсками, так что докучливому сопернику предстояло отправиться за море.

Но какой читатель-нефранцуз (а может быть, и нынешний француз) в состоянии понять эту тонкость? Многие итальянские переводчики хранят верность слову «спаги»; так же поступает и Сибурт, который, правда, вынужден добавить примечание: *Algerian cavalry units in the French Army**. Другой итальянский переводчик говорит о «колонии кавалерии» и тем самым дает понять, что претендент уезжает далеко. Я отчасти последовал этому выбору, не теряя при этом «франкоязычного» привкуса слова *spahis*, и перевел так: «Он завербовался за море в ряды „спаги“».

5.4. Избегать обогащения текста

Есть переводы, блистательно обогащающие язык назначения; в случаях, которые многие считают счастливыми, в таких переводах удается сказать больше (иными словами,

¹ 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!»).

* «Алжирские кавалерийские части во французской армии» (англ.).

дать больше намеков), чем в оригинале. Но обычно это происходит с произведением, создаваемым на языке при- бытия, в том смысле, что создается шедевр, значительный сам по себе, а не как перевод текста-источника. Перевод, который ухитряется «сказать больше», может быть сам по себе превосходным произведением, но это не хороший перевод¹.

В ходе моего перевода «Сильвии» мне нужно было принять лексическое решение относительно того факта, что поначалу в комнате Сильвии, когда она была еще про- стодушной деревенской кружевницей, стояла *cage de fauvettes* («клетка со славками»^{*}). Позже, когда Сильвия уже стала почти горожанкой (и Рассказчик чувствует, что она далеко от него, что она потеряна навсегда), в ее комнате, теперь уже обставленной более изысканно, появляется клетка с канарейками. Так вот, если заглянуть в словарь, чтобы узнать, как будет по-итальянски *fauvette* («славка»), мы увидим, что она называется *сильвия* (*silvia*)! Таковы слу- чай, когда переводчик испытывает искушение сказать больше, чем сказал бы оригинальный текст. Подумайте только: *сильвии* Сильвии! К сожалению, Нерваль говорил по-французски и не мог иметь в виду эту игру слов.

Переводить — значит порою восставать против соб- ственного языка, когда он привносит такие смысловые эффекты, которые не подразумевались в исходном языке. Если переводчик введет такую игру слов, он предаст на- мерения текста-источника.

Все итальянские переводчики (и я тоже к ним присо- единился) решили в пользу славок-черноголовок (*capinere*, а славка-черноголовка называется по-латински *Sylvia atricapilla*). Сибурт предпочел *linnets* («коноплянок», кото- рые по-французски были бы *grisets*, то есть *Carduelis cannabina*), но это не столь уж важно: в любом случае речь идет о диких птицах, которых ловят в деревне, и они про- тивопоставляются канарейкам как домашним птицам.

¹ См. критику попыток разъяснения и удлинения оригинального текста в работе: BERMAN (1999: 54-59).

* * *

Гадамер (1988: 449) заметил, что перевод, как и всякая интерпретация, является разъяснением, ставящим все точки над *i*. В главе 10 мы увидим, насколько это разные вещи: разъяснять — интерпретируя, и разъяснять — переводя. Тем не менее Гадамер отмечает, что переводчик

не может оставить в своем переводе ничего такого, что не было бы совершенно ясным ему самому. Он вынужден раскрыть карты. Разумеется, возможны пограничные случаи, когда нечто в оригинале (и даже для «первоначального читателя») действительно остается неясным. Однако именно здесь становится очевидным то стесненное положение, в котором всегда находится переводчик. Он должен сказать со всей ясностью, как именно он понимает текст... Всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала*.

Мне думается, что в этом наблюдении в действительности кроются четыре различные проблемы. Первая налицо, когда какое-либо выражение оригинального текста кажется двусмысленным переводчику, который знает или боится, что то или иное слово, та или иная фраза могут означать на этом языке две различные вещи. В этом случае, в свете контекста, переводчик должен разъяснять, это вполне очевидно, но при этом исходить из того принципа, что и «оригинальный» читатель был бы в состоянии «раздвусмыслить» выражения, по видимости неясные. Как-то раз со мной случилось следующее: переводчик обратил мое внимание на то, что одна моя фраза поддавалась двум различным толкованиям, и я ответил, что в свете контекста лишь одно из них было достоверным.

Второй случай имеет место, когда автор оригинала действительно согрешил, допустив нежелательную двусмысленность — возможно, по небрежности. Тогда переводчик не только решает вопрос в тексте прибытия, но и извещает автора (если он еще жив и способен перечитать самого себя в переводе) и может побудить его в следую-

* Пер. А. А. Рыбакова.

щем издании оригинального текста лучше разъяснить, что он намеревался сказать, поскольку у него не было никакого желания показаться двусмысленным (и текст нисколько в этом не нуждался).

Третий случай налицо, когда автор не хотел быть двусмысленным, стал таковым по небрежности, но читатель (или переводчик) считает, что эта двусмысленность текстуально интересна. Тогда переводчик сделает все, что в его силах, чтобы передать ее, и автор не будет сопротивляться, поскольку обнаружит, что *intentio operis* оказывается, по счастью, хитрее, чем *intentio auctoris**.

Четвертый случай имеет место, когда автор (и текст) *хотели* остаться двусмысленными именно для того, чтобы сделать возможной интерпретацию, колеблющуюся между двумя альтернативами. Я считаю, что в таких случаях переводчик *должен* опознать и сохранить эту двусмысленность, и если он разъяснит ее, то допустит ошибку.

* * *

В своем послесловии к итальянскому переводу «Моби Дика» Бернардо Драги отводит три страницы вопросу о знаменитом начале романа: *Call me Ishmael* («Зовите меня Измаил»). Классический перевод Павезе гласил: *Chiamatemi Ismaele* («Зовите меня Измаил»). Драги отмечает, что такое начало предполагает по меньшей мере три различных прочтения: (1) «мое настоящее имя не Измаил, но зовите меня так, и за вами остается право решать, почему я сделал такой выбор (можно вспомнить, например, о судьбе Измаила, сына Авраама и Агари)»; (2) «мое имя не имеет значения, я всего лишь свидетель трагедии, о которой вам расскажу»; (3) «зовите меня попросту, по имени (что по-английски равносильно приглашению перейти на „ты“), считайте меня другом, поверьте тому, что я вам расскажу».

Предположим, однако, что Мелвилл хотел оставить своих читателей в нерешительности и что это была одна из причин, по которой он не написал *My name is Ishmael*

* Намерение произведения ... намерение автора (лат.).

(«Меня зовут Измаил», что на итальянский вполне можно было бы перевести как *Mi chiamo Ismaele*). Драги решил перевести так: *Diciamo che mi chiamo Ismaele* («Скажем, меня зовут Измаил»). Хотя в остальном я высоко ценю перевод Драги, все же сказал бы, что этот его выбор не только делает итальянский текст не столь лапидарным, как английский (а в дальнейшем мы увидим, насколько в литературе важно даже количество слов), но и поощряет читателя к прочтению (1).

Как бы то ни было, этим «скажем» Драги настойчиво обращает внимание итальянского читателя на то, что это самопредставление намекает на нечто умалчиваемое. Мне кажется, оригинальный текст оставлял читателю больше свободы заподозрить здесь что-то необычное — или же не заподозрить. Во всяком случае, своим выбором Драги исключил возможность прочтения (3). Потому этот перевод говорит, с одной стороны, меньше, чем оригинальный текст, а с другой — больше. С одной стороны, он вводит двусмысленность, с другой — устраняет ее.

* * *

А вот случай такого разъяснения, на которое я вынужден был согласиться, хотя оно внушает некоторые сомнения. В одном из своих дневников переводчика Уивер (WEAVER 1990) вспоминает 107-ю главу романа «Маятник Фуко». Коротко говоря, Бельбо во время своей растреклятой поездки с Лоренцей по Лигурийским Апеннинам сбивает машину собаку, и оба проводят битых полдня перед страдающим животным, не зная, что им делать. В одном месте текст гласит:

Uggiola, aveva detto Belbo, cruscante...

[Стенает, молвил Бельбо, как завзятый пурист...]*

Мне слово «стенает» (*uggiola*) казалось правильным и общепонятным (может быть, оно понятнее, чем слово *cruscante* — «пурист, отстаивающий чистоту языка по нормам Флорентийской академии делла Круска»). Однако уже тогда я взял обыкновение вкладывать в уста Бельбо слова намеренно литературные, и ясно, что в этот момент заме-

шатательства его высказывание было не только констатацией, но и цитатой, если не чем-нибудь еще, почерпнутым из словаря. Уивер почувствовал утонченное звучание этого глагола и заметил, что английское *whimpers* («скулит») не было бы столь же «таинственным» (как не был бы понятен и намек на Флорентийскую академию делла Круска). Поэтому он попросил у меня разрешения сделать упор на вкус к цитированию и перевел так:

He's whimpering, Belbo said, and then, with Eliotlike detachment: He's ending with a whimper. (*Weaver*)[†]

Я мог лишь приветствовать его выбор, который, конечно, выявлял привычку персонажа к цитированию. Но теперь, когда я поразмыслил над этим, причем именно после прочтения наблюдений Уивера над данным эпизодом, мне кажется, что в оригинале цитата была дана через подмигивание (читатель мог и не заметить ее), тогда как в переводе она «разъяснена». Может быть, Уивер перестарался? Если бы мне пришлось делать выбор сегодня, я посоветовал бы перевести *tout court**:

He's ending with a whimper, Belbo said... (*Eco*)[†]

Пусть читатель поймет то, что сможет понять, и, если Элиот ему не внятен, — ничего не попишешь. Но о ситуациях такого рода я буду говорить в главе 9, по поводу интертекстуальных цитат.

5.5. Улучшать ли текст?

Можно было бы припомнить немало случаев, когда мы думаем, что тот или иной перевод улучшил текст. Однако мне хотелось бы оставить в стороне случаи поэтической переработки, в которых великий автор заново берется за произведение, созданное в прошлом, и пересказывает его по-своему, поскольку здесь речь идет о методе, известном с глубокой древности, когда начинается диалог (подчас неосознанный) между текстами, далеко отстоящими друг

* Попросту (*франц.*).

от друга во времени, дар уважения предкам (и так называемая *anxiety of influence*, «боязнь влияния»*), плодотворное *ошибочное прочтение*, а порою даже ошибка в переводе, обусловленная слабым знакомством с языком-источником и сопровождаемая горячей любовью к модели, способной порождать поэтичнейшие новые находки.

Есть непреднамеренные «улучшения», возникающие не столько в силу сознательного изменения, сколько благодаря практически обязательному буквальному выбору. Например, я всегда был убежден, что «Сирано де Бержерак» в итальянском переводе Марио Джоббе зачастую лучше оригинала Ростана. Возьмем последнюю сцену. Сирано умирает, его голос слабнет, его охватывает последний порыв энергии:

CYRANO

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose!
 Arrachez! Il y a malgré vous quelque chose
 Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
 Mon salut balayera largement le seuil bleu,
 Quelque chose que sans un pli, sans un tache,
 J'emporte malgré vous...
 (*Il se lance l'épée haute*)... et c'est...

(*L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et Raguenaud.*)

ROXANE

(*se penchant sur lui et lui baisant le front*)
 C'est?..

CYRANO

(*ouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant*)
 Mon panache.

[СИРАНО

А! Вы все отняли! Вы все разбили грезы!
 Вы взяли лавры, взяли розы!
 Берите все! Все! Все! Но все-таки с собой
 Кой-что я уношу, как прежде, горделивым,
 И незапятнанным, и чистым, и красивым, —
 Кой-что оставлено и мне еще судьбой.
 Сегодня вечером, да, да, в гостях у Бога

Я у лазурного остановлюсь порога
И покажу ему тот знак, что был мне дан...

*(Шпага выскользывает из его рук, он шатается
и падает в объятия Ле-Бре и Рагно.)*

РОКСАНА

(склонясь над ним и целуя его в лоб)

Что ж это, милый мой?

СИРАНО

(открывает глаза, узнает ее и счастливо улыбается)

Мой рыцарский султан*]†.

Перевод Марио Джоббе:

CYRANO

Voi mi strappate tutto, tutto: il lauro e la rosa!
Strappate pur! Malgrado vostro c'è qualche cosa
ch'io porto meco, senza piega né macchia, a Dio,
vostro malgrado...

(Si lancia, la spada levata)

Ed è...

*(La spada gli cade di mano, egli barcolla e cade nelle braccia di
Le Bret e Raguenaui)*

ROSSANA, *piegandosi sopra di lui e baciandogli la fronte.*

Ed è?...

CYRANO, *riapre gli occhi, la riconosce, e sorridendo dice.*

Il pennacchio mio! (*Giobbe*)†

Французское *mon panache* («мой плюмаж» и «моя удаля, отвага») из-за ударения нисходит вниз и ослабевает до шепота. Ростан понимал это настолько ясно, что в конце он ставит точку, а не восклицательный знак. Итальянское *pennacchio mio* звучит на высокой мелодраматической ноте (и действительно, Джоббе ставит в конце восклицательный знак). При чтении французский оригинал лучше. Однако на сцене этот французский шепот декламировать

* Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник.

труднее, поскольку, произнося это слово, умирающий должен как-то приподняться в последнем порыве гордости, но голоса у него уже нет. В итальянском, если слово *il repentacchio* не кричать, а произносить шепотом, язык подсказывает определенный жест, и создается впечатление, что умирающий приподнимается, хотя голос его при этом затухает.

Мне доводилось видеть французских Сирано, которым удавалось слегка приподняться, произнося *mon rapache* (например, Бельмондо), как видел я и итальянских Сирано, которых слишком увлекало за собою их *repentacchio*, но я по-прежнему предпочитаю Джоббе Ростану — по крайней мере, с точки зрения театральной.

* * *

Не знаю, к какому разряду — к более или менее позволительному обогащению или же к частичной переработке (см. далее) — отнести случаи феминистского перевода, именуемого *translation by accretion**, «в котором не отдается предпочтения какому-либо одному значению слова или игры слов, но предпринимается попытка передать воздействие комплексного смысла благодаря выявлению заключенных в нем различных семантических маршрутов: *couprable* (франц. «виновный») становится *culpable* (англ. «виновный») и *cuttable* (англ. «поддающийся отрезанию / отрубанию»), *voler* (франц. «летать» и «красть») становится *to fly* (англ. «летать») и *to steal* (англ. «красть»), *dépenser* (франц. «расходовать») становится *to spend* (англ. «тратить») и *to unthink* (англ. «выбросить из головы») ... Феминистское переписывание заново пере- или трансконтекстуализирует те произведения, которые оно переводит, порождая *mises en abyme*** , доверяясь намеренно двусмысленному и искажающему взгляду истолковательницы-переводчицы, которая подчеркивает механизмы вымысла и в то же время дает возможность опять использовать их с но-

* Перевод через приращение (англ.).

** Бесконечная череда отражений-переистолкований (франц.).

выми целями»¹. Провести здесь некую абстрактную различительную линию невозможно, но я считаю, что во многих из этих случаев можно говорить о переработке или о новом произведении. Тем не менее, коль скоро игра раскрыта, читатель может понять суть операции по переистолкованию, и, возможно, он оценит переводческий вызов выше, чем сам оригинал. Если же игра, напротив, идет скрытно, тогда, оставив в стороне все размышления о важности этого явления и о его итогах, на языке юридического можно будет говорить о произволе по отношению к неискушенному читателю.

Наконец, есть такие случаи, когда переводчик что-то теряет по недосмотру и тем не менее, в силу счастливой случайности, утратив одно, находит нечто другое. На любопытный случай такого рода указал мне Масаки Фудзимур, японский переводчик «Острова накануне», который, как подобает всякому хорошему переводчику, предварительно ознакомился с переводами на другие языки и не без ехидства обнаружил ошибку Билла Уивера в английском переводе.

В начале шестой главы, где описывается нечто вроде видения, испытанного главным героем на восходе солнца в южных морях, в моем тексте говорилось:

Gli apparve subito un frastagliato profilo turchese che, nel trascorrere di pochi minuti, già si stava dividendo in due stricse orizzontali: una spazzola di verzura e palme chiare già sfolgorava sotto la zona cupa delle montagne, su cui dominavano ancora ostinate le nubi della notte. Ma lentamente queste, nerissime ancora al centro, stavano sfaldandosi ai bordi in una mistura bianco e rosa.

Era come se il sole, anziché colpirle di fronte stesse ingegnandosi di nascervi da dentro ed esse, pur sfinendosi di

¹ DEMARIA 2003, § 3.2.2 и 3.2.3. По этому поводу Демария цитирует также Бетси Уинг (WING 1991) и ее переводы из Элен Сиксу⁴, утверждая, что переводчица должна «уделять много внимания тексту и дать своему языку возможность пересечь его (...) Перевод должен работать в согласии с телом и с его ритмами» (р. 7–9). У той же Демарии (DEMARIA 2003, § 3. 4) можно ознакомиться со страницами о «колониальных» переводах и с теми, что посвящены проблеме «постколониальных» литератур (хотя эти страницы, конечно, имеют лишь косвенное отношение к проблеме перевода).

luce ai margini, s'inturgidissero gravide di caligine, ribelli a liquefarsi nel cielo per farlo divenire specchio fedele del mare, ora prodigiosamente chiaro, abbagliato di chiazze scintillanti, come se vi transitassero banchi di pesci dotati di una lampada interna. In breve però le nuvole avevano ceduto all'invito della luce, e si erano sgravate di sè abbandonandosi sopra le vette, e da un lato aderivano alle falde condensandosi e depositandosi come panna, soffice là dove colava verso il basso, più compatta al sommo, formando un nevaio, e dall'altro, facendosi il nevaio al vertice una sola lava di ghiaccio, esplodevano nell'aria in forma di fungo, prelibate eruzioni in un paese di Cuccagna.

[Причудливый темно-синий абрис за несколько минут на его глазах расщепился на две горизонтали: щетинистая зелень и гребешки пальм наливались сияньем, а гористый фон оставался мрачен и удручен угрюмыми купами ночных туч. Эти купы постепенно, чернея своею сердцевинной, расслаивались на краях белизной и розой*.

Солнце будто отказывалось лупить по тучам в упор и уходило им за спины, а они, хоть и уступая свои окраины игривым световым волнам, в середине хмурились и набухали и не хотели расплавляться в толще неба, преобразая небо в доподлинное отражение моря, волшебнo-светлое, пронизанное яркими крапинами, как будто населенное стаями рыб, снабженных светящимися плавниками. Минуло, впрочем, совсем немного, и под натиском света тучи подались, разродились над весовыми верховьями, и надели на сушу, и оплыли по склонам, как горки взбитых сливок, разжиженных понизу, хотя сохраняющих плотность на маковинах холмов, где, доходя до снежного и ледяного состояния, они грибообразно высывались в воздух и разлетались в нем ледяными искрами, сладко-лакомыми взрывами среди кисельных берегов*.]

Чуть ниже, пораженный новыми необычайными впечатлениями, мой герой задается вопросом о том, не снится ли ему все это:

Non avrebbe potuto, pertanto, essere sogno anche il gran teatro di celesti ciurmerie che egli credeva di vedere ora all'orizzonte?

* Пер. Е. А. Костюкович.

[Не порождение ли сна и тот великий театр небесного надувательства, который, ему казалось, будто наблюдается на горизонте?*

Вполне удачно переведя первый пассаж, Уивер столкнулся со словом *ciurmerie* (а оно, напомним, означает «обман», «мошенничество», «надувательство»), понял его как нечто имеющее отношение к *ciurma* («команда гребцов на галерах») — как-никак, дело происходит на корабле — и перевел *celesti ciurmerie* («небесные надувательства») как *celestial crews* («небесные судовые команды»). Строго говоря, речь идет об ошибке — или, по меньшей мере, об оплошности. Но так ли уж это плохо, если в небе кружатся небесные моряки? Должен сказать, что, читая рукопись перевода, я не заметил ничего, что бы меня обеспокоило. В моем пассаже, где речь идет об обмане зрения и об иллюзионизме барокко, налицо была изотопия «надувательства», а в тексте прибытия она теряется, уступив место некой флотской изотопии — впрочем, также присутствующей в тексте. Может быть, появление в этом небе (в театре оптических обманов) призрачных танцующих моряков добавляет к этому видению (и к этой иллюзии) некий сюрреалистический штрих.

* * *

Тем не менее в принципе я сказал бы, что переводчик не должен ставить перед собой задачу улучшать текст. Если он полагает, что эта история или это описание могли бы быть лучше, пусть упражняется в переработке автора: так, как Сартр переписал пьесу Дюма-отца «Кин»*. Если переводится произведение скромное и плохо написанное, пусть оно остается таковым, и пусть читатель, которому предназначается перевод, узнает, что же сделал автор. Разумеется, речь не идет о переводах развлекательных серий, предлагающих низкопробные детективы, любовные романчики и задорную порнографию. В таких случаях читатель не знает, кто автор, часто немедленно за-

* Пер. Е. А. Костюкович.

бывает его имя, и, если ради большей прибыли переводчик и издатель захотят, чтобы сцена секса и насилия получилась еще более смачной, пусть всю жмут на педали, сколько им заблагорассудится: так хороший пианист в баре может в два часа ночи превратить веселенький мотивчик в душещипательную элегию. Но к вольностям такого рода (причем не для того, чтобы выжать у слушателей слезу, а ради достижения поразительных эффектов) прибегали великие мастера джаза, какую угодно мелодию превращавшие в такую *jam session**, которую и сегодня слушаешь с волнением и почтением, если она сохранилась в какой-нибудь записи.

Однако в подобных случаях мы переходим либо к радикальной переработке, о которой я буду говорить в главе 12, либо к адаптации или преобразованию, о которых речь пойдет в главе 13.

* * *

Однако сейчас я хочу рассмотреть один крайний случай, в котором искушение улучшить оригинал было крайне сильно, и расскажу об одном своем личном опыте¹. В прошлом, когда издательство «Эйнауди» затевало серию книг в голубых обложках, куда должны были входить тексты, переведенные писателями (впоследствии в этой серии я перевел «Сильвию» Нерваля), я ответил на приглашение Кальвино*, предложив перевести «Графа Монте-Кристо» Дюма. Я всегда считал этот роман шедевром повествования; однако полагать, что произведение обладает повествовательной силой, не обязательно означает утверждать, что речь идет о совершенном произведении искусства. Обычно книги такого рода оценивают, заявляя, что речь идет о «паралитературе», в силу чего можно допустить, что Сувестр и Аллен* не были великими писателями, и тем менее (как это делали сюрреалисты) превозно-

* Продолжительная импровизация (англ.).

¹ Здесь я могу лишь повторить то, что уже рассказывал (Есо 1985) о моей неудавшейся попытке перевода «Графа Монте-Кристо».

сильную мифологическую силу такого персонажа, как Фантомас.

Конечно, паралитература существует, и речь идет о серийном товаре, производимом в огромных количествах, о детективах или женских романах для чтения на пляже, имеющих прямой своей целью развлечение и не ставящих перед собой никаких проблем стиля или изобретательности (напротив, они добиваются успеха именно потому, что повторяются и следуют схеме, в настоящее время любезной читателю). Паралитература допустима, как жевательная резинка, у которой тоже есть свои функции, пусть хотя бы соображения гигиены полости рта, — но в меню высокой кухни она никогда не появится. Однако, если речь идет о таких фигурах, как Дюма, позволительно задаться следующим вопросом: пусть он писал ради денег, отдельными выпусками (конечно, для того, чтобы разжечь интерес своей публики и угодить ей), — но действительно ли он производил только (и всегда) паралитературу?

Что представляют собою романы Дюма, станет ясно, если мы попытаемся перечитать его современника Эжена Сю¹, еще более известного, чем первый, причем Дюма почерпнул у Сю немало для себя полезного. Например, «Граф Монте-Кристо», прославляющий справедливого мстителя, был написан по следам «Парижских тайн» Сю¹. Но, перечитав «Парижские тайны», приводившие в свое время к коллективным истериям, к случаям самоотожествления с персонажами книги и даже к откликам социально-политического свойства, мы увидим, что из-за длиннот эта книга наливается тяжестью, и теперь нам удастся прочесть ее лишь как документ. Напротив, «Три мушкетера» — книга, и по сей день исполненная пружинистой силы, мчащаяся вперед, как джазовая композиция. И даже в тех случаях, когда Дюма позволяет себе то, что было названо диалогами «по сдельной оплате» (то есть две-три страницы кратких и несущественных реплик, число которых мно-

¹ См. мои размышления о Сю, а также о Дюма (Есо 1978), где я, впрочем, возвращаюсь к своим работам, опубликованным ранее.

жится, поскольку автору платили построчно), делает он это с истинно театральным изяществом.

Получается, мы могли бы сказать, что стиль Дюма был лучше, чем стиль Сю, и поэтому он *хорошо* производил то, что было «литературой» для Кроче*, тогда как Сю этим даром не обладал. Однако эти снисходительные уступки не годятся в случае «Графа Монте-Кристо», который, как мы увидим, написан весьма *плохо*.

Факт состоит в том, что есть такие достоинства письма, которые не обязательно отождествляются с лексикой или синтаксисом; скорее, они заключаются в техниках ритма и осмотровой дозировки повествования, позволяющих пересекать (пусть лишь едва заметно) границу между литературой и паралитературой и вызывающих к жизни фигуры и ситуации, завоевывающие коллективное воображение. По сути дела, мы знаем то, что было названо «простыми формами», как сказки, оригинальный автор которых нам зачастую не известен (как может остаться неизвестным тот, кто переложил в литературную форму популярный рассказ) и которые вводят в интертекстуальную традицию таких незабываемых персонажей, как Красная Шапочка, Золушка или Кот в сапогах, чьи истории живы независимо от того, кто о них рассказывает и как он это делает — идет ли речь о популяризаторе для детей, о матери у детской кроватки или о том, кто адаптирует эти сказки для балета или мультфильма. Такова же и природа мифов: Эдип существовал до Софокла, Цирцея — до Гомера, одна и та же мифическая модель воплощается в испанских *pícaros* («плутах»), в Жиль Блазе, Симплициссимусе или Тиле Уленшпигеле. Если такие простые формы существуют, почему же нам не признать, что «простота» не обязательно отождествляется с краткостью и могут быть простые формы, способные породить роман в четыреста страниц?

О простых формах мы могли бы говорить и касательно таких произведений, которые то ли волею случая, то ли из-за поспешной непринужденности, то ли по циничному коммерческому расчету выводят на сцену ряды архетипов и дают начало, например, такому культовому фильму, как

«Касабланка»¹. Тогда «Графа Монте-Кристо» можно было бы отнести к этой категории *грязных простых форм*, или же сложнейших простых форм, если мне простится такой оксюморон.

Забудем на минуту о языке «Графа Монте-Кристо» и подумаем лишь о том, каковы его фабула и сюжетная схема. За нагромождением бесчисленных событий и бесконечными эффектными сценами проглядывают некие архетипические структуры, которые я без колебаний назову «христологическими». Это невинная жертва, преданная собственными товарищами, ужасное сошествие в преисподнюю замка Иф, встреча с отеческой фигурой аббата Фариа*, который своею смертью спасает Дантеса, вернувшегося в его саван; Дантес, который из погребального савана, словно из спасительного чрева, выбирается (воскресение) в морские глубины и поднимается до высот неслыханного богатства и могущества; это миф о почти всемогущем Мстителе, возвращающемся, дабы судить живых и мертвых и удовлетворить самые сокровенные желания возмездия, живущие в каждом читателе; этот Христос-Мститель не раз переживает слабость Гефсиманского сада, поскольку он, в конце концов, всего лишь сын человеческий, и задается вопросом о том, действительно ли он уполномочен призывать на грешников беспощадный суд. Но это еще не все: там есть и Восток «Тысяча и одной ночи», и Средиземноморье с его предателями и разбойниками, французское общество эпохи первоначального капитализма с его интригами и светскостью, — и, хотя оно лучше описано у Бальзака, хотя Дантес, по ошибке вовлеченный в бонапартистскую мечту, не наделен сложностью и двойственностью Жюльена Сореля и Фабрицио дель Донго*, тем не менее фреска получается величественная, а Монте-Кристо (благодетельствуя мелкой буржуазии и таким же пролетариям, как он сам — и каковы читатели) борется, противостоя трем своим врагам: финансам, судеб-

¹ См. мою работу «Касабланка, или Возрождение богов» (Есо 1977b: 138–146).

ному ведомству и армии; мало того, он наносит поражение банкиру, сыграв на непрочности биржи, прокурору — раскрыв его давнее преступление, и генералу — обнаружив его военную измену. И потом, «Граф Монте-Кристо» предлагает нам головокружительную череду узнаваний, бывших пружиной повествования со времен греческих трагиков; но он не удовлетворяется одним-единственным узнаванием, которого хватало Аристотелю: он поставляет их нам, как на конвейере. Монте-Кристо открывается всем, много раз, и неважно, что всякий раз мы узнаем одну и ту же истину; суть в том, что мы, наслаждаясь его властью, постоянно испытываем удовлетворение от удивления другого лица и хотели бы, чтобы он никогда не прекращал снова и снова объявлять: «Я — Эдмон Дантес».

Итак, налицо все веские резоны, по которым «Граф Монте-Кристо» оказывается романом, от которого дух захватывает. И все же, и все же... «Касабланка» становится культовым фильмом, поскольку в своей дикой энергии она движется стремительно, как «Три мушкетера», тогда как «Граф Монте-Кристо» (и здесь мы говорим о языке, который как будто вязнет, подгоняемый на каждом шагу), задыхаясь, продирается, словно сквозь тину. Полный избыточностей, он бесстыдно повторяет одно и то же прилагательное на расстоянии одной-единственной строки, тонет в болотах сентенциозных отступлений, спотыкается о *consecutio temporum**, уже не может завершить периоды в двадцать строк длиной, в то время как его персонажи без конца бледнеют, утирают ледяной пот, текущий у них по лбу, что-то лопочут голосом, утратившим все человеческое, рассказывают собакам то, что уже рассказывали свиньям несколькими страницами выше... и достаточно просто подсчитать, сколько раз на протяжении первых трех глав Эдмон талдычит всем подряд, что хочет жениться и счастлив, чтобы согласиться, что четырнадцать лет в замке Иф едва достало, чтобы по заслугам наказать того, кто страдает словесным недержанием в столь острой форме. Что же касается неуклюжей неумеренности в

* Правила согласования времен (лат.).

метафорах, достаточно процитировать главу 40, где старая башня оптического телеграфа описана так:

On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien de drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles.

[Никто бы не сказал, что эта башня, вся в морщинах и цветах, словно бабушка, которую пришли поздравить внуки, могла бы поведать немало ужасных драм, если бы у нее нашелся и голос в придачу к тем грозным ушам, которые старая пословица приписывает стенам*.]

Поэтому я могу лишь содрогаться от ужаса и восхищения, читая старый анонимный итальянский перевод в незабываемом издании Сондзоньо:

Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccogliere drammi assai terribili, se avesse aggiunto la voce alle orecchie minacciose che un vecchio proverbio attribuisce alle muraglie[†].

Почему Дюма так бессовестно растягивает повествование, прекрасно известно, и об этом уже говорилось выше: ему платили построчно, и он многократно повторялся, поскольку роман выходил отдельными выпусками и нужно было напоминать забывчивому читателю о том, что произошло в предыдущем выпуске. Но нужно ли все еще считаться с теми же требованиями в переводе, выполнении сегодня?

Разве нельзя работать так, как работал бы сам Дюма, если бы ему платили достаточно для того, чтобы он мог побережь пули? Разве сам он не был бы проворнее, если бы знал, что его читатели уже воспитаны на Хемингуэе или Дэшиле Хэммете? Разве «Граф Монте-Кристо» не выиграет, если придать ему легкость там, где излишества бесполезны?

* Пер. А. Олавской и В. Строева.

Я начал подсчеты. Дюма все время говорит, что кто-нибудь встал со стула, на котором сидел. А с какого еще стула нужно было ему вставать? И разве недостаточно было бы перевести «он встал со стула» или даже просто «встал», да и все тут, если и без того уже подразумевается, что персонаж находится за столом или у себя в кабинете? Дюма пишет:

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'orange, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

[Данглар машинально, один за другим, срывал цветы с роскошного апельсинового дерева; покончив с апельсином, он перешел к кактусу, но кактус, не столь податливый по характеру, как апельсин, нанес ему оскорбительный укол.]

Почему бы не перевести это так?

Strappò macchinalmente, uno dopo l'altro, i fiori di un magnifico arancio; quando ebbe finito si rivolse a un cactus il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente. (Eco)[†]

С первого взгляда видно: двадцать девять итальянских слов вместо сорока двух французских — экономия более чем на двадцать пять процентов. На протяжении всего романа, занимающего в издании «Плеяд» 1400 чрезвычайно убористых страниц, сбережение составит 350 страниц! И, столкнувшись с выражениями вроде

comme pour le prier de le tirer de l'embarras où se trouvait [«будто бы для того, чтобы попросить вывести его из затруднения, в котором он находился»],

довольно будет и половины слов:

come per pregarlo di trarlo d'imbarazzo (Eco)[†].

Не говоря уже об искушении убрать все «м'сье». Во французском *м'сье* используется чаще, чем *синьор* в итальянском. Во Франции поныне случается, что двое соседей по дому, входя в лифт, могут поприветствовать друг друга

словами *бонжур, м'сье*, тогда как в итальянском достаточно сказать *буонджорно*, чтобы не прибегать к излишним формальностям.

Умолчим о том, сколько раз слово *м'сье* встречается в романах XIX в. Действительно ли нужно переводить его, даже если говорят друг с другом два человека, равные по положению? Сколько страниц можно было бы сэкономить, убрав все эти *м'сье*?

Тем не менее именно здесь я ощутил немалые затруднения. Наличие всех этих *м'сье* не только придавало всей истории «французистость» и указывало на XIX в., но и было частью стратегий уважительного поведения, существенных для того, чтобы понять отношения между персонажами. Именно тогда я задался вопросом о том, дозволено ли переводить *je vous en prie* («прошу Вас») как Бог на душу положит, то есть «прошу» (*vi prego*), или же правы были старые переводчики издательства Сондзоньо, писавшие «прошу Вас» (*ve ne prego*)¹.

И вот здесь-то я сказал себе, что у всех длиннот, которых мне хотелось избежать, и у этих трехсот пятидесяти по видимости бесполезных страниц была основополагающая стратегическая функция: они создавали ожидание, замедляя развязки событий, они были коренным образом необходимы для этого шедевра мести — как блюдо, которое подают холодным. Именно тогда я отказался от своего предприятия, решив, что в отношении применяемой повествовательной стратегии «Граф Монте-Кристо» написан если и не *хорошо*, то, уж конечно, *как надо*, и по-другому написать его было нельзя. Дюма, пусть даже под давлением забот не столь возвышенных, в конце концов понял: если «Три мушкетера» должны развиваться стремительно, поскольку нам интересно, как из всего этого выпутаются

¹ Мне вспоминается одна застольная жалоба Карло Фруттеро, который в смятении и восхищении капитулировал перед таким типичным выражением лучших французских бульварных романов с продолжениями (*feuilletons*), как «воскликнул он» (*s'écria-t-il*). И правда, какая потеря в эмпазе и драматизме, если перевести это попросту «вскрикнул» (*gridò*) или «воскликнул» (*esclamò*)!

другие, то «Граф Монте-Кристо» должен идти медленно и неправильно, поскольку повествует он о *нашей* тревоге. Всего несколько страниц, чтобы узнать о том, что де Жюссак потерпел поражение на дуэли (все равно читателю никогда не придется обнажать шпагу у монастыря боногих кармелиток), и множество страниц — чтобы изобразить невыносимо растянутое время наших фантазий, занимающих целую жизнь, полную неудовлетворенных желаний.

Не исключено, что когда-нибудь я вернусь к своим замыслам и все же решу сделать этот псевдоперевод. Но его следует подать как *адаптацию*, как двойную работу. Придавая книге изящество, я должен предполагать, что читателям уже известно оригинальное произведение, но они находятся в иной историко-культурной ситуации, они уже не разделяют страстей Эдмона Дантеса, смотрят на его судьбу остраненным и благожелательно-ироническим взором нашего современника и хотят, больше не плача вместе с этими героями, испытать радость, открыв для себя, сколько стремительных ходов совершил Монте-Кристо, чтобы довести до конца здание своей мести.

5.6. Возмещать за счет переработки

В данном случае речь пойдет о том, что я назову радикальной или абсолютной переработкой и о чем буду говорить в главе 12. Однако сейчас мне хотелось бы рассмотреть такие ситуации, когда из уважения к тому воздействию, которое стремился оказать автор текста, мы получаем разрешение испробовать *переработки частичные*, или *локальные*.

В моем «Имени розы» появляется персонаж по имени Сальватор, говорящий на языке, составленном из обломков различных языков. Конечно, в итальянском тексте использование иностранных слов создает эффект «остранения», но, если бы персонаж говорил *Ich aime spaghetti* («Ихь эм спагетти»), а английский переводчик передал бы это многоязычное выражение как *I like noodles* («Я люблю лапшу»), «вавилонский» эффект был бы утрачен. Итак, вот

мой оригинальный текст и то, как переводчикам удалось, используя соответствующие языки и культуры, передать фразы моего персонажа:

“Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l’anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors... Cave il diabolo! Semper m’aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?”

[«Всепокайтесь! Зри, егда змий грядет глотать душу твою! Шьмерчь на нас! Молися, да приидет папа святой избавити нас от лукаваго, от греха! Ха! Ха! Видно, вам люб сей глум! Ведовство! Се хула на Господа нашего Иисуса Христа! А вам любо? И счастье в боли, и стон в любви... Ох! Ох! Сгинь, черт! Тьфу, попутал в песнь! Песни ведут в ад. Сальватор вразумевши. Дом сей добр. Тут еда. И Господу Богу помолимся. Пропади прочее пропадом. И аминь. Так?»*]

“Penitenziagite! Watch out for the draco who cometh in futurum to gnaw your anima! Death is super nos! Pray the Santo Pater come to liberar nos a malo and all our sin! Ha ha, you like this negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors... Cave il diabolo! Semper lying in wait for me in some angulum to snap at my heels. But Salvatore is not stupidus! Bonum monasterium, and aqui refectorium and pray to dominum nostrum. And the resto is not worth merda. Amen. No?» (Weaver)[†]

“Penitenziagite! Voye quand dracon venturus est pour la ronger ton âme! La mortz est super nos! Prie que vient le pape saint pour libérer nos a malo de todas les péchés! Ah ah, vous plait ista nécromancie de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m’es dols e plazer m’es dolors... Cave il diabolo! Semper il me guette en quelque coin pour me planter les dents dans les talons. Mais Salvatore non est insipiens! Bonum

* Пер. Е. А. Костюкович.

monasterium, et aqui on baffle et on prie dominum nostrum. Et el reste valet une queue de cerise. Et amen. No?" (*Schifano*)[†]

"Penitenziagite! Siehe, draco venturus est am Fressen anima tua! La mortz est super nos! Prego, daß Vater unser komm, a liberar nos vom Übel de todas le peccata. Ah ah, hihhi, Euch gfallt wohl ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolours... Cave el diabolo! Semper m'aguaita, immer piekster und stichter, el diabolo, per adentarme le carcagna. Aber Salvatore non est insipiens, no no, Salvatore weiß Bescheid. Et aqui bonum monasterium, hier lebstu gut, se tu priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo secco. Amen. Oder?" (*Kroeber*)[†]

* * *

В «Маятнике Фуко» я вывел одного персонажа, Пьера, говорящего на очень «офранцузенном» итальянском. Переводчики, которым надлежало подумать о том, как он говорил бы на их языке, но с французским акцентом и с французскими словечками, особых затруднений не испытывали; но перед переводчиком на французский, напротив, встали серьезные проблемы. Он мог бы решиться на то, чтобы вывести на сцену персонаж, говорящий (положим) с немецким или итальянским акцентом, с немецкими или итальянскими словечками, но он осознавал, что мой персонаж отсылал к ситуациям, типичным для французского оккультизма *fin de siècle**. Поэтому он решил подчеркнуть не тот факт, что Пьер — француз, но то, что в любом случае он — персонаж карикатурный, и заставил его прибегать к выражениям, выдающим его марсельское происхождение.

* * *

Хороший пример частичной переработки — испанский перевод романа «Остров накануне». Я предупреждал переводчиков о том, что в тексте используется барочная лексика и персонажи неоднократно цитируют отрывки итальянской барочной поэзии той эпохи.

* Конца XIX в. (*франц.*).

Можно взять хотя бы нижеследующий отрывок, где я воспользовался стихами Джован-Баттисты Марино* (и здесь косые черты, разделяющие стихи, проставлены сейчас мною):

Da quel momento la Signora fu per lui Lilia, e come Lilia le dedicava amorosi versi, che poi subito distruggeva temendo che fossero impari omaggio: *Oh dolcissima Lilia, / a pena colsi un fior, che ti perdei! / Sdegno ch'io ti riveggi? / Io ti seguo e tu fuggi, / io ti parlo e tu taci...* Ma non le parlava se non con lo sguardo, pieno di litigioso amore, poiché più si ama e più si è inclini al rancore, provando brividi di fuoco freddo, eccitato d'egra salute, con l'animo ilare come una piuma di piombo, travolto da quei cari effetti d'amore senza affetto; e continuava a scrivere lettere che inviava senza firma alla Signora, e versi per Lilia, che tratteneva gelosamente per sé e rileggeva ogni giorno.

Scrivendo (e non inviando), *Lilia, Lilia, ove sei? ove t'ascondi? / Lilia fulgor del cielo / venisti in un baleno / a ferire, a sparire*, moltiplicava le sue presenze. Seguendola di notte mentre rincasava con la sua cameriera (*per le più cupe selve, / per le più cupe calli, / godrò pur di seguire, ancorché invano / del leggiadretto piè l'orme fugaci...*), aveva scoperto dove abitava.

[С того времени Госпожою была для него Лилия, и именно как Лилии посвящал он ей любовные вирши, каковые затем немедленно уничтожал, опасаясь, что будут они подношением недостойным. *О Лилия благоуханна! / Цветок сорвав, тебя утратил я нежданно. / Себя мне видеть подлым мнишь? / Слежу тебя, а ты бежишь; / Реку к тебе, а ты молчишь...* Обаче беседовал он с нею токмо взором, придирчивой любви исполненным, поелику чем сильнее любят, тем более ко злопамятству склоняются; и трясся в приступах хладного огня, хилым здоровьем возбуждаемого, с душою легкою, как пудовая пушинка, прочь уносимый во власти любви без ответных страсти; и по-прежнему писал письма, каковые отправлял без подписи Госпоже, а также де вирши для Лилии, каковые ревниво удерживал у себя и перечитывал что ни день.

Писал он (не отправляя), *О Лилия, куда, куда сокрылась ты? / О Лилия, небесная зарница! / Явилась, будто молния, / Сражая, исчезая*, тем самым образы ее приумножая. Идя за нею следом ночью, когда возвращалась она домой с камеристкою (*пролесками глухими, / проулками глухими / пресле-*

*довать был рад, пускай и понапрасну, / обиденны следы легкобе-
гущей ножки), обнаружил он, где она жила.]*

Уивер в английском переводе использует лексику и орфографию XVII в., но при этом стремится почти буквально перевести стихи оригинала. Возможно, дистанция между «концептизмом» итальянского барокко и английской поэзией той эпохи столь велика, что не позволяет прибегать к контаминациям:

*From that moment on the Lady was for him Lilia, and it was
to Lilia that he dedicated amorous verses, which he promptly
destroyed, fearing they were an inadequate tribute: Ah sweetest
Lilia / hardly had I plucked a flower when I lost it! / Do you scorn
to see me? / I pursue you and you flee / I speak to you and you are
mute (...)*

*Lilia, Lilia, where are thou? Where dost you hide? Lilia, splendor
of Heaven, an instant in thy presence / and I was wounded, as thou
didst vanish... (Weaver)[†]*

Иным было решение переводчицы на испанский Элены Лосано, в распоряжении которой была испанская литература Siglo de Oro*, во многом сходная с итальянским «концептизмом». Как говорит сама переводчица в очерке, где рассказывает о своем опыте (LOZANO 2001), «Образцовый Читатель „Острова“, как и всего Эко в целом, — это читатель, наделенный вкусом к открытию, для которого неиссякающим источником наслаждения служит опознавание источников. Построение идеального читателя перевода было бы невозможно без использования текстов Золотого века».

Поэтому Лосано предпочла переработку. В отрывке, который, подобно этому, выражает неподвластный разуму любовный пыл, было не так уж важно, что в действительности говорит любящий; важно было, чтобы он говорил, прибегая к любовным выражениям Золотого века. «Отбор текстов производился с учетом того, что в данную эпоху переводы в основе своей делались как пересоздание оригинала: выделяли некое функциональное ядро (будь то

* Золотой век (исп.).

содержание или форма), которое затем развивали на свой лад. В нашем случае изотопиями, имеющими важное значение, были следующие: отождествление Лилии с цветком, ускользание возлюбленной и ее мучительное преследование. И с помощью Эрреры и Гонгоры-младшего, с некоторыми вкраплениями из Гарсиласо⁶, я воплотила свой замысел в жизнь».

Итак, перевод Лосано гласит:

Desde ese momento, la Señora fue para él Lilia, y como Lilia dedicábale amorosos versos, que luego destruía inmediatamente temiendo que fueran desiguales homenajes: *¡Huyendo vas Lilia de mí, / oh tú, cuyo nombre ahora / y siempre es hermosa flor / fragrantísimo esplendor / del cabello de la Aurora!..* Pero no le hablaba, sino con la mirada, lleno de litigioso amor, pues que más se ama y más se es propenso al rencor, experimentando calofríos de fuego frío excitado por flaca salud, con el ánimo jovial como pluma de plomo, arrollado por aquellos queridos efectos de amor sin afecto; y seguía escribiendo cartas que enviaba sin firma a la Señora, y versos para Lilia, que guardaba celosamente para sí y releía cada día.

Escribiendo (y no enviando) *Lilia, Lilia, vida mía / ¿Adónde estas? ¿A dó escondes / de mi vista tu belleza? / ¿O por qué no, di, respondes / a la voz de mi tristeza?*, multiplicaba sus presencias. Siguiéndola de noche, mientras volvía a casa con su doncella (*Voy siguiendo la fuerza de mi hado / por este campo estéril y escondido...*), había descubierto dónde vivía. (Lozano)[†]

В данном случае переработка предстает актом верности: я считаю, что перевод Лосано производит в точности то же впечатление, произвести которое стремился оригинал. Правда, искушенный читатель мог бы отметить, что отсылки делаются к испанской поэзии, а не к итальянской. Но, с одной стороны, события разворачиваются в период испанского господства в той части Италии, где они разворачиваются; с другой стороны, переводчица замечает, что «материал использовался с тем условием, чтобы он был *мало знаком*». Наконец, Лосано тоже пользуется техникой коллажа. Поэтому испанским читателям трудно было точно отождествить источники: их скорее подводили к тому, чтобы «вдыхать» некую атмосферу. А именно этого я и хотел добиться по-итальянски.

* * *

Самым интересным случаем частичной переработки, а для меня и самым удивительным, стал перевод первой главы моего «Баудолино». Там я изобрел некий псевдопьемонтский язык, на котором писал почти неграмотный парнишка, живший в XII в., то есть в эпоху, от которой у нас нет документов на итальянском языке — по крайней мере, из той местности.

Филологических намерений у меня не было — хотя, написав этот текст почти в один присест, прислушиваясь к некоторым отголоскам моего детства и к отдельным диалектным выражениям тех мест, где я родился, до этого я по меньшей мере три года рылся во всех, каких только мог, исторических и этимологических словарях, чтобы избежать по крайней мере бросающихся в глаза анахронизмов, и сразу заметил, что у некоторых непристойных диалектных выражений, использующихся и по сей день, корни лангобардские, и потому я мог предположить, что они тем или иным образом перешли в неопределенный паданский диалект той эпохи. Разумеется, я уведомил переводчиков о том, что им надлежит воссоздать некую аналогичную лингвистическую ситуацию, но при этом мне было ясно, что проблема будет меняться от одной страны к другой. В ту же самую эпоху в Англии говорили на *Middle English* (среднеанглийском), который был бы, однако, непонятен нашему англоязычному современнику, во Франции уже была поэзия на языке «ок» и языке «ойль», в Испании уже был создан «Сид»...[♦]

Жаль, что здесь невозможно процитировать все переводы, чтобы стало видно, как каждый переводчик попытался приспособить этот несуществующий язык к гению собственного языка и к каким разнообразным последствиям это привело. Ограничусь лишь несколькими примерами.

Баудолино боится, как бы в канцелярии императора не заметили, что он «стянул» основательный труд епископа Оттона и соскреб с него текст, чтобы написать поверх него свои смутные воспоминания; но затем он утешается, подумав о том, что здесь никто ничего не заметит, и даже

отваживается на непристойное выражение, которое потом вычеркивает и заменяет другим диалектным выражением. Нужно заметить, что вычеркнутое выражение — типично пьемонтское, тогда как заменяющее его — скорее ломбардское (но я исходил из предположения, что Баудолино беспорядочно усвоил разные паданские диалекты):

ma forse non li importa a nessuno in chanceleria scrivono tutto anca quando non serve et ki li trova (questi folii) si-~~li infila nel büs del kü~~ non se ne fa negott.

[но может им не надо ничего никому в канцелярии пишут себе что попало что надо и не надо зачем искать пергамены ~~да хотели они ими подтере~~ да видали они их в грубу*.]

Наиболее точно поставила перед собой филологические задачи Элена Лосано, решившая передать мой текст на некоем вымышленном испанском, напоминающем «Песнь о моем Сиде» и «Заморские деянья»*, — а последний текст изобилует иноязычными выражениями. Однако в этом отрывке переводчица ставит перед собой еще одну задачу: в известной мере сохранить звучание оригинала, не пытаясь любой ценой передать его на средневековом испанском. Поэтому в вычеркнутом выражении она почти сохраняет оригинальное звучание, попросту архаизировав вульгарное слово *ojete* («задний проход») и усилив его обрубком слова *kulo* («зад»), чтобы «предоставить читателю свободу решать, идет ли речь о двойной цензуре... или же о фонетическом усечении слова, столь обычном в разговорном языке». Итак:

Pero quicab non le importa a nadie en chancelleria eschrivont tot incluso quando non sirve et kien los encuentra [isti folii] ~~se los metc en el ofete del kü~~ non se faz negotium. (Lozano)[†]

Что же касается другого выражения — *Fistiorbo che fatica skrivere mi fa già male tutti i diti* («язва в душу нудно писать ноют пальцы»*) — то Лосано, выяснив, что *fistiorbo* пред-

* Пер. Е. А. Костюкович.

ставляет собою диалектное выражение, означающее «чтоб тебе ослепнуть», решает латинизировать его: *fistiorbus ke cansedad eskrevir* («ослепни глаза мои, эка морока писать»), предполагая, что значение принятого ею неологизма наверняка неясно для испанского читателя, но оно уже было изначально неясно и для любого итальянского читателя, не знакомого с александрийским диалектом Баудолино.

Любопытно посмотреть, как поступили другие переводчики. Мне кажется, аналогичными соображениями руководствовалась Аренас Ногера, переводя на каталанский, — по крайней мере, в первом отрывке:

mes potser no.l interessa negu a cancelleria scriuen tot ancar quan no val e qu'ils trova (ests folii) ~~se.ls fica forat del cut~~ no.n fa res. (*Noguera*)[†]

Что касается второго выражения, то переводчица попыталась сделать почти буквальный перевод; но я, по нехватке лингвистических познаний, не могу сказать, что он означает для читателя, которому адресован: *eu tornare orb.*

Скифано, как обычно, старается дать сильно галлицизирующий вариант — и, по-моему, с хорошими результатами:

mais il se peut k'a nulc importe en la cancellerie ils escrivent tout mesme quanto point ne sert et ke ki les trouve (les feuilles) ~~ki se les enfile dans le pertuis du ka~~ n'en fasse goutte. (*Schifano*)[†]

Равным образом для перевода слова *fistiorbo* он обращается к равнозначному простонародному французскому выражению: *morsoeil*. Уивер (как мы увидим и в следующей главе) в одно и то же время «одомашнивает» и модернизирует (*fistiorbo* превращается у него в «Господи Иисусе!»; конечно, это восклицание может выразить досаду, но уже не отсылает ни к какому «другому» языку) и прибегает к почти современному вульгарному английскому с некоторыми умолчаниями, вызванными стыдливостью:

but may be nobody cares in the chancellery thay write and and write even when theres no need and whoever finds them (these pages) ~~can shove them up his...~~ wont do anything about them. (*Weaver*)[†]

Интереснее поведение Кребера. Слово *fistiorbo* у него германизируется и превращается в *verflixt swêr* (что-то вроде «чертовски тяжело»); но в другом отрывке переводчик — видимо, в силу филологической требовательности — решает сохранить оригинал:

aber villeicht merkets ja kainer in der kanzlei wo sie allweil irgendetwas schreiben auch wanns niemandem nutzen tuot und wer diese bögen findet ~~si li infila nel büs del kü~~ denkt sie villeicht weitewr darbei. (*Kroeber*)[†]

Казалось бы, перед нами попытка восстановить диалектный смак оригинала, но я так не думаю. Здесь встает вопрос весьма деликатный, вопрос о непристойностях, не только в изобилии рассыпанных по начальным страницам на «Баудолиновом» языке, но появляющихся там и сям и в остальном тексте, когда персонажи из простонародья говорят друг с другом, прибегая к диалектным оборотам и проклятиям.

Итальянский (и романские языки в целом) щедр на богохульства и непристойные выражения, тогда как немецкий в этом отношении весьма сдержан. Поэтому какое-нибудь выражение, которое в итальянском было бы, может, и неприличным, но вполне привычным, в немецком прозвучало бы как невыносимо богохульное или, во всяком случае, чересчур вульгарное. Кто видел фильм Вуди Аллена «Разбирая Гарри», тот знает, что там появляется некая нью-йоркская дама, каждые десять секунд повторяющая слово *fucking*, словно междометие; но дама из Монако не смогла бы произносить аналогичное выражение с такой непринужденностью.

В начале второй главы моего романа Баудолино въезжает верхом в собор Святой Софии в Константинополе и, чтобы выразить свое возмущение поведением крестоносцев, которые растаскивают священную утварь и оскверняют храм, будто перепившиеся разбойники, выкрикивает несколько проклятий. Эффект должен быть комическим: чтобы обвинить захватчиков в святотатстве, Баудолино сам, в свою очередь, изрыгает богохульства — пусть даже делает он это, охваченный священной яростью и из самых

благородных побуждений. Однако итальянскому читателю Баудолино кажется не последователем Антихриста, а добрым христианином, искренне возмущенным, хотя ему, пожалуй, стоило бы тщательнее выбирать выражения.

Итак, Баудолино, бросаясь на святотатцев с обнаженным мечом, кричит:

Ventrediddio, madonna lupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore?

[Разъязви вас огонь в бога и в рот и в душу, в чертову мать и в печенки, хриstopродавцы, олухи, свиньи, паскуды, беззаконничать над добром Господа нашего Христа Иисуса?!*]

Билл Уивер постарался, чтобы его английский перевод был настолько богохульным, насколько вообще может быть таковым английский язык, и перевел так:

God's belly! By the Virgin's death! Filthy blasphemers, simonist pigs! Is this way to treat the things of our lord? (*Weaver*)[†]

Конечно, при этом был утрачен эффект итальянского выражения *Madonna lupa* (букв. «Мадонна-потаскуха»), которое я в юности, служа в армии, то и дело слышал из уст капрала-инструктора. Однако известно, что англосаксы, как и американцы-протестанты, лишены той фамиллярности в обращении с вещами священными, которую, напротив, обнаруживают католические народы (испанцам, например, известны проклятия пострашнее наших).

Переводчики на испанский, бразильский, французский и каталанский не испытали особых затруднений в передаче святого негодования Баудолино:

Ventredieu, viergelouve, mordiou, répugnante sacrilèges, porcs de simoniaques, c'est la manière de traiter les choses de nostreseigneur? (*Schifano*)[†]

Ventredediós, virgenloba, muertedediós, asqueurosos blasfemadores, cerdos simoniacos, es ésta la manera de tratar las cosas de nuestroseñor? (*Lozano*)[†]

* Пер. Е. А. Костюкович.

Ventre de deus, mæe de deus, morte de deus, nojentos blasfemadores, porcos simoníacos, é este o modo de tratar las coisas de Nosso Senhor? (*Lucchesi*)[†]

Pelventre dedéu, maredédeudellops, perlamortededéu, blasfemadores fastigosos, porcos simoníacs, aquesta és manera de tractar les coses de nostre Senyor? (*Arenas Noguera*)[†]

Напротив, крайне сдержанным и деланно-стыдливым выказал себя немецкий переводчик:

Gottverfluchte Saubande, Lumpenpack, Hurenböcke, Himmelsakra, ist das die Art, wie mann mit den Dingen unseres Herrn umgehet? (*Kroeber*)[†]

Как видим, Кребер не «склоняет» ни Бога, ни Деву и оскорбляет крестоносцев, говоря, что они — свиньи, проклятые Богом, отребье, шлюхины козлы, и единственное псевдобогохульство, изрыгаемое Баудолино, — такое, которое только и мог бы произнести немец, даже самый разгневанный и грубый: *Himmelsakra*, т. е. букв. «Небо и Таинства». Для разъяренного пьемонтского крестьянина этого явно маловато.

В первой главе (на «Баудолиновом» языке) описывается осада Тортоны и то, как город был наконец взят, и самыми жестокими из всех оказались павийцы. Итальянский текст гласит:

et poi vedevo i derthonesi ke usivano tutti da la Città homini donne bambini et vetuli et si plangevano adosso mentre i alamanni li portavano via come se erano beeeccie o vero berbices et universa pecora et quelli di Papia ke alé alé entravano a Turtona come matti con fasine et martelli et masse et piconi ke a loro sbattere giù una città dai fundament li faceva sborare.

[а после увидал я дертонских што выходили все из Города мужики бабы детишки старичишки плачучи да рыдаючи а аламанны ихъ погоняли аки овеечек али агнцев и всякъ скотъ* а папийские те ура ура вламывалися в Туртону аки бешанья с батожьем с молотами дубинами да шелепугами знать для них город с землей сровнять все одно што в бабу кончить.]

* Ср.: Пс 148. 10 в славянском переводе.

Последнее выражение, конечно, простонародное и не вполне приличное, но достаточно распространенное. Жан-Ноэль Скифано, не колеблясь, передал его по-французски:

et puis je veoie li Derthonois ke sortoient toz de la Citet homes femes enfans et vielz et ploroient en lor nombril endementre que li alemans les emmenoient comme se fussent breebies o oltrement dict des berbices et universa pecora et cil de Papiia ki ale ale entroient a Turtona com fols aveques fagots et masses et mails et pics qu'a eulx abatre une citet jouske dedens il fondacion les faisoient des chargier les coilles. (*Schifano*)[†]

Элена Лосано объяснила мне, что в ее распоряжении было равносильное выражение «испустить семя» (*correrse*), но в активном залоге оно означает «бегать» (*correre*), так что в этом контексте, где каждый мечется туда-сюда, возникла опасность утратить сексуальную коннотацию и внушить мысль о том, что павийцы, предвкушая разрушение города, стали носиться как угорелые. Поэтому она предпочла латинизм, не вводящий читателя в заблуждение:

et dende veia 1os derthonesi ke eixian todos da la Cibtat, homini donne ninnos et vetuli de 1os sos oios tan fuerternientre 1orando et los alamanos ge los lleuauan como si fueran beejas o sea berbices et universa ovicula et aquellotros de Papia ke arre arte entrauan en Turtona como enaxenados con faxinas et martillos et mazas et picos ca a ellos derriuvar una cibtat desde los fundamenta los fazia eiaculare. (*Lozano*)[†]

Билл Уивер не рискнул обратиться к архаизмам и использовал то выражение, к которому прибегла бы дама из фильма Вуди Аллена. Мне кажется, Уивер оказался чересчур хорошо воспитан, так как в сленге он мог найти что-нибудь получше. Впрочем, возможно, другие выражения показались ему слишком современными или слишком американскими:

And then I saw the Dhertonesi who were all coming out of the city men women and children and oldsters too and they were becciee that is berbices and sheep everywhere and the

people of Pavia who cheered and entered Turtona like lunatics with faggots and hammers and clubs and picks because for them tearing down a city to the foundations was enough to make them come. (*Weaver*)[†]

Самым стыдливым оказался, как всегда, Буркхарт Кребер:

und dann sah ich die Tortonesen die aus der Stadt herauskamen männer frauen kinder und greise und alle weinten und klagten indes die Alemannen sie wegfürten als wärens schafe und anders schlachtvieh und die aus Pavia schrien Alé Alé und stürmten nach Tortona hinein mit äxten und hämmern und keulen und piken denn eine Stadt dem Erdbogen gleichzumachen daz war ihnen eine grôszte lust. (*Kroeber*)[†]

Eine grôszte lust: даже если прочесть это как архаическое выражение, оно все равно будет означать самое большее «знатная потеха». Возможно, оно все же выражает то почти сексуальное ликование, с которым павийцы разрушали город; но как бы то ни было, немец не сказал бы больше.

* * *

И в остальном тексте, написанном уже на современном итальянском, Баудолино и его сограждане часто прибегают к словечкам и выражениям на своем родном диалекте. Я прекрасно понимал, что это оценят лишь те, для кого этот диалект — родной, но полагался на то, что даже читатели, которым пьемонтский диалект чужд, все же смогут уловить некий стиль, диалектные интонации (как может сделать, например, ломбардец, слушая такого неаполитанского комика, как Тройси[♦]). На всякий случай (следуя типичной привычке людей, говорящих на диалекте, сопровождать местное выражение переводом на итальянский, если нужно донести его смысл) я дал, так сказать, переводы темных выражений. Серьезный вызов для переводчиков! Ведь если они хотели сохранить эту игру между диалектным выражением и его переводом, им пришлось бы найти соответствующее диалектное выражение, но в таком случае они лишили бы язык Баудолино его паданской окраски. Таковы случаи, в которых утрата неизбежна — если, конечно, не прибегать к акробатическим трюкам.

Вот отрывок из 13-й главы, куда я вставил (итальянизовав его, но и это тоже привычка человека, говорящего на диалекте) выражение *squatagnè sté n'babì* («раздавит, как жабу»), весьма точно воспроизводящее ситуацию, поскольку имеется в виду тот случай, когда жабу давят ногой, оставляя от нее лишь плоский силуэт, который потом под лучами солнца засыхает и коробится, как древесный лист:

Sì, ma poi arriva il Barbarossa e vi squatagna come un babio, ovverosia vi spriaccia come un gospo.

[«Но вдруг нагрянет, не ровен час, Барбаросса? И разможжит вас, как жаб? Оставит мокрое место?»*]

Некоторые переводчики отказались от мысли передать игру диалектного выражения с его итальянским переводом и попросту использовали какое-то одно простонародное выражение на своем языке, ограничившись верной передачей смысла действия:

Sì, però després arribarà Barbaroja i us esclafarà com si res. (Noguera)†

Yes, but then Barbarossa comes along and squashes you like a bug. (Weaver)†

Ja, aber dann kommt der Barbarossa und zertritt euch wie eine Kröte. (Kroeber)†

Лосано, воспользовавшись тем, что это выражение в любом случае переводится, пытается сохранить его как неологизирующий курьез, подгоняя под фонетические характеристики испанского языка:

Sì, però luego llega el Barbarroja y os escuataña como a un babbio, o hablando propiamente, os revienta como a un sapo. (Lozano)†

Скифано еще усилил диалектный тон, но перенес все в сферу французского языка:

Oui, ma ensuite arrive le Barberousse et il vous rédiut à une vesse de conil, autrement dit il vous souffle comme un pet de lapin. (Schifano)†

* Пер. Е. А. Костюкович.

Не случайно каталанский, английский и немецкий переводы, устраняя игру между диалектным выражением и его итальянским эквивалентом, оказываются короче двух других (и оригинала).

* * *

Нергор (Nergaard 2000: 289) отмечает, что подчас переработка — единственный способ добиться того, что мы называем «верным» переводом, и упоминает свой норвежский перевод моих «Фрагментов» из «Малого дневника», где я представляю себе, как общество будущего, пережившее атомную войну, находит сборник песен и рассматривает его как вершины итальянской поэзии XX в. Комизм возникает из-за того, что открыватели подвергают сложному критическому анализу такие тексты, как «Пиппо этого не знает»¹ или песни с фестиваля в Сан-Ремо. Нергор, которой довелось переводить мой текст на норвежский, поняла следующее: если она процитирует буквально переведенные стихи итальянских песен, неизвестных норвежским читателям, никто не поймет комизма этой игры. Поэтому она решила заменить итальянские песни соответствующими норвежскими. В действительности то же произошло и с английским переводом Билла Уивера, который я, конечно, лучше могу оценить, поскольку знаю популярные бродвейские шлягеры¹.

Конечно, все это примеры переработки *частичной*, или *локальной*. Заменяется песня, а не остальная часть истории; более того, песня заменяется именно затем, чтобы остальная часть истории была понятна на другом языке (дабы общее воздействие осталось примерно тем же). Как мы увидим в главе 12, то, что я называю *полной* или *радикальной* переработкой, — нечто совсем иное.

¹ Иначе поступили переводчики на французский, каталанский, испанский и португальский, сохранившие итальянские тексты. Вполне очевидно, что близость культур позволяла опознать тип той или иной песни, возможно известной и в этих странах. Но они добавили постраничные пояснительные примечания. Любопытно отметить, что немецкий издатель решил выбросить этот отрывок и замснить его другим.

Во всех этих случаях переводчики, несомненно, добились того же воздействия (пусть и в разной мере), которое намеревался произвести итальянский текст. Суждение о верности перевода может быть вынесено, если принять такое предположение: воздействие, которого следовало добиться, равнялось X_n , а текст назначения в лучшем случае производит воздействие X_{n-1} . Но здесь мы находимся на уровне вкуса, и различительное правило в данном случае отсутствует. Единственный критерий, позволяющий сказать, что речь все еще идет о переводе, состоит в том, чтобы соблюдалось условие обратимости.

Конечно (повторюсь еще раз), обратимость — предмет переговоров. Думаю, что, если заново перевести на итальянский отрывок из «Острова накануне» в переводе Элены Лосано, текст-источник будет узнаваем, даже если стихи, написанные влюбленным Робертом, станут иными. Более того, восприимчивому переводчику пришлось бы, в свою очередь, прибегнуть к переработке и отыскать аналогии в барочной итальянской поэзии (может быть, не те же самые, но способные произвести то же самое воздействие). То же происходит и в случае, упомянутом Нергор: думаю, предполагаемый «пере-переводчик» моего текста с норвежского понял бы, что вместо этих скандинавских песен нужно взять итальянские — если не «Пиппо этого не знает», то хотя бы «Пожарные из Виджу»[♦].

Глава шестая

РЕФЕРЕНЦИЯ И ГЛУБИННЫЙ СМЫСЛ

В семантике обсуждался и широко обсуждается вопрос о том, являются ли свойства, выраженные тем или иным словом, сущностными, диагностическими или второстепенными. Не собираясь возобновлять эту долгую дискуссию (см., напр.: Violi 1997), я подал бы такую мысль: эти различия всегда зависят от контекста. В случае слова *chaumière* свойство быть некой разновидностью жилища является, конечно, сущностным; но мы видели, что два различных переводчика сочли более или менее второстепенным такое свойство, как обладание крышей из соломы. Вести переговоры относительно Ядерного Содержания того или иного слова — значит решить, какие свойства должны считаться контекстуально второстепенными, чтобы их можно было, так сказать, «усыпить».

Но сейчас я хотел бы привести пример таких переговоров, которые производят впечатление вполне корректных, хотя при этом поднимают тревожную проблему.

6.1. Нарушить референцию

В своей книге «Роль читателя» (Есо 1979, Эко 2005: 337–454) я анализирую рассказ Альфонса Алле* «Вполне парижская драма» (*Un drame bien parisien*). Непосредственно для английского издания этого труда мой друг Фред Джеймсон сделал английский перевод данного рассказа. Во второй его главе два главных героя, Рауль и Маргарита, выйдя вечером из театра, возвращаются домой в экипаже (*couffé*) и начинают препираться. Нужно заметить, что тон и пред-

мет этого препирательства будут существенно важны для дальнейшего повествования.

Джеймсон переводит так: домой они возвращались в «хэнсоне» (*hansom cab*). Верен ли такой перевод для слова *coufé*? Словари сообщают, что *coufé* — это небольшой закрытый четырехколесный экипаж с двумя местами внутри и кучером снаружи, спереди. *Coufé* часто смешивают с «бругамом» (*brougham*); однако последний может быть двух- или четырехколесным, с двумя или четырьмя местами внутри, и кучер сидит на нем снаружи, но сзади. «Хэнсом» практически не отличается от «бругама», и кучер на нем также сидит сзади (правда, у «бругама» всегда четыре колеса). Поэтому, когда *coufé* сравнивается с «бругамом», местоположение кучера становится элементом диагностическим, и в соответствующем контексте различие такого рода может стать решающим. Было ли оно решающим в «Драме» и можем ли мы сказать, что перевод Джеймсона неверен?

Не знаю, почему Джеймсон не воспользовался словом *coufé*, уже существующим в английской лексике. Возможно, он поступил так, сочтя, что слово «хэнсом» будет понятнее его читателю, и прежде всего потому, что для обычного носителя языка слово *coufé* теперь уже связывается с определенным типом автомобиля, а не с каретой. Если это так, то он поступил замечательно, подав превосходный пример переговоров¹.

¹ История «хэнсома» на этом не заканчивается. В августе 2002 г. газета «Унитар» предложила вниманию своих читателей старый детектив 1886 г. «Тайна пролетки» (*Il mistero del calesse*) Фергюсона Юма*. В оригинале книга называлась «Тайна хэнсома», и на обложке издания XIX в. был изображен «хэнсом». Возможно, под влиянием этой обложки «хэнсом» появился и на обложке итальянского издания 2002 г., с кучером, сидящим по необходимости сзади (или же иллюстратор прочел книгу и заглянул в словарь). В пролетке же возница сидит спереди, обычно она открыта сверху и, что самое главное, не является наемным экипажем: обычно ею управляет владелец. Почему был сделан такой выбор? Наверняка потому, что перевести слово «хэнсом» нелегко. Конечно, преступление показалось бы таинственнее, если бы оно было совершено, скажем, в фиакре — что напомнило бы другую книгу, полную тайн: «Фиакр № 13» Ксавье де Монтепена*, — но в «Тай-

На деле даже из самого никудышного перевода было бы ясно, что в этом отрывке двое героев возвращаются домой в конном экипаже; но особенно важно то, что они препираются и, будучи состоятельной буржуазной четой, намереваются решить свою проблему *в частном порядке*. Им нужен был *закрытый* экипаж буржуазного типа, а, конечно же, не вульгарнейший омнибус с кучей пассажиров. В такой ситуации местоположение кучера не имело значения.

Им равным образом подошли бы и *coiffé*, и «бругам», и «хэнсом». Если для понимания происшедшего местоположение кучера не было существенно важным, то переводчик вполне мог счесть эту деталь второстепенной и «усыпить» ее.

И все же возникает одна проблема. В оригинальном тексте говорилось, что двое героев сели в *coiffé*, а в переводном тексте они садятся в «хэнсом». Попробуем зрительно представить себе эту сцену. В случае французского текста (предположим, что мы хорошо знаем значение слов) двое наших героев едут на карете с кучером, сидящим спереди; в случае английского текста читатель представляет себе карету с кучером, сидящим сзади. Мы говорили, что это различие незначительно, но с точки зрения некоего критерия истинности два эти текста создают две различные сцены, или же два различных возможных мира, в которых два индивида (две соответствующие кареты) различны. Предположим, какая-нибудь газета сообщит, что премьер-министр прилетел на место бедствия на вертолете, тогда как он приехал туда на автомобиле; если действительно важная новость будет состоять в том, что премьер-министр действительно *прибыл* на это место, возможно, ни один читатель не пожалуется. Ну а если важное различие будет заключаться в том, *как именно* он прибыл туда: спешно или с удобствами? В таком случае газета сообщит ложную новость.

не хэнсома», к сожалению, действие разворачивается в Австралии, где о *фиакрах* и речи не было.

* * *

Здесь мы имеем дело с проблемой референции и с тем, каким образом перевод должен уважать акты референции оригинального текста. Референцию я понимаю в самом узком смысле (см.: Есо 1997, § 5), то есть как лингвистический акт, посредством которого (при том условии, что значения используемых слов известны) осуществляется указание на индивидов и на ситуации некоего возможного мира (он может быть тем, в котором мы живем, но также и тем, что описан в каком-либо рассказе), и мы говорим, что в некоей пространственно-временной ситуации наличествуют определенные вещи или происходят определенные ситуации. С этой моей точки зрения, высказывание «Кошки — млекопитающие» не представляет собою акта референции: оно попросту устанавливает, каковы те качества, которые мы должны приписывать кошкам в целом, чтобы получить возможность интерсубъектно разумным образом пользоваться словом «кошка» и чтобы суметь воспользоваться этим словом в возможных актах референции (то же самое произошло бы с утверждением: «Единороги белые»).

Если мне предлагаются такие высказывания, как «Кошки — амфибии» или «Единороги полосатые», я, возможно, осужу их как «ложные», но в действительности я хочу сказать, что они «ошибочны» — по крайней мере, в том случае, если верными считаются учебники зоологии и описания единорогов, оставленные нам старинными bestiariaми. Чтобы решить, что высказывание «Кошки — амфибии» верно, нужно перестроить всю систему наших познаний, как это произошло, когда было решено, что утверждение «Дельфины — рыбы» ошибочно.

Напротив, такие высказывания, как «В кухне кошка», «Мой кот Феликс заболел» или «Марко Поло в „Миллионе“ говорит, что видел единорогов», отсылают к ситуациям реального мира. Эти утверждения можно проверить эмпирически и рассудить, верны они или ложны. Конечно, я добавлю, что для выработки таких общих определений, как «Дельфины — млекопитающие», потребовалось множество актов референции к данным конкретного

опыта, но ясно, что в обыденной жизни мы пользуемся выражениями «Кошки — млекопитающие» и «На ковре кот» по-разному. Если мы не доверяем говорящему, то во втором случае нам придется совершить проверку *de visu**, а в первом мы откроем энциклопедию, чтобы посмотреть, верно ли это утверждение.

Так вот, могут существовать тексты, не содержащие актов референции (например, словарь, грамматика или учебник планиметрии), но все же по большей части тексты (каковыми являются отчеты, повествования, эпические поэмы и прочее) пускают в ход акты референции. Текст газетной статьи, в котором утверждается, что такой-то политик умер, требует (если газете мы не доверяем) тем или иным образом проверить, правда ли то, что в нем сказано. Повествовательный текст, где говорится, что князь Андрей умер, обязывает нас принять мысль о том, что в возможном мире романа Толстого князь Андрей действительно умер, так что читатель стал бы протестовать, если бы увидел, что в дальнейшем ходе повествования он появляется снова, и счел бы ложным утверждение некоего другого персонажа, заявляющего, что князь Андрей жив.

Переводчик не должен позволять себе менять референции повествовательного текста, и действительно, ни один переводчик не позволил бы себе сказать в своем переводе, что Дэвид Копперфильд жил в Мадриде, а Дон Кихот — в замке в Гаскони.

6.2. Референция и стиль

Тем не менее бывают случаи, когда на референцию можно посмотреть сквозь пальцы, чтобы получить возможность передать стилистическую интенцию оригинального текста.

Мой роман «Остров накануне» основывается, в сущности, на переработках барочного стиля, со множеством явных и скрытых цитат из поэтов и прозаиков той эпохи. Естественно, я призывал переводчиков не переводить мой

* Своими глазами (*лат.*).

текст буквально, но по возможности находить эквиваленты в поэзии XVII в., принадлежащей их литературной традиции. В главе 32 главный герой описывает тихоокеанские кораллы. Поскольку видит он их впервые, ему приходится прибегать к метафорам и уподоблениям, черпая их из известного ему растительного или минерального царства. Стилистическая особенность, поставившая передо мной значительные лексические проблемы, состоит в том, что герой, которому нужно назвать различные оттенки одного и того же цвета, не мог то и дело повторять такие слова, как «красный», «карминный» или «цвет герани»: ему приходилось вносить разнообразие, прибегая к синонимам. И не только из соображений стилистических, но и в силу риторической необходимости создавать «гипотипосисы»*, то есть вызывать у читателя «зрительное» впечатление бесконечного разнообразия цветов и красок. Поэтому перед переводчиками здесь вставала двойная проблема: найти в своем языке подходящие цветовые референции и такое же число более или менее синонимичных терминов для одного и того же цвета.

Например, Лосано (LOZANO 2001: 59) столкнулась с аналогичной проблемой уже в главе 22. Отец Каспар пытается описать Роберту цвет оперения таинственной Пламяцветной Голубки, но обнаруживает, что слово «красный» сюда не подходит, и Роберт пытается дать подсказку:

Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, nein, si irritava padre Caspar. E Roberto: come una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello.*

[Багряное, багровое, червленое, пурпурное, алое, <...> кровавое, огненное, рдяное <...> предлагал Роберт. А иезуит на это: бледно, невыразительно. Роберт снова: цвета клубники? герани? малины? редиса? <...> кошенили?]*

Лосано отмечает: кроме того факта, что в итальянском тексте использовано восемь названий красного, тогда как испанский должен ограничиться семью, проблема состоя-

* Пер. Е. А. Костюкович.

ла еще и в том, что в XVII в. герань называлась по-испански *rico de sigüeña* («клюв аиста»[♦]), и «это приводило к весьма нежелательным последствиям: с одной стороны, трудно понять такое слово, которое в итальянском языке является вполне обычным и обиходным, а в испанском, напротив, вышло из употребления (его место заняло слово *geranio*, «герань», в XVII в. не встречавшееся); с другой стороны, термин, свою формой отсылающий к элементам царства животного, вторгся в ряд элементов царства растительного». Поэтому Лосано заменила герань *звездикой* (*clavellina*):

Rojo, rubro, rubicundo, rubio, rufo, rojeante, rosicler, sugería Roberto. *Nein, nein*, irritábase el padre Caspar. Y Roberto: como una fresa, una *clavellina*, una frambuesa, una guinda, un rabanillo. (*Lozano*)[†]

И далее Лосано комментирует: «...благодаря этому получился неявный ассонанс, сопоставимый с неизбежным *fresa / frambuesa: clavellina / rabanillo*».

Но вернемся к кораллам. Здесь тоже не предполагалось, что операция перевода на другой язык вполне может оказаться успешной. Поэтому я предложил переводчикам по своему усмотрению менять оттенки, если у них не находилось синонимов для одного и того же цвета. Важно было не то, чтобы какой-нибудь коралл был красен или желт (в водах Тихого океана можно найти кораллы всех цветов); важно было, чтобы одно и то же слово не повторялось дважды в одном и том же контексте и чтобы читатель (как и герой) был захвачен опытом восприятия чрезвычайного разнообразия цветов (передаваемого разнообразием лексическим). Перед нами тот случай, когда лингвистическая изобретательность, преодолев поверхностный уровень оригинального текста, пусть даже в ущерб непосредственному значению слов, должна служить поддержкой воссозданию смысла текста, того впечатления, которое намеревался произвести на читателя оригинал.

Вот мой оригинальный текст и решения, принятые четырьмя переводчиками:

Forse, a furia di trattenerne il fiato, si era obnubilato, l'acqua che gli stava invadendo la maschera gli confondeva le forme

e le sfumature. Aveva messo fuori la testa per dare aria ai polmoni, e aveva ripreso a galleggiare ai bordi dell'argine, seguendone anfratti e spezzature, là dove si aprivano corridoi di cretone in cui si infilavano arlecchini avvinati, mentre su di un balzo vedeva riposare, mosso da lento respiro a agitare di chele, un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di coralli (questi simili a quelli che conosceva, ma disposti come il cacio di fra' Stefano, che non finicse mai).

Quello che vedeva ora non era un pesce, ma neppure una foglia, certo era cosa vivente, come due larghe fette di materia albicante, bordate di chermisi, e un ventaglio di piume; e là dove ci si sarebbero attesi degli occhi, due corna di cera-lacca agitata.

Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande labbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albine con i glande d'amaranto; pesciolini rosati e picchietati di ulivigno sfioravano cavolfiori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberì tigrati di ramature negricanti... E poi si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale, oppure un fuoco artificiale di rabeschi argento vivo, ispidumi di spine gocciolate di sanguigno e infine una sorta di calice di flaccida madreperla...

[Или от стесненных легких у него в голове помутилось, и вода, затекавшая в маску, переиначила контуры, обновила цвет? Он высунул голову за воздухом и опять распротерся над закраиной обрыва, исследуя разломы природы, глинистые коридоры, куда юркали виноцветные рыбы-пульчинеллы и сразу под скатом брезжил в огнецветной люльке, вздыхая и поводя клешнями, молочно-белый хохлатый рак, а сама сетка была выкручена из нитей, перевитых, будто косы чеснока.

Затем он воззрился на то, что не было рыбой и не было водорослью, на что-то живое, на мясное, вздутое, бледное, разваленное на половины, чьи закраины рдели, а наверху служил веерный султан. Там, где полагалось глядеть глазам, торчали сургучные подвижные жужжальца.

Полипы тигровой окраски, в липучем пресмыкании вывертывая плотскость крупной срединной губы, терлись о голые тулова голотурий, каждое из которых — белесый хлуп с амарантовыми ядрами; рыбешки, медно-розовые под оливковой муругостью, выклевывали в пепельного цвета кочанах пунцовые бисерины и отщипывали крохи

от клубней, леопардовых по масти, испеженных чернильными наростами. Рядом дышала пористая печень цвета пупавника, простреливали воду ртутные зарницы, бенгальские огни, на заднем плане выставлялись лихие ости в кровавых пятнах, отсвечивал на боках какого-то кубка матовый перламутр...*]

Perhaps, holding his breath so long, he has grown befuddled, and the water entering his mask blurred shapes and hues. He thrust his head up to let air into his lungs, and resumed floating along the edge of the barrier, following its rifts and anfracts, past corridors of chalk in which vinous harlequins were stuck, while on a promontory he saw reposing, stirred by slow respiration and a waving of claws, a lobster crested with whey over a coral net (this coral looked like the coral he knew, but was spread out like the legendary cheese of Fra Stefano, which never ends).

What he saw now was not a fish, nor was it a leaf; certainly it was a living thing, like two broad slices of whitish matter edged in crimson and with a feather fan; and where you would have expected eyes there were two horns of whipped sealing-wax.

Cypress-polyps, which in their vermicular within revealed the rosy color of a great central lip, stroked plantations of albino phalli with amaranth glandes; pink minnows dotted with olive grazed ashen cauliflowers sprayed with scarlet striped tubers of blackening copper... And then he could see the porous, saffron liver of a great animal, or else an artificial fire of mercury arabesques, wisps of thorns dripping sanguine and finally a kind of chalice of flaccid mother-of-pearl... (Weaver)[†]

Peut-être, à force de retenir son souffle, s'était-il obnubilé, l'eau qui envahissait son masque lui brouillait-elle les formes et les nuances. Il avait mis sa tête à l'air pour emplir ses poumons, et avait recommencé de flotter sur les bords de la barrière, à suivre les anfractuosités et les trouées où s'ouvriraient des couloirs de cretonne dans lesquels se faufileaient des arlequins ivres, tandis qu'au-dessus d'un escarpement il voyait se reposer, animé de lente respiration et remuement des pinces, un homard crêté de mozzarella, surplombant un lacis de coraux (ceux-ci semblables à ceux-là qu'il connaissait, mais

* Пер. Е. А. Костюкович.

disposés comme le fromage de Frère Etienne, qui ne finit jamais).

Ce qu'il voyait maintenant n'était pas un poisson, mais pas non plus une feuille, à coup sûr une chose vive, telles deux larges tranches de matière blanchâtre, bordées de rouge de kermès, et un éventail de plumes; et là où l'on aurait attendu des yeux, s'agitaient deux cornes de cire à cacheter.

Des polypes ocellés, qui dans leur grouillement vermiculaire et lubrifié révélaiet l'incarnadin d'une grande lèvre centrale, effleuraient des plantations d'olothuries albuginées au glande de passe-velours; des petits poissons rosées et piquetés d'olivette effleuraient des choux-fleurs cendreaux éclaboussés d'éclarate, des tubercules tigreés de ramures fuligineuses... Et puis on voyait le foie poreux couleur colchique d'un grand animal, ou encore un feu d'artifice d'arabesques vif-argent, des hispidités d'épines dégouttantes de rouge sang et enfin une sorte de calice de nacre flasque... (*Schifano*)[†]

Vielleicht hatte sich infolge des langen Atemanhaltens sein Blick getrübt, oder das in die Maske eindringende Wasser ließ die Formen und Farbtöne vor seinen Augen verschwimmen. Er hob den Kopf und reckte ihn hoch, um sich die Lunge mit frischer Lüft zu füllen, und schwamm dann weiter am Rand des unterseeischen Abgrunds entlang, vorbei an Schluchten und Schründen und Spalten, in denen sich weinselige Harlekine tummelten, während reglos auf einem Felsvorsprung, bewegt nur durch langsames Atmen und Scherenschwenken, ein Hummer hockte mit einem Kamm wie aus Sahne, lauernd über einem Netzgeflecht von Korallen (diese gleich denen, die Roberto schon kannte, aber angeordnet wie Bruder Stephans Hefepilz, die nie endet).

Was er jetzt sah, war kein Fisch, aber auch kein Blatt, es war gewiß etwas Lebendiges: zwei große Scheiben weißlicher Materie, karmesinrot gerändert, mit einem fächerförmigen Federbusch; und wo man Augen erwartet hätte, zwei umherastende Hörner aus Siegellack.

Getigerte Polypen, die im glitschigen Wurmgeschlinge ihrer Tentakel das Fleischrot einer großen zentralen Lippe enthüllten, streiften Plantagen albinoweißer Phalli mit amarantrotter Eichel; rosarot und olivbraun gefleckte Fischchen streiften aschgraue Blumenkohlköpfe mit scharlachroten Pünktchen und gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks...

Und weiter sah man die lilarote poröse Leber eines großen Tiers oder auch ein Feuerwerk von quecksilbrigen Arabesken, Nadelkissen voll bluttriefender Dornen und schließlich eine Art Kelch aus mattem Perlmutter... (Kroeber)[†]

Quizá, a fuer de contener la respiración, habíase obnubilado, el agua le estaba invadiendo la máscara, confundíale formas y matices. Había sacado la cabeza para dar aire a los pulmones, y había vuelto a sobrenadar al borde del dique, siguiendo anfractos y quebradas, allá donde se abrían pasillos de greda en los que introducíanse arlequines envinados, mientras sobre un peñasco veía descansar, movido por una lenta respiración y agitar de pinzas, un cangrejo con cresta nacarada, encima de una red de corales (éstos similares a los que conocía, pero dispuestos como panes y peces, que no se acababan nunca).

Lo que veía ahora no era una pez, mas ni siquiera una hoja, sin duda era algo vivo, corno dos anchas rebanadas de materia albicante, bordadas de carmesí, y un abanico de plumas; y allá donde nos abríamos esperado los ojos, dos cuernos de lacre agitado.

Pólipos sirios, que en su vermicular lúbrico manifestaban el encarnadino de un gran labio central, acariciaban plantales de méntulas albinas con el glande de amaranto; pececillos rosados y jaspeados de aceituní acariciaban coliflores cenicientas sembradas de escarlata, raigones listados de cobre negreante... Y luego veíase el hígado poroso color cólquico de un gran animal, o un fuego artificial de arabescos de plata viva, hispidumbres de espinas salpicadas de sangriento y, por fin, una suerte de cáliz de fláccida madreperla... (Lozano)[†]

Хотя переводчики сделали все, что было в их силах, чтобы прислушаться к моим предложениям относительно цветовой гаммы, следует отметить, что во фразе *si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale* я оставил цвет неопределенным, поскольку *colchico*[♦] может означать желтый, лиловый или какой-нибудь иной цвет.

Однако Уивер остановился на *saffron* («шафрановом»), а Кребер — на *lilarote* («красно-лиловом»). Уивер говорит о *cypress-polyyps* («кипарисовых полипах»), Скифано — о *polyyps ocellés* («полипах, покрытых глазками»), Лосано — о *pólipos sirios* («сирийских полипах»), хотя в оригинале речь шла

о *polipi soriani* («полипах тигровой окраски»), вызывающих в памяти тигровую мантию. С точки зрения здравого смысла это значит рассказывать разные истории, и, если бы в школе прилагательное *soriano* («тигровой окраски») перевели как *ocellé* («покрытый глазками»), за это можно было бы с полным правом поставить двойку.

Немецкий переводчик нашел для моих полипов тигровой окраски выражение *getigerte Polypen* («тигровые полипы»). Вероятно, это выражение позволило ему поддержать ритм своего дискурса, тогда как Уивера, Лосано и Скифано смутил бы столь буквальный эквивалент — еще и потому, что полосы напрямую упоминаются чуть выше, где говорится о *tuberi tigrati* («клубнях в полоску»), которые как раз и превращаются в *striped tubers* («полосатые клубни»), *tubercules tigrées* («клубни в полоску») и *raïgones listados* («полосатые корневища»), в то время как Кребер, который уже использовал прилагательное *getigerte* («тигровый»), решительно меняет и форму, и цвет, говоря о *gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks* («пламенеющих желтизной клубнях с черноватыми ветками»).

Строчкой ниже я упоминаю *mentule albine con i glande d'amaranto*. *Mentula* — латинское название мужского полового органа; и Уивер, и Кребер перевели это слово *phalli* («фаллосы»), тогда как Лосано придумала неологизм, выглядящий вполне по-испански (*méntulas*), как она сделала и со словом *hispidumbres* («игольчатые купы»). Возможно, Скифано счел, что соответствующее французское слово не позволит ему удержать взятый им ритм или сохранить звуковой символизм, который представлялся ему необходимым. Поэтому он переводит *olothuries* («голотурии»): это слово предполагает фаллообразную форму, и к тому же Скифано осознает, что анатомический намек тут же подкрепляется упоминанием «головки» (*glande*).

В первом абзаце я говорю о коридорах из *cretone*, это архаизм, обозначающий землю, богатую мелом. Уивер переводит *chalk* («мел»), Лосано — *greda* («глина» и «мел»), тогда как Кребер избегает этого слова и говорит более обобщенно о *Schluchten und Schründen und Spalten* («ущель-

ях, трещинах и разломах»), т. е. о расселинах в скалах. Что же до Скифано, то он, кажется, понял слово *cretone* как *cretonne* («кретон», а это вид ткани). Но, может быть, он хотел сохранить звучание итальянского слова, а на этой странице, полной сравнений и метафор, даже подводный коридор, похожий на ткань, вполне возможен.

Еще одна явная вольность допущена при переводе моего прилагательного *avvinati*, означающего цвет вина; но оно существовало только в итальянском языке эпохи барокко, и с первого взгляда его можно понять как *avvinazzati* («пьяные»). Уивер выходит из положения при помощи слова *vinous*, которое может означать как «пьяный», так и «бордовый»; Лосано же указывает на этот цвет, прибегнув к редкому слову *envinados* («виноцветные»). Напротив, Кребер и Скифано предпочитают «этиловую» изотопию и переводят как *weinselige* («хмельные») и *ivres* («пьяные»). Я не уверен в том, что здесь речь идет о простом недопонимании: возможно, у обоих переводчиков в их языках не нашлось столь же изысканного слова, и они предпочли перенести «винную» коннотацию с цвета на колеблющиеся движения этих рыб с окраской арлекинова плаща. Мне важно отметить следующее: когда я читал их переводы в рукописи, этой перемены я не почувствовал, а это знак того, что ритм и живость сцены, как мне показалось, воздействуют прекрасно.

Короче говоря, переводчики должны были принять следующее интерпретативное решение: фабула заключается в том, что Роберт видит такие-то и такие-то кораллы; однако ясно, что воздействие, которое стремится оказать текст (*intentio operis**), состоит в разнообразном цветовом впечатлении. Стилистический прием, к которому прибегли, чтобы передать это цветовое впечатление, основывается на том, чтобы всячески избегать повторения одного и того же цветообозначения; поэтому цель перевода — добиться того же соотношения между количеством терминов и количеством цветов.

* Намерение произведения (*лат.*).

6.3. Референция и «глубинная» история

В английском переводе «Маятника Фуко» я столкнулся с проблемой, поставленной нижеследующим диалогом (чтобы упростить понимание, я переписываю его по-театральному, без ремарок вроде «он сказал»):

Diotallevi — Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.

Belbo — Fiat lux, stop. Segue lettera.

Casaubon — Ai Tessalonicesi, immagino.

[*Диоталлеви** — Бог создал мир с помощью слова. Обратите внимание, не телеграммы.

Бельбо — Да будет свет тчк подробности письмом.

Казобон — Не письмом, а посланием к фессалоникиянам*.]

Это всего лишь обмен кощунственными шутками, которые тем не менее важны для характеристики умонастроения персонажей. У французского и немецкого переводчиков затруднений не было, и они перевели так:

Diotallevi — Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.

Belbo — Fiat lux, stop. Lettre suit.

Casaubon — Aux Thessaloniciens, j'imagine. (*Schifano*)[†]

Diotallevi — Gott schuf die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.

Belbo — Fiat lux. Stop. Brief folgt.

Casaubon — Vermutlich an die Thessalonicher. (*Kroeber*)[†]

Хуже пришлось переводчику на английский. Реплики основаны на том, что в итальянском (как, впрочем, во французском и в немецком) одно и то же слово используется для обозначения как почтовых отправок, так и посланий святого Павла*. Но по-английски последние называются не *letters* («письма»), а *epistles* («послания»). Поэтому, если бы Бельбо сказал *letters*, была бы непонятна отсылка к святому Павлу; если же, напротив, он сказал бы *epistle*, была бы непонятна отсылка к телеграмме. И вот вместе с переводчиком было принято решение видоизме-

* Пер. Е. А. Костюкович.

нить диалог так, как он воспроизведен ниже, иначе рас-
пределив меру ответственности за остроту:

Diotallevi — God created the world by speaking. He didn't send
a telegram.

Belbo — Fiat lux, stop.

Casaubon — Epistle follows. (*Weaver*)[†]

Здесь уже Казобон берет на себя двойную функцию, обыгрывая как связь между посланием и телеграммой, так и отсылку к святому Павлу, а от читателя требуется восполнить пассаж, остающийся неявным и недоговоренным. В итальянском игра основана на тождестве слов, или обозначающих, а в английском она основана на тождестве значения двух различных лексем, которое необходимо обнаружить путем логического вывода.

В этом примере я предложил переводчику пренебречь буквальным значением оригинала, чтобы сохранить его «глубинный смысл». Можно было бы возразить, что я, автор, навязал авторизованную интерпретацию своего текста, нарушив принцип, по которому автор не должен предлагать никаких предпочтительных интерпретаций.

Но переводчик сам первым понял, что буквальный перевод здесь не подойдет, а мой вклад ограничился тем, что я предложил некое решение. Обычно дело не столько в том, что автор оказывает влияние на переводчика, сколько в том, что переводчик, прося авторской поддержки в вопросе об изменении, которое считает чересчур смелым, дает ему возможность понять, каков был истинный смысл того, что он, то есть автор, написал. Должен сказать, что английский вариант кажется мне более взрывчатым, чем оригинальный, и, если бы мне предстояло переписывать роман заново, я принял бы именно его.

* * *

Все в том же моем «Маятнике Фуко» я вкладываю в уста героев множество цитат из литературных произведений. Роль этих цитат состоит в том, чтобы показать, что герои способны смотреть на мир не иначе как через призму цитаты. Так, в главе 57, где описывается поездка на

машине через холмистую местность, итальянский текст гласит:

...man mano che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati — al di là della siepe, come osservava Diotallevi...

[...по мере того как мы продвигались вперед, горизонт раздвигался все шире, хотя на каждом повороте все росли и росли вершины, на которых ютились деревеньки. Но между вершинами открывались беспредельные дали — где гуляем лишь ветер ... да я!.. как отметил Диоталлеви...]

Если перевести фразу *al di là della siepe* («там, за изгородью») буквально, кое-что будет утрачено. Ведь она отсылает к стихотворению Леопарди «Бесконечность»[♦], и появляется эта цитата в моем тексте не потому, что я хотел известить читателя о наличии в этом месте какой-то изгороди: я хотел показать, что Диоталлеви может получить какое-либо впечатление от пейзажа лишь в том случае, если сведет его к своему впечатлению от поэзии.

Я предупредил переводчиков, что важна не изгородь и не отсылка к Леопарди; однако здесь любой ценой должна быть какая-то литературная аллюзия. И вот как некоторые из переводчиков решили эту проблему (заметьте, как меняется цитата даже в двух столь близких друг другу языках, как испанский и каталанский):

Mais entre un pic et l'autre s'ouvraient des horizons infinis — au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi... (*Schifano*)[†]

...at every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked... (*Weaver*)[†]

Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf — jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... (*Kroeber*)[†]

Pero entre pico y pico se abrían horizontes ilimitados: el sublime espacioso llano, como observaba Diotallevi... (*Pochtar / Lozano*)[†]

Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi... (*Vicens*)[†]

Оставляя в стороне прочие очевидные стилистические вольности, отметим, что каждый переводчик включил в этот фрагмент отсылку к тому или иному отрывку из своей родной литературы⁴, и читатель, которому адресован перевод, способен этот отрывок опознать.

Такое же решение было принято и в случае аналогичного примера. В главе 29 говорится:

La sera era dolce ma, come avrebbe scritto Belbo nei suoi files, esausto di letteratuta, non spirava un alito di vento.

[Вечер был чуден, но, как написал бы изнуренный литературой Бельбо в своих файлах, ветер не мог дремоты превозмочь.]

Я напомнил своим переводчикам, что фраза *non spirava un alito di vento* («не слышно было ни единого дуновения ветерка») — цитата из Мандзони и функция ее та же, что у «изгороди» Leopardi. И вот три перевода:

It was a mild evening; as Belbo, exhausted with literature, might have put in one of his files, there was nought but a lovely sighing of the wind. (*Weaver*)[†]

Le soir était doux mais, comme l'aurait écrit Belbo dans ses files, harassé de littérature, les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala. (*Schifano*)[†]

Es war ein schöner Abend, aber, wie Belbo bekifft von Literatur in seinen files geschrieben hätte, kein Lufthauch regte sich, über allen Gipfeln war Ruh. (*Kroeber*)[†]

Мне по душе решение немецкого переводчика (хотя оно несколько обогащает текст): сообщив, что вечер был безветренным, он прибавляет узнаваемую цитату из Гёте, где говорится, что на вершинах гор царит тишина. Появление этих «горных вершин», не имеющих ровно никакого отношения к контексту (если учесть, что сцена происходит в номере отеля в Баие), приводит к тому, что

«литературность» становится еще более явной; этому способствует ирония, с которой рассказчик дает понять, что эту «литературность» он вполне осознает.

* * *

Однако здесь, как и в случае «хэнсома», проблема не столько в том, чтобы задаться вопросом: «верны» ли все цитированные выше переводы и чему именно они «верны»? Проблема в том, что они *референциально ложны*.

В оригинале говорилось, что Казобон сказал «А», а в английском тексте говорится, что он сказал «Б». Диоталлеви видит изгородь, а в переводах на другие языки он видит нечто иное; в итальянском тексте Казобон утверждает, что вечер был безветренным, а в немецком он говорит о горах, не имеющих ровно никакого отношения к событиям, происходящим в романе... Возможен ли перевод, который сохраняет смысл текста, меняя его референцию, если учесть, что отсылка к неким мирам — одна из характеристик повествовательного текста?

На это можно возразить, что акты референции воображаемого мира поддаются проверке в меньшей степени, чем акты референции, скажем, в газете. Но что мы сказали бы, если бы переводчик на французский вывел такого Гамлета, который вместо *to be or not to be* («быть или не быть») говорит *vivre ou bien mourir* («жить или же умереть»)? Предвижу возражение: такой знаменитый текст, как «Гамлет», менять нельзя — даже для того, чтобы способствовать пониманию игры слов; а с «Маятником Фуко» каждый может делать, что ему вздумается, и никому до этого не будет дела. И все же мы видели, что в итальянском переводе, как представляется, можно на вполне законных основаниях вложить в уста Гамлета слова о том, что за пологом он заметил скорее *topo*, то есть *mouse* («мышь»), а не *rat* («крысу»). Почему это изменение не столь важно в переводе Шекспира, тогда как в переводе «Чумы» Камю оно становится крайне важным?

Что же касается обмена шуточками между Казобоном, Диоталлеви и Бельбо, то в данном случае мы с переводчиком позволили себе игру слов, но никогда не отважились

бы заменить начальную фразу «Бог создал мир» на «Дьявол создал мир» или «Бог не создал мир». Почему же одна вольность допустима, а другая не может стать допустимой ни при каких обстоятельствах?

* * *

И все же ясно, что только благодаря «неверности» букве текста переводчик смог донести до читателя смысл эпизодов, то есть движущую причину, по которой эти эпизоды были пересказаны и обрели значимость в ходе повествования. Чтобы принять такое решение (хотя я полагаю, что мои переводчики сделали бы это и без моих подсказок), переводчик должен был истолковать весь текст, чтобы решить, какая именно манера думать и вести себя свойственна персонажам.

Истолковать — значит сделать некую ставку на смысл текста. Этот смысл (а переводчик может принять решение выявить его) не кроется где-то в поднебесье, но и не обнаруживается непременно Линейной Манифестацией. Это всего лишь итог ряда логических посылок, которые другие читатели могут разделять или не разделять. В случае изгороди переводчик должен построить такой текстуальный силлогизм: (1) видимо, отсылка к изгороди представляет собою частный случай возможной привычки к интертекстуальным цитатам; но возможно также, что я перестарался в истолковании простой лексической случайности; (2) однако, если я выдвину гипотезу о том, что существует некое Правило, согласно которому Диоталлеви и его друзья всегда прибегают в разговорах к литературным аллюзиям, и упоминание изгороди представляет собою частный случай этого Правила, (3) тогда Результат, который передо мной, ни в коем разе не будет случайным. Переводчик пересматривает другие части романа, делает из них вывод, что три героя частенько прибегают к литературным аллюзиям (история о посланиях святого Павла и цитатах из Мандзони служат тому примером), и решает принять отсылку к изгороди всерьез.

Конечно, существует история культуры, способная помочь переводчику сделать его ставки, — точно так же, как теория вероятностей помогает игроку возле рулетки.

Тем не менее всякое истолкование остается ставкой. Можно даже сказать, что иноязычные читатели не обратили бы внимания ни на Дарьён, ни на «отблеск вечности» (*resplendor d'eternitat*), ни на «возвышенное, ровное пространство» (*sublime espacioso llano*). Возможно, они приняли бы изгородь, восходящую к итальянской культуре, даже не задавшись вопросом о том, упоминалась ли она ранее. Но мои переводчики, как и я сам, сделали ставку на значительность этой детали.

6.4. Уровни фабулы

Итак, чтобы сохранить верность глубинному смыслу текста, перевод должен изменить референцию. Но до какой степени? Чтобы разъяснить эту проблему, я могу лишь возвратиться к различиям между фабулой и сюжетной схемой и к возможности преобразовать текст в обобщающие пропозиции, на чем я останавливался во второй главе.

Соблюдать фабулу — значит соблюдать референцию некоего текста к возможным повествовательным мирам. Если в романе рассказывается о том, что мажордом обнаруживает труп графа в обеденном зале, с кинжалом в спине, невозможно допустить, чтобы в переводе он обнаружил его повешенным на балке в амбаре. Это очевидно. И все же этот принцип предусматривает два исключения. Если вернуться к примеру Диоталлеви и изгороди, мы увидим, что переводчики изменили фабулу. В возможном мире оригинала была некая изгородь, а в возможном мире испанского перевода появляется возвышенное, ровное пространство.

Но какова была в действительности фабула, пересказанная на этих страницах моего романа? То, что Диоталлеви увидел изгородь, или же то, что он был болен литературой и мог воспринимать природу только через призму культуры? В романе уровень содержания создается не только грубыми событиями (такой-то персонаж сделал то-то и то-то), но и психологическими оттенками, идеологическими ценностями, зависящими от актантных ролей, и так далее.

Переводчику надлежит решить вопрос о том, каков уровень (или уровни) содержания, который должен передавать перевод — или о том, можно ли менять «поверхностную фабулу», чтобы сохранить «глубинную».

Уже говорилось о том, что каждую фразу (или последовательность фраз), появляющуюся в Линейной Манифестации, можно обобщить (или истолковать) посредством микропропозиции. Например, несколько цитированных выше строк из 57-й главы «Маятника Фуко» можно обобщить следующим образом:

- (1) Они едут на машине через холмистую местность.
- (2) Диоталлеви высказывает некое литературное суждение относительно пейзажа.

В ходе чтения эти микропропозиции сплавиваются в более емкие макропропозиции. Например, всю 57-ю главу можно обобщить так:

- (1) Герои едут на машине через холмистую местность.
- (2) Они посещают некий странный замок, где появляются различные алхимические символы.
- (3) Там они встречают нескольких оккультистов, которых уже знали раньше.

А весь роман можно обобщить посредством гипермакропропозиции:

Трое друзей забавы ради выдумывают всемирный заговор, и вымышленная ими история сбывается.

Если истории сплавиваются таким образом, то на каком уровне переводчику позволено менять поверхностную историю, чтобы сохранить глубинную? Думаю, каждый текст позволяет дать различные ответы. Здравый смысл подсказывает, что в «Острове накануне» переводчики могут заменить фразу «Роберт видит полипа тигровой окраски» на «Роберт видит полипа, покрытого глазками», но они, конечно, не могут изменить гипермакропропозицию «Потерпев кораблекрушение, Роберт оказывается на брошенном корабле возле острова, находящегося за 180° долготы».

Поэтому можно сказать, что возможно изменить сигнификат (и референцию) единственной фразы, чтобы со-

хранить смысл микропропозиции, которая непосредственно вбирает ее в себя, но не смысл макропропозиций на более высоком уровне. Но что сказать о столь многочисленных макропропозициях среднего уровня? Здесь правила нет, и нужно всякий раз вести переговоры, чтобы принять то или иное решение. Уже говорилось о том, что, если тот или иной персонаж рассказывает глупую историю, основанную на банальной игре слов, которую не передать ни в каком переводе, переводчик вправе заменить эту историю другой, которая на языке назначения убедительно покажет глупость этого персонажа. Именно такое решение мы с Уивером приняли относительно кощунственного диалога между Бельбо, Диоталлеви и Казобоном.

Именно на основе таких истолковательных решений и разыгрывается партия «верности».

6.5. Референции ребуса и ребус референции

Чтобы понять, к чему в действительности отсылает тот или иной текст (и какова поэтому глубинная фабула, которую нужно выявить), бесполезна будет, как мне кажется, аналогия с таким типом загадки, как ребус. Ниже воспроизводится ребус, опубликованный в еженедельнике «Сеттимана энигмистика» от 31 августа 2002 г.



Рис. 7

Как известно, в ребусе изображаются персонажи, события и объекты, часть которых обозначена буквами алфавита, а часть — нет. Новичок может допустить две ошибки: либо он подумает, что в расчет принимаются (и подлежат истолкованию) только фигуры, обозначенные буквами, либо решит, что разгадка зависит от всей сцены в целом. Но это не так: сцена в своей совокупности полна элементами сугубо декоративными, подчас сюрреалистическими, а подчас важны и фигуры, не обозначенные буквами. Обратимся к нашему ребусу. Существенно ли, что вся эта сцена происходит в Африке? Сначала лучше предположить, что несущественно, но наверняка это никогда не известно. Посмотрим, например, на крайнюю справа фигуру: некий белокожий господин делает отрицательный жест и держит руку на животе. Поскольку ему предлагают какое-то блюдо, он, видимо, отказывается от этого предложения, потому что уже вполне сыт. Поэтому важен и тот факт, что официант (не отмеченный буквой) предлагает ему какое-то блюдо: если бы он поставил перед ним бутылку с алкогольным напитком, смысл жеста персонажа мог бы стать другим; тогда это означало бы, что данный персонаж не хочет пить алкоголь, потому что у него болит живот. Если важен официант, то важно ли также, что он — африканец, или же это зависит от мизансцены, вымышленной художником, где все должно помещаться в колониальный контекст?

И если важно блюдо, предлагаемое официантом, то важен ли также тот факт, что две женщины слева обращаются к группе непокорных и угрюмых туземцев? Кроме того, чем заняты эти женщины? Что они делают: протестуют, подначивают, оскорбляют, взывают, подстрекают, гневятся, сердятся? И важно ли, что делают это именно женщины, а мужчины выступают в роли слушателей? Кроме того, как нужно их назвать: *nere* («черные»), *more* («маврританки»), *negre* («негритянки»), *afre* («африканки»)? И действительно ли важно, что они черные, или же существенно, что это женщины, что их две? А кто эти три персонажа, проходящие на заднем плане? Важно ли, что они исследователи, колонисты, туристы, белые (в противопо-

ложность черным) и что они проходят, сохраняя равнодушие, тогда как слева явно кипит какая-то перепалка?

Желающий разгадать ребус ставит перед собой все эти вопросы. Даже если он решит как-то определить двух женщин и их жесты, в голову ему не приходит слово из десяти букв, которое можно было бы присоединить к буквам VI. Кроме того, с ним может случиться то же, что произошло со мной: он может встать на ложный путь, пытаясь истолковать крайнюю справа фигуру. Тринадцать букв — это немало, и мне не удалось подобрать ни одного слова такой длины, которое содержало бы в себе слова *sazio* или *satollo* («сытый»). Я подумал, что, если из предшествующих фигур мне удалось бы извлечь буквы *IN*, у меня получилось бы слово из тринадцати букв: *INsoddisfatto* («неудовлетворенный»). Но перед этим словом должен идти артикль, союз или предлог из двух букв (вроде *ma* или *da*), а я не знал, как можно извлечь его из группы исследователей. Сбитый с толку этой ложной гипотезой, я потерял время, пока не сообразил, что крайняя фигура может дать фразу *sazio N è* («сыт N»). При таком предположении словом из тринадцати букв могло оказаться *conversazione* («разговор»), предваряемое *LA*, т. е. артиклем женского рода. Тут стало ясно, что трое исследователей вполне могли быть и царем с двумя пажамы, и маршалом с двумя солдатами; главное, что, отвлекаясь от всех прочих характеристик, задержав внимание на самом их действии и пристегнув к ним еще и *VI* от двух негритянок, из этих фигур можно было получить фразу *VI va LA con V e R* («VI идет LA вместе с V и R»). Интуиция подсказывала, что «беседу поддерживают» («viene „tenuta viva“»), и потому вся фраза должна была заканчиваться так: *te nere* («-ые черные») *VI va LA con V e R sazio N è*, то есть *tenere viva la conversazione* («поддерживать беседу»).

Итак, две женщины были *nere* («черные») и делали что-то, заканчивающееся на *-te*. Но какое же именно слово из десяти букв и какой предлог вроде *a* (иного слова из одной буквы быть не могло) мне нужно было выбрать? Поддерживать беседу «стараются» (*s'ingegna*), «силятся» (*si sforza*), поддержать ее «удаётся» (*si riesce*) — но ни одно

из этих решений не давало мне приемлемого слова из десяти букв. В таких случаях разгадывающий либо продолжает пытаться понять, что делают две черные женщины, либо начинает перебирать лексику, дабы обнаружить, что же такое можно сделать для «поддержания беседы». Избрав второй путь, я нашел, что можно «внести свой вклад (*contribuire*) в поддержание беседы», и тут я смекнул, что действительная фабула, рассказанная фигурами первой группы слева, состоит в том, что две негритянки (*nere*) разгневаны (*irate*) на членов своего племени (*tribù*). Итог: *con tribù irate nere* («на племя разгневанные негритянки») и т. д. Разгадка ребуса такова: *contribuir a tenere viva la conversazione* («вносить вклад в поддержание беседы»).

Вполне очевидно, что для рисунка слева мне пришлось «перевести» в слова все то, что мы видим на изображении; более того, мне пришлось сделать такой вывод: «настоящая история» заключается в том, что черные женщины оскорбляют своих соплеменников. Что же касается группы белокожих, то там настоящая история заключалась, напротив, совсем не в том, что они исследователи, что они в Африке и т. п.: важно было лишь то, что одна из них идет вместе с другими.

Почему я усматриваю здесь аналогию с процессом перевода, особенно в том, что касается сохранения существенных референций и непринужденность в обращении с референциями побочными? Потому что ребус говорит мне, что здесь нет единой глубинной фабулы, последовательно связывающей все части сцены. В зависимости от того, что это за часть, в одном случае глубинную фабулу можно вывести логически (и она осталась бы таковой даже в том случае, если бы это были индианки, говорящие с группой краснокожих); что касается центральной группы, то там и не нужно искать никакой глубинной фабулы: достаточно выявить (и любой ценой сохранить!) самую поверхностную историю — некая особа (неважно, кто она) идет с двумя другими людьми (неважно, кто они). Фабула средней глубины относится к сытому белокожему; впрочем, здесь важно лишь, чтобы он был сыт и чтобы кто-нибудь предлагал ему еду, а не то, что он белокожий, а офи-

циант — чернокожий (предлагать ему цыпленка, икру или яблоки могла бы официантка в тирольском платье). И не важно, что эта сцена происходит в колониальной среде: ведь благодаря сновидческому произволу, свойственному ребусам, это могло происходить в гостинице «люкс» или в средневековом замке.

Во всех примерах, приведенных в предшествующих параграфах, переводчик предстает вовлеченным в ряд подобных актов выбора (важно ли, что Диоталлеви видит изгородь, что кораллы красны или желты, или же существенно, что речь идет о кораллах, а не об изгородях, и т. д.).

Кроме всего прочего, выбор разгадки ребуса в качестве *модели* истолкования текста вызывает мысль о том, что читателю (а с ним — и переводчику) не позволено выдвигать *любые* гипотезы: гипотеза о том, что белокожий «удовлетворен» (*soddisfatto*), не нашла поддержки в контексте, тогда как предположение о том, что он «сыт» (*sazio*), позволило обнаружить смысл, настолько согласный со всем остальным, что благодаря ему оказалась возможна реконструкция всей фразы (начиная с конца).

Модели — это всего лишь модели; в противном случае они были бы «тем же самым». Я согласен, что ребус — не «Божественная комедия», что чтение последней допускает куда более серьезные вольности в истолковании. Но меньше, чем обычно полагают или надеются.

Глава седьмая
ИСТОКИ, УСТЬЯ, ДЕЛЬТА, ЭСТУАРИИ

В очерке «Блеск и нищета перевода» (*Miseria y esplendor de la traducción*) Ортега-и-Гассет (ORTEGA Y GASSET 1937, итал. пер.: 193) утверждает, что, вопреки мнению Мейе*, неверно, будто любой язык может выразить все, что угодно (вспомним также слова Куайна [QUINE 1960] о том, что на язык джунглей невозможно перевести высказывание вроде «нейтрино лишены массы»). Ортега приводил такое доказательство:

Положим, баскский язык совершенен, как полагает Мейе; но есть один особый случай: этот язык забыл включить в свой словарь обозначение Бога, и потому пришлось прибегнуть к слову, означающему «господин того, что наверху» *Jaungoikua*. Поскольку несколько веков тому назад власть господ закончилась, слово *Jaungoikua* ныне означает непосредственно «Бог». Однако нам сто́ит призадуматься над тем, что происходило в эпоху, когда мыслить себе Бога нужно было непременно как политическую власть мира сего или что-то в этом роде. Именно этот случай показывает нам, что в силу отсутствия имени для обозначения Бога помыслить Его баскам было очень и очень нелегко; поэтому они так упорно сопротивлялись обращению в христианство...

Я всегда скептически относился к таким гипотезам в духе Сепира-Уорфа. Если бы Ортега был прав, латинянам тоже было бы нелегко обратиться в христианство, поскольку Бога они называли *dominus*, а это слово было термином гражданским и политическим. Англичане тоже испытали бы затруднения в усвоении идеи Бога, раз они еще

и сегодня называют Его *Lord*, словно Он — один из членов палаты Парламента. Шлейермахер* в работе «О различных способах перевода» (1813) отметил как вполне очевидный тот факт, что «каждый человек подвластен тому языку, на котором говорит; и сам он, и его мысли являются производными этого языка. Он не может с полной определенностью помыслить себе ничего такого, что находится за пределами языка». Но несколькими строками ниже Шлейермахер добавляет: «...с другой стороны, всякий свободно мыслящий и интеллектуально автономный человек способен, в свою очередь, создать язык». Гумбольдт† (HUMBOLDT 1816) впервые сказал, что переводы могут обогащать язык назначения словами, несущими новый смысл и экспрессивность.

7.1. Перевод из одной культуры в другую

Уже говорилось (и эта мысль теперь принята), что перевод представляет собою переход не только из одного языка в другой, но и из одной культуры в другую, из одной «энциклопедии» в другую. Переводчик должен осознавать не только сугубо лингвистические правила, но и элементы культуры — в самом широком смысле этого слова¹.

В действительности то же самое происходит, когда мы читаем тексты, написанные много веков тому назад. Стайнер (STEINER 1975) в первой главе замечательно показывает, что некоторые тексты Шекспира и Джейн Остин* не вполне понятны современному читателю, не знакомому не только с лексикой той эпохи, но и с культурным *background* («фоном») авторов.

В силу того что итальянский язык в течение веков изменился меньше других европейских языков, любой итальянский студент убежден, что он прекрасно понимает смысл этого сонета Данте:

¹ Снелл-Хорнби (SNELL-HORNBY 1988) говорила о *cultural turn* («повороте к культуре») в переводоведении, как в философии говорилось о *linguistic turn* («повороте к лингвистике»). Лефевр (LEFEVERE 1992: XIV) утверждает, что «язык — это, может быть, наименее важное». См. также: BASSNET & LEFEVERE (1990), РУМ (1992).

Tanto **gentile** e tanto **onesta** pare
 la **donna** mia quand'ella altrui saluta,
 ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
 Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
 e par che sia una cosa venuta
 da cielo in terra a miracol mostrare*.

[Приветствие владычицы благой
 Столь величаво, что никто не смеет
 Поднять очей. Язык людской немеет,
 Дрожа, и все покорно ей одной.
 Сопровождаемая похвалой,
 Она идет; смиренья ветер веет.
 Узрев небесное, благоговеет,
 Как перед чудом, этот мир земной*.]

Действительно, студент сказал бы, что Данте восхваляет такие качества своей дамы, как воспитанность или вежливость, ее достойные манеры, ее умение казаться скромной и вместе с тем любезной и т. д.

Однако, как разъяснил Контини (CONTINI 1979: 166), даже если оставить в стороне многочисленные стилистические отличия языка сонета от современного итальянского, в лексическом плане все слова, выделенные мною жирным шрифтом, во времена Данте обладали не тем значением, которое им приписываем мы. Слово *gentile* значило не «воспитанная» или «вежливая»: это был термин учтивого языка и означал «благородная» в прямом смысле слова, т. е. происходящая от знатных родителей. *Onesta* («достойная») относилось к красивой внешности, *pare* означало не *sembra* («представляется»), не *appare* («кажется»), а «является в своей очевидности» (Беатриче — зримое явление / манифестация Божественного могущества). *Donna* означало *Domina* («Госпожа») в феодальном смысле этого слова (в этом контексте Беатриче выступает Госпожой сердца Данте), а *cosa* — не «вещь», а скорее, *существо* (в том числе и высшее). Поэтому начало сонета, по словам Контини, следовало бы прочесть так: «Столь очевид-

* Пер. А. М. Эфроса (1934).

ны благородство и краса моей Госпожи, когда она здорова с другими, что всякий язык трепещет и немеет, а глаза не осмеливаются взирать на нее [...] Она шествует, слыша слова похвалы, внешне облаченная в свою внутреннюю благожелательность, и становится явной ее природа: это существо, сошедшее с небес на землю, чтобы представлять во плоти Божественное могущество».

Любопытно, что в трех английских переводах этого сонета, сделанных в разные эпохи, встречаются отдельные ошибки, которые допустил бы и неискушенный итальянский читатель, но при этом восстанавливаются некоторые элементы верного значения — возможно, не столько посредством упражнений в филологии, сколько благодаря реминисценциям родной для переводчика поэтической традиции. Вот эти три перевода. Первый из них сделан в конце XIX в. Данте Габриэлем Россетти[†]:

My lady looks so gentle and so pure
When yielding salutations by the way,
That the tongue trembles and has nought to say,
And the eyes, which fain would see, may not endure.
And still, amid the praise she hears secure,
She walks with humbleness for her array;
Seeming a creature sent from Heaven to stay
On earth, and show a miracle made sure. (Rossetti)[†]

Два других перевода сделаны в наше время: первый — Марком Мьюса, второй — Мэрион Шор:

Such sweet decorum and such gentle grace
attend my lady's greetings as she moves
that lips can only tremble in silence
and eyes dare not attempt to gaze at her.
Moving, benignly clothed in humility,
untouched by all the praise along her way,
she seems to be a creature come from Heaven
to earth, to manifest a miracle. (Musa)[†]

My lade seems so fine and full of grace
When she greets others, passing on her way,
That trembling tongues can find no words to say,
And eyes, bedazzled, dare not to meet her gaze.
Modestly she goes amid the praise,
Serene and sweet, with virtue her array;

And seems a wonder sent here to display
A glimpse of heaven in an earthly place. (*Shore*)[†]

Как можно видеть, если не считать глагола *pare* и прочих тонкостей, то, по крайней мере, подлинный смысл слов *donna* и *gentile* был частично сохранен. В некотором отношении читатель английских переводов находится в выгодном положении по сравнению с торопливым современным итальянским читателем, который, того и гляди, перевел бы этот сонет на английский так, как намеренно провокационно, презирая все филологические критерии, сделал это Тони Олдкорн:

When she says hi, my baby looks so neat,
yeh fellas all clam up and check their feet.
She hears their whistles but she's such a cutie,
she walks on by, and no, she isn't snooty.
You'd think she'd been sent down from the skies
to lay a little magic on us guys. (*Oldcorn*)[†]

7.2. Поиски Аверроэса[♦]

Ярчайший пример культурного недопонимания, порождающего целую цепь недопониманий лингвистических, — это «Поэтика» и «Риторика» Аристотеля, откомментированные Аверроэсом, не знавшим по-гречески, едва знавшим по-сирийски и читавшим Аристотеля в арабском переводе X в., восходящем, в свою очередь, к сирийскому переводу некоего греческого оригинала. Дело еще более осложняется тем, что комментарий Аверроэса к «Поэтике» (1175 г.) был переведен с арабского на латинский Германом Немецким (Аллеманом), совсем не знавшим по-гречески, в 1256 г. Только позже, в 1278 г., Вильём из Мёрбеке[♦] перевел «Поэтику» с греческого. Что же касается «Риторики», то в 1256 г. Герман Немецкий перевел ее с арабского, но перемешал текст Аристотеля с арабскими комментариями. Впоследствии выходит «старый перевод» (*translatio vetus*) с греческого, сделанный, возможно, Варфоломеем Мессинским. Наконец, в 1269 или 1270 г. появляется перевод с греческого, выполненный Вильемом из Мербеке.

Текст Аристотеля полон отсылок к греческой драматургии и примеров из поэзии, которые Аверроэс или предшествовавшие ему переводчики пытаются приспособить к арабской литературной традиции. Представим же себе, что мог латинский переводчик понять в Аристотеле и в его утонченнейшем анализе. Мы весьма близки к вышеупомянутой ситуации Библии и «шлифовальных машин Карлеса». Однако есть тут и еще кое-что.

Многие вспомнят новеллу Борхеса из книги «Алеф», озаглавленную «Поиски Аверроэса», в которой аргентинский писатель представляет себе Абу-ль-Валида Мухаммада ибн Ахмада ибн Мухаммада ибн Рушда (то есть нашего Аверроэса), пытающегося комментировать Аристотелю «Поэтику». Его терзает то, что он не понимает значения слов «трагедия» и «комедия», поскольку речь идет о художественных формах, арабской традиции не знакомых. Покуда Аверроэс ломает голову над значением этих темных слов, под его окнами мальчишки играют, изображая муэдзина, минарет и верующих, то есть устраивают театр, но ни сами они, ни Аверроэс об этом не подозревают. Позже кто-то рассказывает философу о странном обряде, виденном им в Китае, и из его описания читатель (но не персонажи) новеллы понимает, что речь идет о театральном действе.

В конце этой комедии ошибок Аверроэс возобновляет свои размышления над Аристотелем и приходит к следующему выводу: «Аристу именуется трагедией панегирики и комедией — сатиры и проклятия. Великолепные трагедии и комедии изобилуют на страницах Корана и в „Муаллакат“[♦] семи священных»*.

Обычно читатели склонны приписывать эту парадоксальную ситуацию фантазии Борхеса. Однако именно то, о чем он рассказывает, и приключилось с Аверроэсом. Все, что Аристотель относит к трагедии, в комментарии Аверроэса отнесено к поэзии, причем к такой поэтической форме, как *хула* или *хвала*. Эта эпидиктическая поэзия пользуется «представлениями», но представления эти —

* Пер. Е. М. Лысенко.

словесные. Цель подобных «представлений» — побудить к доблестным деяниям, и потому намерение их — нравоучительное. Конечно, это нравоучительное понятие поэзии мешает Аверроэсу постичь концепцию Аристотеля об основополагающей катартической (а не дидактической) функции трагического действия.

Аверроэсу приходится комментировать «Поэтику» 1450а слл., где Аристотель перечисляет составляющие трагедии: *mýthos*, *êthē léxis*, *diánoia*, *ópsis* и *melopoía* (ныне эти слова чаще всего переводятся так: «рассказ», «характер», «высказывание», «мысль», «зрелище» и «музыка»). Первое слово Аверроэс понимает как «мифическое утверждение», второе — как «характер», третье — как «метр», четвертое — как «верования», шестое — как «мелодию» (но, разумеется, Аверроэс думает о поэтической мелодии, а не о присутствии на сцене музыкантов). Драма разыгрывается вокруг пятого составляющего: *ópsis* («видение»). Аверроэс не может помыслить себе, что имеется в виду зримое представление действий, и переводит это слово, говоря о некоем типе аргументации, демонстрирующем доброкачественность «представленных» верований (опять же в моральных целях). Этого перевода будет придерживаться и Герман в своем латинском переводе: *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis**.

Мало того, недопонимая недопонимание Аверроэса, Герман объясняет латинским читателям, что эта *хвалебная песнь* (*carmen laudativum*) не пользуется искусством жестикуляции. Тем самым он исключает единственный действительно театральный аспект трагедии.

В своем переводе с греческого Вильем из Мербеке говорит о *трагедии* (*tragodia*) и *комедии* (*komodia*), осознавая, что это театральные действия. Правда, для различных средневековых авторов комедия была историей, которая, несмотря на элегические пассажи, повествующие о страданиях влюбленных, заканчивается счастливо. Поэтому даже поэма Данте могла получить определение «комедии», в то

* Рассмотрение, то есть подкрепление доводами или доказательство правильности верования или действия (лат.).

время как в своей «Новой поэтике» Иоанн Гарландский[♦] определяет трагедию как *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*^{*}. Но в конечном счете Средневековью были известны и игры жонглеров, и гистрионы, и священная мистерия, и потому оно обладало понятием о театре. Поэтому у Мербеке аристотелевский *opsis* превращается в *visus* («видение»), причем предполагается, что это относится к мимическому действию лицедея (*ypocrita*), то есть гистриона. Итак, здесь Мербеке приближается к верному лексическому переводу, поскольку он отождествил тот художественный жанр, который, несмотря на множество отличий, был знаком и классической греческой культуре, и латинской средневековой.

7.3. Несколько отдельных случаев

Меня всегда занимал вопрос о том, как можно перевести зачин «Морского кладбища» (*Le cimetière marin*) Поля Вальери, гласящий:

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
entre les pins palpite, entre les tombes;
midi le juste y compose de feux
la mer, la mer toujours recommencée!

[Спокойный кров, где бродят сизокрылы, —
Трепещет он сквозь сосны, сквозь могилы;
Сливает полдень, в точности часов,
Из блесков — море, море в вечной смене!]**]

Вполне очевидно, что крыша, по которой бродят голуби, — это море, покрытое белыми парусами лодок; и даже если читатель не понял этой метафоры в первом стихе, то четвертый может, так сказать, снабдить его переводом. Проблема состоит скорее в том, что в процессе выявления метафоры читатель отправляется от средства передачи (метафоризирующего), не только усматривая в

* Песнь, которая начинается с радости и завершается плачем (лат.).

** Пер. С. В. Шервинского.

нем словесную реальность, но и активизируя те образы, которые ему при этом подсказываются, а образ наиболее очевидный — это лазурное море. Но почему лазурная поверхность должна представлять крышей? Это не может понравиться итальянскому читателю и читателям тех стран (включая Прованс), где крыши по определению красные.

Дело в том, что, хотя Валери говорит здесь о кладбище в Провансе и сам он родился в Провансе, думал он (как мне кажется) как парижанин. А в Париже крыши шиферные, и под солнцем они могут давать металлические отблески. Далее, «ровно в полдень» (*midi le juste*) на морской поверхности образуются серебристые отблески, напоминающие Валери ряды парижских крыш. Другой причины для выбора этой метафоры я не вижу*, но осознаю, что она воспротивится любой попытке разъясняющего перевода (предпочтет затеряться в объясняющих парафразах, которые могут лишь убить ритм и лишить поэзию естественности).

* * *

Эти культурные различия дают о себе знать даже в таких выражениях, которые мы считаем безмятежно переводимыми с одного языка на другой.

Слова, обозначающие «кофе» по-английски, по-французски и по-итальянски (*coffee, café, caffè*), можно с полным основанием считать синонимами лишь в том случае, если они относятся к известному растению. Но хотя французское, английское и итальянское выражения «дайте мне кофе» (*donnez-moi un café, give me a coffee, mi dia un caffè*), конечно, равнозначны с точки зрения лингвистической и представляют собою хороший пример высказываний, передающих одну и ту же пропозицию, в культурном отношении они не равнозначны. Будучи произнесены в разных странах, они производят различное воздействие и относятся к разным обычаям. Они порождают разные истории. Сравним такие два текста: один из них мог бы появиться в итальянском рассказе, другой — в американском:

Ordinai un caffè, lo buttai giù in un secondo ed uscii dal bar.

[Я заказал кофе, мигом проглотил его и вышел из бара].

He spent half an hour with the cup in his hands, sipping his coffee and thinking of Mary.

[Он провел полчаса с чашкой в руках, потягивая кофе и размышляя о Мэри.]

Первая фраза может относиться только к кофе в итальянском баре, поскольку американский кофе в один миг не проглотить: как из-за количества напитка, так и из-за его температуры. Вторая фраза не может относиться к персонажу, живущему в Италии и пьющему эспрессо, поскольку она предполагает наличие высокой и глубокой чашки, содержащей вдесятеро большее количество этого напитка.

* * *

Первая глава «Войны и мира» — романа, написанного, разумеется, по-русски, — начинается с долгой беседы по-французски. Не знаю, много ли русских читателей, живших во времена Толстого, понимали по-французски; возможно, Толстой считал само собой разумеющимся, что в его время тот, кто не понимал по-французски, не был в состоянии читать и по-русски. Вероятнее, однако, что он хотел, чтобы читатель, даже не понимающий по-французски, осознал, что российские аристократы наполеоновской эпохи были настолько далеки от жизни русского народа, что говорили на языке, бывшем тогда международным языком культуры, дипломатии и утонченных манер, — хотя это и был язык врага.

Перечитав эти страницы, вы увидите, что совершенно не обязательно понимать, о чем говорят персонажи: важно понимать, что говорят они по-французски. Мало того, Толстой изо всех сил старается обратить внимание читателя на то, что говоримое персонажами по-французски — это предмет беседы блестящей, светской, но к развитию событий не имеющей почти никакого отношения. Например, в известный момент Анна Павловна говорит князю Василию, что он не ценит своих детей, и князь

отвечает: «Lavater aurait dit que je n'ai pas la bosse de la paternité»*, — на что Анна Павловна возражает (по-русски): «Перестаньте шутить. Я хотела серьезно поговорить с вами». Читатель может и не знать, что именно сказал Василий: достаточно понять, что он сказал по-французски нечто пустое и остроумное.

И все же мне кажется, что читатели, на каком бы языке они ни говорили, должны понимать, что эти персонажи изъясняются по-французски. Я задаюсь вопросом о том, как можно перевести «Войну и мир» на китайский⁶, транслитерируя звуки неизвестного языка, лишенного каких-либо особых исторических и стилистических коннотаций. Чтобы достичь такого же эффекта (а персонажи из снобизма говорят на языке врага), нужно было бы говорить по-английски. Но тогда была бы утрачена отсылка ко вполне определенному историческому моменту: русские в ту эпоху воевали с французами, а не с англичанами.

Один из вопросов, всегда меня занимавших, таков: как французский читатель может получить удовольствие от первой главы «Войны и мира» во французском переводе?⁶ Вот он читает книгу на французском, где персонажи говорят по-французски, и эффект «остранения» утрачивается. Впрочем, франкофоны уверяли меня: *чувствуется*, что французский язык этих персонажей (может быть, по вине самого Толстого) — это французский, на котором явно говорят иностранцы.

7.4. Исток и пункт назначения

Предельный случай «Войны и мира» напоминает нам, что перевод может быть как *target oriented* («ориентированным на цель»), так и *source oriented* («ориентированным на источник»), то есть он может ориентироваться либо на текст-источник (или отправной), либо на текст (и читателя) пункта назначения или прибытия. Эти термины, используемые ныне в теории перевода, видимо, затрагивают старую проблему: должен ли перевод погружать чита-

* «Лафатер сказал бы, что у меня нет шишки отцовства» (франц.).

теля в известную эпоху и культурную среду (в среду и эпоху оригинального текста), или же нужно сделать эту эпоху и эту среду доступными читателю, принадлежащему к культуре языка назначения?

На основе этой проблематики можно даже проводить исследования, которые, на мой взгляд, выходят за пределы переводоведения в строгом смысле слова и затрагивают историю культуры и сравнительное литературоведение. Например, совершенно не интересуясь вопросом большей или меньшей верности тексту-источнику, можно изучать то, как тому или иному переводу удалось повлиять на культуру, в которой он появился. В этом смысле не будет никакого существенного различия между одним переводом, полным лексических ошибок и написанным на отвратительном языке, но получившим широкую известность и оказавшим значительное влияние на целые поколения читателей, и другим, который, по мнению публики, был самым верным, но распространился позже и лишь в нескольких сотнях экземпляров. Если тот перевод, который изменил способ письма и мышления культуры-восприемницы, был «плохим», его нужно будет принять во внимание самым серьезным образом.

Несомненно, было бы интересно (не знаю, сделано ли это) изучить влияние, оказанное на итальянскую культуру русскими романами, публиковавшимися в начале XX в. издательством «Барион». Их переводили с французского аристократки с двойными фамилиями, ставившие во всех русских фамилиях окончание *-ine*. Но в качестве главного примера достаточно было бы упомянуть немецкий перевод Библии, сделанный Лютером. Лютер (LUTHER 1530, итал. пер.: 101), использовавший как синонимы глаголы *übersetzen* («переводить») и *verdeutschen* («онемечить»), тем самым заявляя о важности, придаваемой переводу как средству *культурной ассимиляции*, так отвечал критикам его его немецкого перевода Библии: «Они учатся говорить и писать по-немецки по тому, как я перевожу, и тем самым крадут у меня язык, о котором прежде знали очень мало».

Некоторые переводы открыли для языка новые выразительные возможности (и даже новую терминологию).

Не обязательно знать еврейский, чтобы оценить влияние лютеровского перевода на немецкий язык, как не обязательно знать классический греческий, чтобы оценить перевод «Илиады», сделанный Винченцо Монти*, — и, между прочим, не обязательно было даже знать греческий, чтобы сделать этот перевод, поскольку Монти был «переводчиком переводчиков Гомера». Переводы Хайдеггера коренным образом изменили стиль многих французских философов, как итальянские переводы немецких идеалистов сильно сказывались на нашем стиле философствования в течение чуть ли не целого века. Опять же у нас в Италии переводы американских прозаиков, сделанные Витторини, внесли свой вклад в появление одного из повествовательных стилей послевоенной Италии, хотя сами эти переводы были зачастую вольными и едва ли верными.

Очень важно изучить функцию, выполняемую тем или иным переводом в культуре языка назначения. Но с этой точки зрения перевод становится внутренней проблемой истории этой культуры, и все лингвистические и культурные проблемы, поставленные оригиналом, утрачивают свое значение.

Вот почему я не собираюсь заниматься этими проблемами. Меня интересует процесс взаимодействия текста-источника с текстом назначения. В этом отношении проблема уже ранее была поставлена такими авторами XIX столетия, как Гумбольдт и Шлейермахер (см. также: BERMAN 1984): должен ли перевод подводить читателя к пониманию лингвистического и культурного универсума оригинального текста, или же его задача — так преобразовать оригинальный текст, чтобы сделать его доступным читателю, принадлежащему к языку и культуре назначения? Иными словами, если есть перевод Гомера, должен ли переводчик преобразовать своих читателей в греческих читателей гомеровских времен, или же его задача — заставить Гомера писать так, как он писал бы, будучи нашим современником?

Если поставить вопрос таким образом, он может показаться парадоксальным. Однако стоит задуматься над тем общепризнанным фактом, что переводы *устаревают*.

Английский язык Шекспира всегда остается одним и тем же, но итальянский язык шекспировских переводов вековой давности сам заявляет о времени своего возникновения. Это значит, что переводчики, даже не имея таких намерений, даже стараясь восстановить вкус языка и исторического периода оригинала, в действительности несколько модернизировали оригинал.

7.5. «Одомашнивать» и «остранять»

Теории перевода предлагают альтернативу между *модернизацией* текста и его *архаизацией*. Но это не та же самая оппозиция, что имеет место между *foreigning* («остранением») и *domesticating* («одомашниванием»; см.: VENUTI 1998) — или, если угодно, между ксенофилизацией и локализацией. Хотя можно найти разные переводы, в которых совершается строгий выбор в пользу одного или другого члена этой оппозиции, рассмотрим сначала оппозицию «остранение» / «одомашнивание».

Может быть, самым вызывающим примером «одомашнивания» служит лютеровский перевод Библии. Например, обсуждая, как лучше переводить стих из Евангелия от Матфея (12: 34) *Ex abundantia cordis os loquitur*, Лютер писал:

Если бы мне пришлось слушаться этих ослов, они поставили бы меня перед необходимостью переводить буквально: «От избытка сердца говорят уста». Ну, скажите мне, разве так по-немецки говорят? Какой немец это поймет? ... Мать в своем доме и крестьянин скажут так: «Что на уме, то и на языке» («Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über»).

По поводу выражений *Ut quid perditio haec?** и *Ut quid perditio ista unguenti facta est?*** Лютер говорил:

Если я пойду на поводу у этих ослов-буквалистов, мне придется перевести это на немецкий так: «Почему совершена эта трата благовония?» Но что это за немецкий? И какой немец так скажет? Кто как следует вникнет в эти

* «К чему такая трата?» (лат., Мф. 26: 8).

** «Зачем потратили столько мира?» (лат., Мф. 14: 4).

слова, тот подумает, что благовоние было потрачено и теперь его нужно разыскивать снова, — но даже в этом случае смысл останется темным и сомнительным... А немец скажет: «К чему такая трата?» («Wozu diese Vergewidung?»). Или же: «Вот жалость!» Но не: «Жалко благовоний!» Это действительно по-немецки, и это дает понять, что Магдалина действовала необдуманно и совершила трату. Таково было мнение Иуды, который намеревался употребить миро более разумным образом (LUTNER 1530, итал. пер.: 106–107).

Что же касается «остранения», то Венути (VENUTI 1998: 243) упоминает дискуссию между Мэтью Арнольдом и Фрэнсисом Ньюмэном* о переводах Гомера, состоявшаяся в XIX в. Арнольд утверждал, что Гомер передается гексаметрами и на современном английском, чтобы перевод оставался в согласии с устоявшейся рецепцией Гомера в академических кругах. А Ньюмэн, напротив, не только намеренно вводил архаическую лексику, но и использовал балладный стих, чтобы наглядно показать, что Гомер был поэтом для народа, а не для элиты. Венути отмечает, что Ньюмэн парадоксальным образом «остранял» и архаизировал, руководствуясь мотивами популяризации, тогда как Арнольд «одомашнивал» и модернизировал из соображений академических.

Гумбольдт (HUMBOLDT 1816, tr. it.: 137) предложил проводить различие между *Fremdheit* (что можно перевести как «странность») и *Das Fremde* (что переводится как «странное»). Может быть, термины он выбрал не самые удачные, но мысль его, как мне кажется, ясна: «странность» читатель чувствует, когда решение переводчика кажется ему непонятным, как будто речь идет об ошибке; напротив, «странное» возникает, когда он сталкивается с непривычным способом подачи того, что он мог бы опознать, но видит, как ему представляется, впервые. Думаю, эта идея «странного» не так уж далека от «эффекта остранения» русских формалистов, то есть от приема, посредством которого художник заставляет читателя воспринимать описываемый предмет в непривычном ракурсе, в новом свете, чтобы понять этот предмет лучше, чем у него получа-

лось до сих пор. Пример, приведенный Гумбольдтом, как мне кажется, поддерживает мое прочтение:

Перевод не может и не должен быть комментарием... Темнота, обнаруживаемая подчас в произведениях древних, особенно в «Агамемноне», возникает в силу той сжатости и смелости, с которыми автор, пренебрегая связующими высказываниями, выстраивает мысли, образы, чувства, воспоминания, изложения событий так, как они вырываются из глубокой душевной эмоции. И если мы вчувствуемся в умонастроение поэта, его эпохи и выведенных им персонажей, мало-помалу эта темнота исчезает, а место ее занимает глубокая ясность. (Итал. пер.: 138)

Эти проблемы являются ключевыми при переводе текстов, далеких от нас во времени или пространстве. А как обстоит дело с текстами современными? Как нужно писать в итальянском переводе французского романа: *Riva Sinistra* или *Rive Gauche* («Левый берег»)? Шорт (SHORT 2000: 78) приводит забавный пример французского выражения *mon petit choux* («душенька», «лапочка», но букв. «капустка моя») и подчеркивает, что его перевод как *my little cabbage* или *mio cavoletto* («моя капустка»: англ., итал.) приведет лишь к комическому эффекту, и звучать оно будет, в конечном счете, оскорбительно. Взамен он предлагает английское *sweetheart* («дорогая»), соответствующее итальянскому *tesoro* («золотце»), но признает, что при этом будет утрачен любовно-юмористический контраст, и даже само звучание слова *choux*, которое не только нежно, но и наводит на мысль о движении целующих губ. *Sweetheart* и *tesoro* — хорошие примеры «одомашнивания», но я считаю, что лучше было бы прибегнуть к некоторому «остранению» (учитывая, что дело происходит во Франции) и оставить оригинальное выражение. Возможно, некоторые читатели не поймут его значения, но опознают галлицизм и обратят внимание на его нежный звуковой шелест.

* * *

Jane, I find you very attractive — вот английская фраза, которую, особенно в переводах бульварных романов, по-итальянски передают буквально: *Jane, vi trovo molto attraente*

(«Джейн, я нахожу, что вы очень привлекательны»). Это чересчур англизирующий перевод, и причин здесь две. Прежде всего, хотя словари позволяют переводить *attractive* как *attraente*, в подобных случаях итальянец сказал бы *bella* («красива»), *carina* («мила») или *affascinante* («очаровательна»). Возможно, переводчики считают, что слово *attraente* звучит очень «по-английски». Во-вторых, если человек, говорящий по-английски, называет Джейн по имени, это означает, что он находится с ней в дружеских или близких отношениях, и итальянец в этом случае обращался бы на *tu* («ты»). «Вы» (*Voi* или *Lei*) использовалось бы, если бы оригинал гласил: *Miss Jane, I find you very attractive* («Мисс Джейн, я нахожу, что Вы очень привлекательны»). Так в попытке англизировать переводчик не выражает точно ни чувств говорящего, ни отношений между собеседниками.

* * *

Итальянские переводчики всегда единодушно прибегают к «одомашниванию», переводя *London* как *Londra*, а *Paris* — как *Parigi* (так поступают и в других странах) — но что делать с такими топонимами, как Больцано / Боцен[♦] или Калининград / Кенигсберг? Думаю, это становится предметом переговоров: если в современном русском романе говорится о Калининграде и важна «советская» атмосфера этой истории, тогда перевод «Кенигсберг» означал бы полный провал. Айра Буффа (*BUFFA* 1987), повествуя о трудностях, встреченных при переводе «Имени розы» на финский, вспоминает о своем замешательстве не только при передаче многих слов и отсылок, отдающих Средневековьем, на язык культуры, исторически не прошедшей через наши Средние века, но даже в принятии решения о том, нужно ли «национализировать» имена (как по-итальянски немецкий император Фридрих зовется «Федерико»). Дело в том, что, если назвать какого-нибудь Карла «Каарле», это будет звучать слишком по-фински и упразднит культурную дистанцию, а назвать Вильгельма Баскервильского «Вильхельми» значило бы тут же дать ему «финское гражданство» (хотя

Уильяма Оккама называют там «Вильхельми Оккамилайнен»). Поэтому переводчица остановилась на варианте «Уильям», чтобы подчеркнуть, что он был англичанином.

Те же проблемы встали и перед Имре Барна, переводчиком на венгерский (Barna 1993). Тут нужно еще учесть, что при переводе собственных имен на венгерский сначала идет фамилия, а потом имя (в действительности Имре Барна подписывается так за рубежом, а у себя дома он Барна Имре). Значит, ему нужно было переводить не «Убертин Казальский», а «Касалеи Хубертинус»? Но что в таком случае делать с Беренгаром Таллони или Роджером Бэконом? Барна признается, что единственным возможным для него решением была непоследовательность, и я думаю, что он руководствовался слухом или же учитывал, является ли данный персонаж историческим и, по предположению, уже знакомым читателю или же вымышленным: «Поэтому: Баскервилле-и Вильмош, Мельки Адсо, Бургоши Йорге, Бернард Ги, Беренгар Таллони...»

П. Тороп (Тороп 1995) жалуется, что в некоторых романах, где важен местный диалектный компонент, перевод неизбежно оставляет этот элемент в тени. По сути дела, это та же проблема, с которой столкнулся мой «БAUDOЛИНО» (см. главу 5), который в переводе утратил смак пьемонтского диалекта и местных оборотов речи. Дело не в том, что переводчики спасовали перед труднейшей задачей найти эквиваленты в родном языке: дело в том, что такое решение в лучшем случае говорило бы, что персонажи изъясняются на некоем местном наречии, однако это наречие не отсылало бы ни к эпохе, ни к точной географической области, которые куда лучше знакомы итальянским читателям, — хотя даже в случае оригинала ясно, что читатели-пьемонтцы лучше ощутили бы диалектную атмосферу, чем читатели-сицилийцы.

* * *

По этому поводу упомяну об одном возражении, которое было мне высказано, когда я рассказывал, как в эпизоде с изгородью из «Маятника Фуко» разрешил своим переводчикам вставить вместо аллюзии на Леопарди

отсылку к их родной литературе. Разве читатель-иностранец не сочтет странным, что три персонажа-итальянца (а события происходят, несомненно, в Италии) цитируют иностранные литературные произведения, прекрасно улавливая их референцию? Мой ответ был таким: в данном случае подобные вариации допустимы, поскольку три моих героя — литературные редакторы и в ходе всего романа они демонстрируют прекрасную осведомленность в различных литературах.

Конечно, в других случаях так подтасовать карты было бы нельзя. Во второй главе «Тайфуна» Джозефа Конрада один из персонажей говорит: *He didn't care a tinker's curse*, что буквально означает: «Его не заботила божба медника»; однако это идиоматическое выражение означает, что его вообще ничего не заботило. Во французском переводе «Тайфуна», сделанном Андре Жидом, этот персонаж произносит: *Il s'en fichait comme du juron d'un étameur* («Он плевал на это, как на божбу лудильщика»), но это не является жаргонным французским выражением и потому должно создавать остраняющий эффект. Более того, у Конрада в шестой главе кто-то восклицает: *Damn, if this ship isn't worse than Bedlam!* («Черт меня возьми, если этот корабль не хуже Бедлама!») — а Бедлам, как известно, сумасшедший дом — и Жид, в соответствии со своим англизирующим замыслом, переводит: *Que le diable m'emporte si l'on ne se croyait pas à Bedlam!* («Черт меня побери, если кто не подумает, что он в Бедламе!»).

Берман (BERMAN 1999: 65) упоминает возражение¹, согласно которому можно было бы сказать *il s'en fichait comme d'un guigne* (букв. «ему было наплевать, как на черешню»), употребив типично французское жаргонное выражение, выражающее ту же мысль, и заменить Бедлам на Шарантон (тоже сумасшедший дом, но лучше знакомый французскому читателю), однако замечает при этом, что было бы странно, если бы персонажи «Тайфуна» выражались как французы.

¹ Ср.: VAN DER MEERCSCHE (1986: 80).

Конечно, персонажи-англичане не могут выражаться как французы, «Шарантон» был бы случаем чрезмерного «одомашнивания»; что же касается фразеологизма со словом *guigne* («черешня»), не знаю, насколько «родным» почувствует его французский читатель. Итальянские переводчики — Уго Мурсиа и Бруно Оддера — приняли такие решения: *Non gli importava un cavolo* (букв. «Для него это и кочана капусты не стоило») и *Non gli importava un fico secco* (букв. «Для него это и сушеной фиги не стоило»), — и мне кажется, что итальянский читатель отмечает жаргонный характер этих выражений, не чувствуя при этом, однако же, что они чересчур «итальянские»; во втором случае переводы соответственно таковы: *Maledizione, se questa nave non è peggio del manicomio di Bedlam* («Будь я проклят, если этот корабль не хуже бедламской психушки!») и *Il diavolo mi porti se questa nave non è peggio di un manicomio* («Черт меня побери, если этот корабль не хуже психушки!»), — сохраняя разговорное выражение и в то же время производя «одомашнивание» в той мере, которая позволяет тексту читаться гладко.

* * *

В числе забавных случаев «одомашнивания» упомяну итальянскую версию фильма *Going my way* 1944 г. (в итальянском прокате — «Мой путь»), с Бингом Кросби в роли отца О'Мэлли, нью-йоркского священника, чье ирландское происхождение, выдаваемое фамилией, было важно, поскольку ирландцы, по крайней мере в ту эпоху, были преимущественно католиками. Это был один из первых американских фильмов, ввезенных в Европу после Освобождения, дублированный еще в Соединенных Штатах итало-американцами с неизбежно комическим акцентом, напоминающим диалоги между Станлио и Оллио*. Деятели кинопроката, вероятно, решили, что итальянские зрители с их скудными познаниями об американской жизни не поймут иностранных фамилий, и дали всем главным героям итальянские фамилии. Так, отец О'Мэлли стал падре Бонелли — и так далее. Помню, как меня, четырна-

дцатилетнего, удивило, что в Америке все носят итальянские фамилии. Но удивило меня и то, что секулярного священника, к которому в Италии положено обращаться «дон», называли «*падре*», как монаха. Таким образом, *Бонелли* «одомашнивал», а «дон» — «остранял»¹.

* * *

Иногда случаи «одомашнивания» неизбежны именно потому, что нужно передать текст созвучно гению языка назначения. Билл Уивер написал два дневника (записи в них действительно идут почти день за днем) двух переводов: «Маятника Фуко» и «Острова накануне»². Одна из проблем, с которыми он встретился, касалась глагольных времен. Он неоднократно отмечает, что мои преждепшедшие несовершенные времена по-английски могут набить оскомину, так что он предпочитал переводить не *he had gone*, а *he went* («он пошел»). Он замечает, что эта проблема часто встает перед ним при переводе итальянской прозы, что заставляет его внимательно обдумывать различные уровни прошлого, особенно в тех случаях, когда, как в «Маятнике», он вынужден иметь дело с персонажем, вспоминающим различные «временные фазы» в процессе, напоминающем *flash back** в кинематографе. Разумеется, для меня использование времен было существенным, но ясно, что в этом отношении итальянский язык отличается от английского. Впрочем, таковы проблемы, встающие перед любым хорошим переводчиком, и нет нужды просить у автора разрешения на тот или иной выбор.

¹ К вопросу о влиянии переводов: следует заметить, что после множества американских фильмов, где священников называли «падре», как монахов, это обыкновение пустило корни и у нас в Италии. В телевизионном сериале «Дон Маттео», когда к священнику обращаются, не называя его по имени, говорят «падре», а не «Ваше преподобие» (*reverendo*), как полагалось в ту эпоху.

² Один из них: WEAVER (1990). Другой: «In Other Words: A Translator's Journal» («Иными словами: дневник переводчика»), «Нью-Йорк таймс», дату публикации мне установить не удалось.

* Ретроспективные кадры (англ.).

* * *

Один из самых сложных случаев приспособления к другому языку — это глава 66 «Маятника Фуко», где Бельбо, иронизируя над склонностью оккультистов «думать, что любой факт в этом мире, любое имя, любое сказанное или написанное слово имеют не тот смысл, который виден, а тот, который сопряжен с Тайной»*, показывает, что мистериальные символы можно обнаружить даже в устройстве автомобиля — по крайней мере, в системе, связанной с ходовой частью (*albero di trasmissione*, букв. «дерево передачи»), название которой отсылает к каббалистическому Древу Сефирот (*albero delle Sephirot*). Английского переводчика этот случай озадачил с самого начала, поскольку то, что по-итальянски называется *albero* («дерево») и относится как к автомобилю, так и к Сефирот, по-английски будет *axle* («ось, вал»); и, только порывшись в словарях, Уивер сумел найти еще одно допустимое выражение: *axle-tree* (букв. «осевое дерево»). На этой основе ему удалось достаточно точно перевести многие пародийные аллюзии, но в переплет он попал, когда дошел до фразы: «Поэтому сыны Гносиса говорят, что доверяться следует не гиликам, а пневматикам» (*Per questo i figli della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici*).

В силу простого лексического совпадения (хотя и на основе общей этимологии) по-итальянски автомобильные шины (*pneumatici*) называются так же, как люди духовной природы, «пневматики», которые в гностической мысли противопоставляются «гиликам», то есть людям природы материальной.

Но по-английски шины называются только *tires*. Что было делать? Как рассказывает Уивер в своем дневнике перевода романа, когда мы с ним обсуждали возможное решение, он упомянул знаменитую марку автомобильных шин, *Firestone* (букв. «Огненный камень»), и я отозвался, вспомнив *philosopher's stone*, философский камень алхимиков. Решение было найдено. Реплика стала такой: *They*

* Пер. Е. А. Костюкович.

never saw the connection between the philosopher's stone and Firestone («Они никогда не видели связи между философским камнем и „Огненным камнем“»).

Эта реплика, может быть, и не слишком остроумна, но согласуется с пародийным тоном веселого безумия, в котором протекает это ложное герменевтическое упражнение (или же верное упражнение в ложной герменевтике).

* * *

Интересный случай «одомашнивания» ради наибольшего «остранения» рассказала переводчица на хорватский Морана Чале-Кнежевич (КНЕЖЕВИЋ 1993)¹. Она догадалась, что роман «Имя розы» богат (даже слишком) интертекстуальными отсылками, но в то же время осознавала, что хорватского перевода многих текстов, откуда почерпнуты цитаты, попросту не существует. Поэтому цитаты из многих произведений она перевела так, как они приводятся по-итальянски («так что мы вынужденно положились на способность образованного читателя обнаружить в них отражения текстов, прочитанных ранее на других языках»). В других случаях переводчица заметила следующее: независимо от того, обращался я к оригинальному источнику или нет, аналогичные цитаты появлялись в произведениях, переведенных на хорватский. Тогда она придерживалась той словесной формы, в которой данные цитаты фигурировали в этих произведениях, даже если эта форма отличалась от той, что была в итальянском тексте. Например, она поняла, что в Прологе развивается тема мира, поставленного с ног на голову, с цитатами из сборника «Кáрмина Бура́на»[♦] — но уже в прозе, как их приводил Курциус в труде «Европейская литература и латинское Средневековье»[♦]. Скажу сразу, что сборник «Кáрмина Бура́на» был у меня перед глазами, но я, конечно, вдохновлялся страницами Курциуса на эту тему, так что Морана Чале-Кнежевич была права. Однако случилось так, что в хорватс-

¹ Этот случай можно было бы обсудить и в главе 9, где я рассуждаю о том, как можно сделать внятной интертекстуальную иронию.

ком переводе труда Курциуса, во всем остальном вполне добротном, «данный пассаж несколько изменен по сравнению как с немецким оригиналом, так и с латинским, а потому не соответствует и тексту, помещенному в „Имени розы“». Тем не менее мы воспроизвели, причем со всеми ошибками, существующий хорватский перевод Курциуса, дабы образованный читатель заподозрил, что его подначивают испробовать свои силы в расшифровке текстов».

Я могу лишь одобрить и это, и другие решения. Если цель данного отрывка заключалась в том, чтобы дать возможность уловить отсылки к другим текстам, а тем самым и почувствовать их чуждый, архаический привкус, нужно было нажать на педаль «одомашнивания». С другой стороны, в моем романе не говорится, что Адсон цитирует непосредственно «Кáрмина Бура́на»: в этом случае, как и во многих других, он, будучи до мозга костей человеком Средневековья, прислушивался к тому, как отзывается в его памяти читанное и слышанное раньше, нимало не заботясь о филологической стороне дела. Поэтому хорватский Адсон, возможно, оказался даже подлиннее итальянского.

* * *

Быть может, из всех моих переводчиков Кребер яснее всего ставил перед собою проблему «одомашнивания» — или, если учесть, что он является достойным потомком Лютера, проблему «онемечивания»¹. Проблема, которую он часто ставил перед собою, касалась не только синтаксических различий между двумя языками, но и того факта, что некоторые итальянские выражения, используемые до сих пор, кажутся немецкому читателю слишком архаизирующими: «Когда буквально переводят с итальянского на немецкий, зачастую получается слишком торжественно или *altmodisch**», поскольку в итальянском то и дело используются конструкции причастные или герундивные — или даже с абсолютным аблативом, — которые в современном немецком кажутся конструкциями устаревшими, почти

¹ Приводимые ниже примеры почерпнуты из работы: КРОЕВЕР (1993); но см. также: КРОЕВЕР-ЕССО (1991), КРОЕВЕР (2000, 2002).

* Старомодно (нем.).

латинскими». Но в случае «Имени розы» как раз этот тон старинной средневековой хроники нужно было сохранить, и Кребер думал о стиле Томаса Манна в «Иосифе и его братьях». Но Адсон, как предполагалось, писал не только как человек Средневековья: к тому же он был немцем, и если в итальянском этого можно и не почувствовать, то для Кребера это, напротив, стало той особенностью, которую необходимо всячески подчеркивать. Поэтому Кребер поставил перед собой задачу «воссоздать эту маску на немецкий лад», и как раз для того, чтобы переводить «верно», он вынужден был время от времени вставлять в текст типично немецкие элементы. «Например, в диалогах не писать всегда „сказал я“ или „сказал он“, но использовать всю достопочтенную гамму немецких *turn ancillaries** — как, например, *versetze ich* („отвечаю я“), *erwidert er* („возражает он“), *gab er zu bedenken* („обратил он внимание собеседника“) и т. д., поскольку именно так поступал традиционный немецкий повествователь».

Как отмечает Кребер, вполне очевидно, что, когда начинаешь добавлять что-либо в оригинальный текст, всегда есть опасность переборщить. Так, переводя эпизод сна Адсона (о котором я говорил в главе 5), Кребер уловил не только цитаты из «Киприановой вечера» и отсылки к различным эпизодам из истории культуры и литературы, но даже (по его словам) мои личные литературные воспоминания. Поэтому, чтобы играть в эту игру по навязанным мною правилам, он решился вставить и кое-что свое: например, смутную реминисценцию из романа Томаса Манна «Иосиф и его братья» или еще более смутную цитату из Брехта. Если учесть, что (пусть и не в этой главе, так в другой) я вложил в уста Вильгельма цитату из Витгенштейна[♦], должным образом переведя ее на средневерхне-немецкий, тогда я не вижу никаких причин, по которым нельзя было бы включить в число различных намеков, обращенных к осведомленному читателю, также игру с Брехтом. Рассказывая об этом своем опыте, Кребер, кажется, извиняется за эту свою «*belle infidèle*» («неверную красот-

* Служебные выражения, вводящие реплики персонажей (англ.).

ку»)*, но в свете всего сказанного выше о необходимости воспроизводить воздействие, которое должен был оказать текст, выходя при этом за пределы буквализма, я полагаю, что Кребер придерживался далеко не поверхностной концепции верности.

7.6. Модернизировать и архаизировать

Имея в виду оппозицию модернизация / архаизация, посмотрим на разные переводы библейской книги, озаглавленной «Экклесиаст». В оригинале она называется «Когелет», и толкователи не пришли к единому мнению о значении этого слова. «Когелет» может быть именем собственным, но это слово отсылает к этимону *кагал*, означающему «собрание». Так что «Когелет» может быть тем, кто проповедует в собрании верующих. Поскольку по-гречески собрание называется *эклесия*, «Экклесиаст» оказывается недурным переводом. Посмотрим теперь, как разные переводчики либо пытаются сделать эту фигуру доступной для адресатов текста, либо стремятся подвести их к пониманию еврейского мира, в котором вещал Экклесиаст.

Verba Ecclesiae, filii David, regis Jerusalem.
 Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes. Vanitas vanitatum
 et omnia vanitas.
 Quid habet amplius homo de universo labore suo,
 quo laborat sub sole?
 Generatio praeterit, et generatio advenit; terra autem
 in aeternum stat.
 Oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur:
 ibique renascens. (*Vulgata**)

[Слова Экклесиаста, сына Давидова, царя в Иерусалиме.
 Суета сует, сказал Экклесиаст, суета сует, — все суета!
 Что пользы человеку от всех трудов его, которыми
 трудится он под солнцем?
 Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки.
 Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту
 своему, где оно восходит.] («Синодальный» перевод)

* Эккл 1: 1–5. Текст Вульгаты дается так, как он приведен у Эко.

The words of the Preacher, the son of David,
king in Jerusalem.
Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities;
all is vanity.

What profit hath a man of all his labour which
he taketh under the sun?
One generation passeth away, and another generation cometh:
but the earth abideth for ever.
The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth
to his place where he arose. (*King James Version*)[†]

Dies sind die Reden des Predigter, des Sohnes Davids,
des Königs zu Jerusalem.
Es ist ganz eitel, sprach der Predigter, es ist alles ganz eitel.
Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe,
die er hat unter der Sonne?
Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt;
die Erde bleibt aber ewiglich.
Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort,
daß sie wieder dasselbst aufgehe. (*Luther**)[†]

Parole di Kohelet, figlio di David, re in Gerusalemme.
„Vanità delle vanità! — dice Kohelet —
Vanità delle vanità! Tutto è vanità!“
Quale utilità ricava da tutto il suo affaticarsi
l'uomo nella penosa esistenza sotto il sole?
Una generazione parte, una generazione arriva;
ma la terra resta sempre la stessa.
Il sole sorge e il sole tramonta;
si affretta verso il luogo
dove sorge di nuovo. (*Galbiati*)[†]

Paroles de Qohèlèt, le fils de David, roi de Jerousalhaïm.
Fumée de fumée, dit Qohèlèt: fumée de fumée, tout est fumée.
Quel avantage pour l'humain, en tout son labeur,
dont il a labeur sous le soleil?
Un cycle va, un cycle vient: en perennité la terre se dresse.
Le soleil brille, le soleil décline: à son lieu il aspire et brille là.
(*Chouraqui*)[†]

Parole di Kohèlet, figlio di Davide, re in Gerusalemme.
Spreco di sprechi ha detto Kohèlet, spreco di sprechi
il tutto è spreco.

* Текст Библии Лютера дается так, как он приведен у Эко.

Cos'è di avanza per l'Adàm: in tutto il suo affanno
per cui si affannerà sotto il sole?
Una generazione va e una generazione viene
e la terra per sempre sta ferma.
E è spuntato il sole e se n'è venuto il sole: e al
suo luogo ansima, spunta lui là. (*De Luca*)[†]

Parole di Qohélet
Figlio di David
Re di Ierushalèm

Un infinito vuoto
Dice Qohélet
Un infinito niente

Tutto è vuoto niente

Tanto soffrire d'uomo sotto il sole
Che cosa vale?

Venire andare di generazioni
E la terra che dura

Levarsi il sole e il tramontare il sole

Corre in un altro punto
In un altro riappare (*Ceronetti 1970*)[†]

I detti di Qohélet
Figlio di David
Re in Ierushalem

Fumo di fumi
Dice Qohélet
Fumo di fumi

Tutto non è che fumo

È un guadagno per l'uomo
In tutto lo sforzo suo che fa
Penando sotto il sole?

Vengono al nascere
I nati e vanno via
E da sempre la terra è là

E il sole che si leva
È il sole tramontato
Per levarsi di nuovo
Dal suo luogo (*Ceronetti 2001*)[†]

Вульгата, вне всякого сомнения испытывавшая влияние прежнего греческого перевода, «Септуагинты», учитывает, что читатели той поры знали: «экклесия» означает собрание. Напротив, версии «Короля Иакова» и Лютера модернизируют текст и говорят о Проповеднике. Возможно, они передают смысл оригинала, но выводят перед своими читателями фигуру узнаваемую.

В версии Гальбьяти современный итальянский переводчик пытается ввести читателя в еврейский мир. Поскольку речь идет об авторизованном переводе, опубликованном в католических кругах, Гальбьяти стремится направить истолкование священного текста и потому вынужден вводить разъяснительные примечания, хотя и предпочитает не переводить слово «Когелет».

Последние четыре перевода по своим намерениям — явно архаизирующие и в то же время гебраизирующие; они стремятся воссоздать поэтическую атмосферу семитского текста.

Первые четыре перевода передают еврейское слово *хэвэл* как «суэта» (лат. *vanitas*, англ. *vanity*, нем. *Eitel*), хотя их авторы осознавали, что в ту эпоху это слово относилось не к чрезмерной заботе о собственной внешности, как сегодня, а к «неверным обличьям»[♦] в метафизическом смысле, к непостоянству всего сущего. Черонетти в комментарии к своему последнему изданию указывает, что буквально это слово означает «влажная мгла, туман, испарения», упоминает переводы Бубера (*Dunst der Dünste*, «туман туманов») и Мешонника (*buée des buées*, «пар паров») и подчеркивает, что христианское понятие *vanitas* связано с нашим земным существованием, обреченным когда-нибудь прекратиться, тогда как то, о чем говорит «Экклесиаст», — это полный распад, закат, течение без конца, без времени и без надежды на избавление. Вот почему Черонетти, который в версии 1970 г. еще придерживался чтения св. Иеронима и перевел «пустота» и «ничто», в версии 2001 г. предпочел «дым дымов».

Шураки тоже считает, что слово *vanité* утратило свой исконный смысл, и усматривает в нем ценностную коннотацию, тогда как «Экклесиаст» выражает именно философ-

ский скептицизм, а не морализирующую позицию. Поэтому он переводит *fumée* («дым»). Де Лука в предисловии отмечает, что *xéval* понимается как *vanitas* уже на протяжении 1600 лет и «никто не может исправить этот перевод, сделанный прадедом всех переводчиков, святым Иеронимом». Тем не менее он отказывается от традиционной версии по причине «созвучия слов *xéval* и *Авель*» и считает, что это созвучие не следует недооценивать, хотя оно и ускользнуло от внимания всех прежних переводчиков. Так ему удастся объяснить, почему в следующем стихе человек (так понимают все другие переводчики) обозначен как *Адам*: *Авель* — первая утрата Адама. В этом смысле архаизация была бы совершенной, но дело в том, что само по себе слово *spreco* («<у>трата») не дает явственной отсылки к Авелю, останавливается на полпути и ускользает от понимания читателя.

Что же касается последнего стиха, то Шураки и Де Лука решают ввести искаженный синтаксис (не итальянский, не французский) именно для того (и еще раз), чтобы дать представление об аромате оригинального стиля. Как сказал Де Лука в другом месте¹, желательно пробудить у читателя «ностальгию по оригиналу». А она, как я полагаю, и есть то чувство «странного», о котором говорил Гумбольдт.

* * *

После Библии — Данте. Попыткам передать метрику, третью рифму и Дантову лексику несть числа (отсылаю по этому поводу к соображениям, высказанным в главе 11). Здесь я хотел бы рассмотреть три французских варианта начала поэмы, расположенные в порядке убывающей архаизации. Первый относится к XIX в. и принадлежит Литтре²:

En mi chemin de ceste nostre vie
Me retrouvais par une selve obscure
Et vis perdue la droiturière voie.

¹ См.: перевод «Исхода» и «Числ»: Milano, Feltrinelli 1994: 6.

Ha, comme à la décrire est dure chose
 Cette forêt sauvage et âpre et forte,
 Qui, en pensant, renouvelle ma peur! (*Littré*)[†]

Второй — классический перевод Пезара:

Au milieu du chemin de notre vie
 je me trouvai par une selve obscure
 et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose
 cette forêt sauvage et âpre et forte,
 qui, en pensant, renouvelle ma peur! (*Pézard*)[†]

Третий — относительно недавний, сделанный Жаклин Риссе:

Au milieu du chemin de notre vie
 Je me retrouvai par une forêt obscure
 Car la voie droite était perdue.

Ah dire ce qu'elle était est chose dure
 Cette forêt féroce et âpre et forte,
 Qui ranime ma peur dans la pensée! (*Risset*)[†]

Это все тот же Данте, но, по мере того как сравниваешь переводы, в глаза бросаются немалые различия. Жаклин Риссе представляет такой случай, когда сам переводчик заявляет о своем решении: хотя достоинства поэтической субстанции (размер, рифма, лексика с ее звуко-символическими эффектами) в оригинале являются основополагающими, в переводе их воспроизвести невозможно. В предисловии к своему труду, «Переводить Данте» («Traduire Dante»), Риссе исходит из заявления, сделанного в Дантовом «Пире», где утверждается, что ни один поэтический текст нельзя перевести на другой язык, не утратив при этом сладости и гармонии. Раз так и если перевод всегда будет некоей «редукцией», бесполезны попытки сохранить на другом языке (и притом современном) третью рифму, не допуская при этом чрезмерных повторов и не создавая впечатления механистичности, что предало бы еще один аспект поэзии Данте, «быть может, еще более важный, а именно — самовластную изобретательность,

которая поражает и приводит в замешательство читателя на каждом шагу по неизвестным путям мира иного». Вот ясно заявленный выбор того, что переводчица считает основополагающим в поэме. С другой стороны, на предшествующих страницах предисловия она настаивала на инициационных ценностях и на других аспектах «Комедии», рассматривая ее связи с нашей современной литературой, отношения Данте с собственной субъективностью, с собственным телом, сновидческие элементы, а также почти прустовское отношение поэта к своей книге, которую он должен будет написать, рассказав о том, что видел.

Риссе вспоминает первого французского переводчика «Комедии» Ривароля*, считавшего французский язык слишком целомудренным и робким для того, чтобы тягаться с Дантовыми загадками и ужасами. И хотя Риссе признает, что сегодня французский язык уже не столь целомудрен, она все же полагает, что Дантово многоязычие, его вкус к «низкому» и «отвратительному» в корне чужды французской традиции*. Пытаться воспроизвести архаизмы поэмы, как делал Пезар, — значит отсылать к французскому, а не к итальянскому Средневековью; кроме того, воспроизведение архаизмов на другом языке придало бы тексту ностальгический привкус, тогда как Данте — поэт, всецело обращенный в будущее. В заключение Риссе соглашается с мыслью о том, что перевод — это «процесс принятия решений» (что не так уж далеко от нашей идеи переговоров), решает везде делать упор на лихорадочной быстроте Дантова рассказа и приходит к такому выводу: чтобы этого добиться, нужно быть как можно более буквальным.

Поскольку третья рифма, да и сама рифма вообще, производит воздействие вторящее и замедляющее, нужно попытаться вместо ее форсированного марша соткать в конце стихов некую ткань созвучий более общего рода, напрямую передающих понятие пространства, где все соответствует внутреннему ходу некоего ритма, как можно более плотного и свободного. Впрочем, речь идет не о том, чтобы отбрасывать все александрийские стихи и одиннадцатисложники, сами собою вырывающиеся из-под

пера: ведь они составляют самую глубинную, самую непосредственную часть нашей лингвистической памяти; именно они позволяют добраться до света буквы, до насилия буквы и до возможности того, чтобы текст был переведен «без чужой помощи»... В действительности речь идет о том, чтобы исходить из современной просодии, из той, которой мы располагаем.

Далее Риссе высказывает другие соображения, но мы можем остановиться и на этом. Как бы ни судить о ее переводе, он, несомненно, представляет собою пример не «одомашнивания», а модернизации, и именно в таком качестве он и был воспринят.

Чтобы понять намерения переводчицы, достаточно взять несколько стихов, в которых Данте выказывает всю свою жесткость средневекового тосканца, и посмотреть, как они были переданы применительно к пониманию современного французского читателя:

Diverse lingue, orribili favelle
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura senza tempo tinta
come la rena quando turbo spira.

[Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и вскрики

Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле неозаренной,
Как бурным вихрем возмущенный прах*.]

Diverses langues, et orribles jargons
mots de douleur, accents de rage,
voix fortes, rauques, bruits des mains avec elles,

faisaient un fracas tournouyant
toujours, dans cet air éternellement sombre
comme le sable où souffle un tourbillon. (Risset)[†]

* «Ад», III, 25-30; пер. М. Л. Лозинского.

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra l'qual pontan tutte l'altre rocce,

io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo
 non senza tema a dicer mi conduco;

ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo
 né da lingua che chiami mamma o babbo.

[Когда б мой стих был хриплый и скрипучий,
 Как требует зловещее жерло,
 Куда спадают все другие кручи,

Мне б это крепче выжать помогло
 Сок замысла; но здесь мой слог некстати,
 И речь вести мне будет тяжело;

Ведь вовсе не из легких предприятий —
 Представить образ мирового дна;
 Тут не отделаешься «мамой-тятей»*.]

Si j'avais les rimes âpres et rauques
 comme il convendrait à ce lugubre trou
 sur lequel s'appuient tous les autres rocs,

j'exprimerais le suc de ma pensée
 plus pleinement; mais je ne les ai point,
 et non sans frayeur je m'apprête à parler:

car ce n'est pas affaire à prendre à la légère
 que de décrire le fond de l'univers entier
 ni celle d'une langue disant "papa, maman". (Risset)[†]

7.7. Смешанные ситуации

Чтобы показать, как двойная оппозиция — «остранение» / «одомашнивание» и «архаизация» / «модернизация» — может образовывать различные комбинации, упомяну русский перевод «Имени розы».

Я не старался осовременивать своих персонажей: напротив, я хотел, чтобы читатель стал как можно более

* «Ад», XXXII. 1–9; пер. М. Л. Лозинского.

«средневековым». Например, я ставил его перед чем-нибудь таким, что в его глазах должно было выглядеть странно, но при этом показывал, что другие ничуть не удивляются, и тогда становилось ясно, что такой-то предмет или такая-то манера поведения в средневековом мире были нормальными. Или же, напротив, я намекал на что-нибудь такое, что современный читатель воспринял бы как нормальное, и показывал, как персонажи этому изумляются, — дабы благодаря этому стало видно, что речь идет о чем-то для того времени непривычном (например, Вильгельм водружает на нос очки, другие монахи проявляют любопытство, и тогда становится ясно: в том веке очки еще были редкостью).

Эти повествовательные решения не приносили переводчикам хлопот, однако проблемы возникли из-за частых латинских цитат — они также вводились с намерением воссоздать обстановку того времени. Я хотел, чтобы мой Образцовый Читатель, дабы войти в атмосферу средневекового аббатства, глубоко прочувствовал не только его обычаи и обряды, но и его язык. Само собой разумеется, что я думал о читателе западном, у которого латынь, так сказать, на слуху, даже если он никогда ее не изучал, — и это, конечно, было верно для итальянских, французских, испанских и немецких читателей. Но даже англоязычные читатели, не изучавшие классические языки, слышали латинские выражения, например, в области юриспруденции, а пожалуй, даже в каком-нибудь телефильме: например, такие слова, как *affidavit* или *sub poena**.

Тем не менее американский издатель побоялся, что многие латинские слова окажутся непонятны его читателям, и Уивер, с моего одобрения, кое-где сократил слишком длинные цитаты, вставив в них парафразы по-английски. Это был процесс «одомашнивания» и модернизации в одно и то же время, благодаря чему некоторые пассажи стали читаться легче, а дух оригинала предан не был.

Нечто совершенно противоположное произошло с переводчицей на русский язык Еленой Костюкович. Мы по-

* «Доверил ... под страхом наказания» (лат.).

думали, что американский читатель, даже не изучавший латыни, все же знает, что речь идет о языке средневекового церковного мира; кроме того, прочитав выражение *De pentagono Salomonis*^{*}, он сможет опознать нечто похожее на *Пентагон* и *Соломона*. Но русскому читателю эти латинские фразы и заглавия, транслитерированные кириллицей, не скажут ровным счетом ничего — еще и потому, что для русского читателя латынь не связывается ни со Средневековьем, ни с церковной средой. Поэтому переводчица предложила вместо латинского использовать церковнославянский, язык средневековой Православной церкви. Благодаря этому читатель мог испытать то же чувство временной удаленности, проникнуться той же атмосферой религиозности, понимая при этом (по крайней мере, смутно), о чем идет речь.

Таким образом, Уивер модернизировал, чтобы «одомашнить», а Костюкович «одомашнивала», чтобы архаизировать¹.

* * *

Эта проблема существует не только при переводе с одного языка на другой, но и при исполнении музыкальных произведений². Мне хотелось бы упомянуть соображения Маркони (MARCONI 2000, который, впрочем, отсылает ко всей литературе по этому вопросу) о том, какие исполнения того или иного отрывка из классического произведения следует называть «аутентичными». В принципе аутентичным считается исполнение партитуры, воспроизводящее не только звуки, но также тембры и длительности, которые можно было услышать при первом исполнении. Отсюда — «филологические» исполнения музыки Возрождения на инструментах той эпохи; отсюда стремление избежать того, чтобы отрывки, написанные для клавесина,

* «О Соломоновой пентаграмме» (лат.).

¹ См., впрочем, достойные внимания размышления Е. А. Костюкович (КОСТЮКОВИЧ 1993).

² Проблемой исполнения музыкальных произведений я займусь ниже, в главе 10.

исполнялись на фортепиано, а отрывки для фортепиано — на современном концертном рояле.

Однако представляется, что «филологическое» исполнение может не соблюсти намерения автора (или текста) потому, что оно не оказывает на нынешнего слушателя того же самого воздействия, которое производило на современника автора.

Возьмем некий отрывок со сложной полифонической структурой, написанный для клавесина. Говорят, слушатели XVIII в., в отличие от нас, способны были уловить все линии полифонической ткани. Отсюда решение некоторых исполнителей: использовать и современные инструменты, зачастую особым образом приспособленные, именно для того, чтобы довести этот эффект до восприятия современного слушателя. Считается, что, хотя при этом используются технические решения, которые не были известны композитору, слушатели оказываются в идеальных для слушания условиях.

Любопытно, что в таких случаях очень нелегко сказать, что перед нами: архаизация или модернизация; делается ли все возможное для того, чтобы ввести слушателя в атмосферу текста и культуры оригинала, или же стараются скорее ради того, чтобы эта культура стала приемлема и понятна нынешним адресатам. А из этого явствует, что в континууме возможных решений слишком строгие дихотомии между переводами, ориентированными на цель / на источник», также нужно снять, дабы образовалось некое множество решений, о которых нужно всякий раз договариваться.

* * *

А теперь — один трагически забавный пример неудавшейся попытки модернизировать и «одомашнить» в одно и то же время. Речь идет о первом переводе одной из глав моей книги «В поисках совершенного языка» (Есо 1984b; к счастью, перевод был вовремя исправлен).

В моем тексте говорилось о «Великой науке» (*Arts Magna*) Раймунда Луллия* (тема, несомненно, сложная),

и излагался ряд использованных Луллием силлогизмов на теологические темы. В их числе был такой: «Все, что восхваляется величием, является великим, — но добро восхваляется величием — значит, добро является великим».

Если вспомнить о том, что я говорил в главе 4, переводчик должен всячески постараться овладеть Молярным Содержанием, находящимся в распоряжении автора, то есть достаточно широкими энциклопедическими познаниями. Но в данном случае переводчик, видимо, подумал, что рассуждение Луллия слишком абстрактно и нужно, так сказать, пойти навстречу читателю. Поэтому он перевел так: *all cats are mammals, Suzy is a cat, therefore Suzy is a mammal* («все кошки — млекопитающие; Сьюзи — кошка; следовательно, Сьюзи — млекопитающее»).

Что это не буквальный перевод — вполне очевидно. Но он не сохраняет и референции оригинала. Сказать, что некий исторический персонаж утверждал: «все, что восхваляется величием, является великим» — совсем не то же самое, что вложить ему в уста некие слова о кошках (кроме того, средневековый каталанец, никогда не бывавший в англоязычных странах, никогда не назвал бы кошку «Сьюзи»). Не соблюдать референции оригинального текста в случае исторического труда — совсем не то же самое, что сказать, будто в некоем вымышленном повествовательном мире Диоталлеви увидел не изгородь, а «возвышенное, ровное пространство». Что увидел Диоталлеви, это зависит от соглашения, заключенного между автором и переводчиком, которые не обязаны держать перед кем-либо отчет в том, как именно они «обставили» возможный мир художественного произведения, — если внесенная модификация не меняет глубинного смысла повествования. Напротив, говорить, будто Луллий сказал что-то такое, чего он не говорил, — исторически ложно.

Наконец, колоссальное педагогическое старание переводчика предало и глубинный смысл всего моего рассуждения о Луллии. Оно не сохранило верности подразумеваемому обязательству юридически уважать намерения автора, поскольку одно дело — сказать, что Луллий разработа-

тывал систему силлогизмов, чтобы делать верные утверждения о Боге, и совсем другое — сказать, будто он пустил в ход всю свою «Великую науку», чтобы делать верные утверждения о кошках.

Можно было бы просто сделать вывод, что у этого переводчика были странные представления о своих обязанностях и он переборщил, стараясь ради удобства современного англоязычного читателя. Однако эта ошибка возникла из-за того, что не была осуществлена интерпретация глубинного смысла текста. В противном случае переводчик понял бы, что оригинальный текст всеми силами старался ввести читателя в мир мысли Раймунда Луллия и просьба о добровольном согласии на это в любом случае должна была остаться в силе.

7.8. Еще о переговорах

Шлейермахер (SCHLEIERMACHER 1813, итал. пер.: 153) говорил: «Либо переводчик делает все возможное, чтобы оставить в покое писателя, и движет ему навстречу читателя, либо он делает все возможное, чтобы оставить в покое читателя, и движет ему навстречу писателя. Эти два пути настолько отличны друг от друга, что, встав на один из них, нужно пройти его до конца со всей возможной строгостью. От попытки пройти оба пути сразу можно ожидать лишь самых сомнительных результатов с риском потерять как писателя, так и читателя». Повторяю, что столь строгий критерий годится лишь для текстов, удаленных от нас в силу своей древности или абсолютной культурной несхожести. Конечно, если в переводе Библии предпочтение было отдано слову «дым», а не «суета», «тщета», то «Бог Саваоф» нельзя будет перевести как «Бог воинств». Но для современных текстов этот критерий должен быть более гибким. Выбор ориентации — на исток либо на адресат — остается в этих случаях критерием, подлежащим обсуждению от фразы к фразе.

Читая итальянские переводы американских бульварных романов, всегда обнаружишь сыщика, который просит таксиста отвезти его в «Верхний город» или в «Ниж-

ний город»¹. Вполне очевидно, что в оригинальном тексте всякий раз говорится *Uptown* и *Downtown*, но в силу какого-то злостного сговора переводчики по умолчанию стакнулись друг с другом и употребляют эти уродливые выражения, а неискушенные читатели из-за этого убеждены, что все американские города напоминают Бергамо, Будапешт или Тбилиси: одна часть расположена на холмах (иногда на берегу реки), другая — на равнине.

Конечно, перевести слова *Downtown* и *Uptown* — задача не из легких. Если вы заглянете в «Вебстер», в словарную статью *downtown* (как наречие, как прилагательное и как существительное), этот знаменитый словарь сообщит вам, что речь идет о деловом квартале или о южной зоне. Правда, он не прибавляет (и напрасно), что иногда это еще и «веселый» квартал. Как же быть переводчику, если учесть, что одно дело — просить таксиста отвезти в банк, а другое — в бордель? Суть в том, что переводчик должен знать не только язык, но также историю и топографию каждого города, с которым ему приходится иметь дело.

Пионеры строили город на речном или морском берегу, затем расширяли его вдоль реки или побережья. «Нижний город» составлял первоначальное ядро. Конечно, как видно по фильмам-вестернам, первым делом возводились банк и салун. Когда город расширялся, на другое место переносили либо банк, либо салун. Если на прежнем месте остался деловой квартал, то ныне ночной *Downtown* — место, напоминающее лунный кратер; если же перенесены были учреждения, то ночной *Downtown* превратился в место бойкое, подозрительное и опасное.

Наконец, в Нью-Йорке *Uptown* и *Downtown* — понятия относительные: Центральный парк представляет собою *Downtown* для гарлемцев, но для людей с Уолл-стрит это *Uptown* (хотя обычно *Downtown* означает район Уолл-стрит; однако, чтоб служба медом не казалась, «красные кварталы» — это *Midtown*, «Средний город»).

¹ Этот пример я уже обсуждал в своей работе «Шесть прогулок в литературных лесах» (Есо 1994), но здесь необходимо вернуться к нему.

Самое удобное решение («исторический центр») не годится, поскольку в Европе это выражение вызывает в памяти сонные площади, вокруг которых возвышаются старинные соборы. Как-то раз Стефано Бартедзаги в статье в газете «Стампа» предложил раз и навсегда оставить английские слова *uptown* и *downtown* (как, добавлю от себя, обычно в итальянских переводах оставляют французские названия вроде *Rive Gauche* [«Левый берег»] и *Rive Droite* [«Правый берег»]), поскольку, когда в американском детективе говорится, что сыщик выхватил *кольт*, никто не переведет это на итальянский так: «он выхватил *беретту*». И все же немаловажно знать о намерениях сыщика: собирается ли он померяться силами с крупной шишкой или же всего лишь схватить за шкуру какого-то пьянчужку.

Переводчику нужно работать, держа перед глазами карту данного американского города и путеводитель по нему, и тогда в зависимости от того, как располагаются разные районы этого города, сыщик будет просить отвезти его в центр, в порт, на старый рынок, к бирже. Слово *downtown* можно оставить лишь в том случае, если таксист побледнеет и ответит, что в это время суток поехать туда он не рискнет.

Однако я согласен с тем, что, если в испанском романе, действие которого разворачивается в Барселоне, сыщик просит отвезти его в Баррио Чино (букв. «Китайский квартал»), лучше будет оставить оригинальное название (даже если читатель не осознает различия, и притом значительного, между Баррио Готико* и Баррио Чино) и передать аромат Барселоны, нежели переводить «отвезите меня в *Чайнатаун*». Чрезмерно ретивое «одомашнивание» может привести к излишней темноте.

* * *

Эти проблемы встают не только перед итальянским переводчиком. Вот случай, пересказанный в «Дневнике перевода „Маятника Фуко“», где Билл Уивер сталкивается с аналогичной проблемой, переводя с итальянского на английский.

Мысль дня. *Periferia* (итал. «периферия»). *Outskirts* (англ. «предместья»). Во многих итальянских городах *periferia* — это *slums* («трущобы»). В нынешних американских городах *slums* — это *downtown* в пределах города. Так, когда говорится, что кто-то живет «на периферии», нужно быть внимательным и не переводить *in the suburbs* (англ. «в пригороде»), преобразуя итальянский *slum* в нечто вроде Ларчмонта. Казобон живет в здании бывшей фабрики «на периферии». Думаю, что я обошел эту проблему стороной, переведя это как *outlying* («на отшибе»).

В действительности можно жить на периферии маленького города, занимая изящный домик с садом. Но Казобон жил в Милане, и Уивер поступил правильно, избежав слова *suburbs* (англ. «пригороды»). Для этого Казобон был недостаточно богат.

* * *

В качестве заключения: Монтанари (MONTANARI 2000: 175) предлагает переводить *source* / *target* (англ. «источник» / «цель») как «текст-источник» / «текст-устье». Может показаться, что это предложение ничем не лучше прочих, хотя слово «устье» (*foce*), пожалуй, удачнее, чем *target*, которое звучит слишком *business-like* (англ. «деловито») и вызывает в сознании мысль о победе (часто или почти всегда невозможной), о результате с наибольшим количеством набранных очков. Но слово «устье» помещает нас в интересную семантическую сеть и дает возможность поразмыслить над разницей между *дельтой* и *эстуарием*. Возможно, есть тексты-источники, которые в переводе неудержимо расширяются (когда текст назначения обогащает исходный текст, вынуждая его вливаться в море новой интертекстуальности), и тексты-дельты, разветвляющиеся на множество переводов, каждый из которых обедняет количество поступающего материала, но все они вместе создают новую территорию — сад расходящихся тропок*.

Глава восьмая СДЕЛАТЬ ЗРИМЫМ

После появления французского перевода «Маятника Фуко» одна французская журналистка спросила меня (за что я ей премного благодарен), как мне удастся так хорошо описывать пространство. Я был польщен и в то же время удивлен, поскольку никогда на эту тему не размышлял. Потом я ответил так: возможно, это получилось из-за того, что, прежде чем приступить к написанию романа, с целью овладеть тем «миром», где должны были разворачиваться описываемые мною события, я делал много рисунков и карт, чтобы мои персонажи всегда перемещались в пространстве, находящемся у меня перед глазами. Тем не менее я понимал, что этот ответ неудовлетворителен. Вполне можно увидеть внутренним взором или представить себе некое пространство, но это еще не значит уметь передать этот образ словами.

Именно после этой провокации я начал размышлять над «гипотипосисом»¹.

8.1. Гипотипосис

Гипотипосис — это риторический прием, позволяющий передавать словами видимые явления, т. е. делать их зримыми для читателя. К сожалению, все определения гипотипосиса впадают в порочный круг, определяя его как фигуру, посредством которой зрительный опыт представ-

¹ А также благодаря замечаниям, высказанным в работах: MAGLI (2000) и PARRET (2000).

ляется или вызывается в воображении через операции со словами (и так — во всей риторической традиции). В последние годы мне случалось анализировать различные словесные тексты с целью выявить различные техники, позволяющие писателю осуществлять гипотипосис, и за этим я отсылаю к другой своей работе¹.

Достаточно напомнить, что возможен гипотипосис *через обозначение* (когда утверждают, что одно место отстоит от другого на двадцать километров), *через подробное описание* (когда говорят, что с правой стороны площади стоит собор, а с левой — древний дворец; но эта техника может достигать высот подробности и утонченности, как происходит в некоторых пассажах Роб-Грийе*), *через перечисление* (здесь можно вспомнить о перечне греческих войск под стенами Трои в «Илиаде» Гомера* или о бесконечных перечнях предметов в кухне Леопольда Блума в предпоследней главе «Улисса» Джойса), *через нагромождение событий или персонажей*, создающих видение пространства, где происходит действие (отличные примеры этого можно найти у Рабле).

Здесь достаточно заметить, что эти техники не вызывают у переводчика особых затруднений. Напротив, проблема возникает, когда словесное описание, стремящееся вызвать некий зрительный образ, отсылает к прежнему опыту читателя. Иногда это прямая отсылка — например, когда в романе мы читаем: «...она обладала чистотой линий прерафаэлитской девы Берн-Джонса*». Честно говоря, это кажется мне ленью в описании. В других случаях читателя напрямую приглашают пережить опыт, к которому отсылает описание. Посмотрим, например, на одну из многих страниц «Плоскоземья» Эббота*, где автор предлагает читателю представить себе, что значит жить и воспринимать наших ближних на поверхности с двумя измерениями, вполне Эвклидовой, где третье измерение не известно:

Place a penny on the middle of one of your tables in Space; and leaning over it, look down upon it. It will appear a circle.

¹ «Семафоры под дождем» («Les sémaphores sous la pluie»): Eco (2002).

But now, drawing back to the edge of the table, gradually lower your eye (thus bringing yourself more and more into the condition of the inhabitants of Flatland), and you will find the penny becoming more and more oval to your view, and at last when you have placed your eye exactly on the edge of the table (so that you are, as it were, actually a Flatlander) the penny will then have ceased to appear oval at all, and will have become, so far as you can see, a straight line.

[Положите монетку на середину одного из ваших столов в Пространстве и, склонясь над ней, взгляните на нее. Она покажется кругом.

А теперь, припадая к краю стола, постепенно опускайте взгляд (тем самым все приближаясь и приближаясь к условиям жизни обитателей Плоскоземья), и вы увидите, что монетка становится все овальнее и овальнее. Наконец, когда вы подведете взгляд прямо к самому краю стола (так что вы будто бы и впрямь плоскоземец), монетка совсем перестанет казаться овальной, и вы увидите, что она стала прямой линией].

Иногда отсылка осуществляется тоньше, так что ее подлинный смысл даже может ускользнуть от переводчика. По этому поводу я упоминал (см.: Есо 2002) два стиха Блеза Сандрара из «Прозы о транссибирском экспрессе»[♦] (а речь идет о тексте, автор которого, повествуя о долгом путешествии, прибегает ко многим техникам, указанным мною выше: от перечисления до подробного описания). В одном месте Сандрар вспоминает:

Toutes les femmes que j'ai rencontrées
se dressent aux horizons
Avec les gestes piteux et les regards tristes
des sémaphors sous la pluie...

[Все женщины, которых я встречал,
встают на горизонтах
С жалкими жестами и скорбными взглядами
семафоров под дождем...[♦]]

Перевод Рино Кортиана гласит:

Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti
Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi
dei semafori sotto la pioggia. (Cortiana)[†]

Решение почти неизбежное, и ему, насколько я помню, последовали другие переводчики. Однако французские *sémaphors* — не итальянские городские светофоры (*semafori*), которые по-французски называются *feux rouges* (букв. «красные огни»), а сигналы вдоль железной дороги; и тот, кто медленно ехал на поезде туманной ночью, сможет вспомнить эти фантастические формы, медленно исчезающие в морозящем дождике, почти растворяясь в нем, пока ты смотришь из окна на поля, погруженные во мрак, следуя тревожному ритму поезда (каденции кариоки, вспомнившей Эудженио Монтале⁶ в стихотворении «Прощанье, тьма, свистки, кивки и кашель»).

Первая проблема такова: как сможет оценить эти стихи (пусть даже речь пойдет о французском читателе) тот, кто родился в эпоху скорых поездов с наглухо закрытыми окнами? Помнится, недавно, пытаясь объяснить студентам, как выглядит заброшенный город в пустыне, где мне удалось недавно побывать, я сказал, что он похож на Хиросиму в августе 1945 г.

Но я-то прекрасно помнил, как выглядела Хиросима после взрыва первой атомной бомбы, поскольку видел ее фотографии во всех газетах, и это остается одним из самых насыщенных эмоциями образов моего отрочества; однако тут же я осознал, что для двадцатилетних это сравнение далеко не столь очевидно. Как же читатель отзывается на гипотипосис, отсылающий к воспоминанию о том, чего он никогда не видел?

В упомянутой выше работе я предложил такой ответ: он отзывается, *притворяясь*, будто видел что-то, причем именно на основе элементов, предоставляемых ему гипотипосисом. Два стиха Сандрара появляются в контексте, где говорится о поезде, день за днем ползущем по бескрайней равнине. Семафоры (поименованные) отсылают нас к очертаниям, тем или иным образом появляющимся из ночной тьмы, а упоминание о горизонтах заставляет нас представить себе, что они то и дело теряются в такой дали, которую поезд не способен преодолеть... С другой стороны, даже тот, кто знает лишь нынешние скорые поезда, замечал за окном пятна света, исчезающие в ночи.

Вот так, попытка за попыткой, обрисовывается опыт, который необходимо вспомнить: гипотипосис даже сам может *создать* воспоминание, в котором он нуждается для своего осуществления.

Однако другая проблема такова: как могут отозваться на образы Сандрара итальянские читатели, если слово *semafori* неизбежно отсылает к светофорам на уличных перекрестках? Наши светофоры горят и даже радуют глаз своими тремя цветами, тогда как «жалкие жесты», упомянутые Сандраром, вызывают в воображении смутные очертания в ночной тьме, печально шевелящие своими искусственными суставами, двигаясь так же, как беспокойный моряк, в далекой тьме шевелящий сигнальными флажками (и, конечно, само понятие безграничного горизонта меняется, если вместо бескрайнего пейзажа мы видим городскую улицу). Помню, в молодости, читая Сандрара, я довольно долго видел в этих стихах мерцание красного и зеленого цветов, пусть даже печальное и размытое туманом, а не безнадежные жесты жалких марионеток. Не думаю, что существует какое-либо решение этой проблемы, — как, возможно, нет его и для «спокойного крова» (*toit tranquille*) Поля Валери.

8.2. Тетушкина комната

Переводя Нерваля, нельзя упускать из виду того, что он, будучи человеком театра, описывает многие сцены так, будто они происходят на подмостках (особенно это касается освещения). Актриса, любимая рассказчиком, появляется в первой главе, озаренная сначала огнями рампы, потом — светом люстры; но техники театрального освещения пускаются в ход также в первом хороводе на лугу, куда последние лучи солнца проникают сквозь листву деревьев, образующих кулисы; и, пока Адриенна поет, она остается выхваченной из темноты прожектором луны (и, между прочим, она удаляется со сцены, выходя из того, что мы сегодня называем «лучом театрального прожектора», сделав изящный реверанс, как актриса, прощающаяся с публикой). В четвертой главе, «Путешествие на остров Цитеру» (представляющей собою, кроме всего прочего,

словесное изложение зримого изображения, поскольку вдохновляется она картиной Ватто), сцена снова озарена алыми закатными лучами. В седьмой главе*, когда рассказчик прибывает на бал в Луази, перед нами предстает шедевр режиссуры: мало-помалу липы затеняются снизу, а верхушки их голубеют, пока в этой борьбе искусственного освещения с занимающейся зарей сцену постепенно не заливает бледный утренний свет.

Все это такие случаи, когда внимательный переводчик, следуя, так сказать, «режиссерским указаниям» оригинального текста, может добиться тех же самых эффектов. Но бывают и такие случаи, когда Нерваль, дабы сделать что-то зримым, пользуется словами, которые должны были быть понятны читателям его времени, но могут оказаться темными для современного читателя — даже для нынешнего французского читателя. Представим себе, что современный текст вроде «Я включил компьютер в темной комнате и застыл, словно загипнотизированный» прочтет читатель, только что прибывший из прошлого и никогда не видевший компьютера. Этот читатель не получит непосредственного впечатления светящегося экрана, оживающего в темноте, и не сможет понять, почему он оказывает гипнотическое воздействие.

Теперь я хотел бы подробно разобрать ту главу, в которой Сильвия и Рассказчик навещают старую тетушку в Отисе, поскольку она кажется прямо-таки рабочим примером. Речь идет о волшебном возвращении в прошлый век: тетушка разрешает девушке пойти в спальню и порыться там в реликвиях ее юности, когда она вышла замуж за дядюшку (ныне покойного), и происходит нечто вроде эпифании* милого деревенского китча конца XVIII в.

Но чтобы понять, что обнаруживают там Сильвия и ее спутник, нужно понимать термины, вышедшие из употребления, связанные с модой тех старинных времен (которые современники Нерваля, конечно, еще понимали). Я выделил эти термины жирным шрифтом.

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. — Ô jeunesse, ô vieillesse saintes! — qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans

ce sanctuaire des souvenirs fidèles? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, **élançée dans son corsage ouvert à échelle de rubans***, agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. „O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie ! — Et moi donc?“ dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé **une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis.** „Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah! je vais avoir l'air d'une vieille fée!“

„La fée des légendes éternellement jeune!...“ dis-je en moi-même. — Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. „Oh! les manches plates, que c'est ridicule!“ dit-elle. **Et cependant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus,** la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. „Mais finissez-en! Vous ne savez donc pas agraffer une robe?“ me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. „Il faudrait de la poudre, dis-je. — Nous allons en trouver.“ Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant! deux éventails de nacre un peu cassés, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient **deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande!** „Oh! je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés!“

Un instant après, nous déroulions **des bas de soie rose tendre à coins verts**; mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. „Descendez vite!“ dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser.

[В спальню вела деревянная лестница, вслед за Сильвией я взбежал по ней. О священная юность, священная старость! Кто дерзнул бы запятнать чистоту первой любви в этом святилище верности прошлому? Над простой деревянной кроватью висел написанный в добрые старые времена и заключенный в позолоченную овальную раму портрет юноши с улыбочивыми черными глазами и алым ртом. Он был в егерском мундире дома Кондэ, и хотя пастель, скорее всего, не блистала достоинствами, она все же передавала обаяние молодости и добросердечия, сквозившее в его позе с намеком на воинственность, в его розовом приветливом лице с чистым лбом под напудренными волосами. Какой-нибудь скромный живописец, приглашенный принять участие в вельможной охоте, вложил все свое старание и в этот портрет, и в висевший рядом парный овальный портрет молодой жены егеря — прелестной, лукавой, стройной в **облегающем открытом корсаже, украшенном рядами бантов**; вздернув курносое личико, она словно дразнила птицу, сидевшую у нее на пальце. Меж тем это была та самая добрая старушка, которая стряпала сейчас завтрак, сгорбившись над пылающим очагом. Я невольно вспомнил фей из парижского театра «Фюнамбуль», которые прячут прелестные свои лица под морщинистыми масками и открывают их лишь в конце представления, когда на подмостках вдруг появляется храм Амура, увенчанный вращающимся солнцем, которое рассыпает кругом бенгальские огни.

— Тетушка, тетюшка, как вы были хороши! — вырвалось у меня.

— А я разве хуже? — спросила Сильвия. Ей удалось наконец отпереть пресловутый ящик, и она вытащила оттуда **платье из поблекшей тафты, которое громко шуршало при попытках расправить складки**. — Попробую, пойдет ли оно мне. Наверное, я буду похожа в нем на дряхлую фею, — добавила она.

«На вечно юную сказочную фею», — подумал я. И вот уже Сильвия **растегнула ситцевое платьице**, и оно упало к ее ногам. Убедившись, что наряд тетюшки сидит на

тоненькой фигуре как влитый, она приказала мне застегнуть ей крючки.

— Ох, до чего ж нелепо выглядят эти рукавчики в обтяжку! — воскликнула она. На самом же деле, гофрированные и разубранные кружевами, они лишь подчеркивали красоту обнаженных рук Сильвии, а шею и плечи изящно оттеняли строгие линии корсажа, отделанного пожелтевшим тюлем и выцветшими бантами, — корсажа, так недолго облежавшего увядшие ныне прелести тетушки. — Ну, что вы так долго возитесь? Неужели не умеет платье застегнуть? — повторяла она. Вид у нее был при этом точь-в-точь как у сельской невесты с картины Греза.

— Надо бы волосы напудрить, — сказал я.

— За этим дело не станет!

И Сильвия снова начала рыться в комод. Сколько там было сокровищ, и как все это хорошо пахло, как переливалось яркими красками и скромным мишурным блеском! Два перламутровых надтреснутых веера, коробочки из фарфоровой пасты с рисунками в китайской манере, янтарное ожерелье, тысячи безделушек и среди них — пара белых дрогетовых туфелек с застежками в узорах из искусственных бриллиантов!

— Надену их, если найду вышитые чулки, — решила Сильвия.

Минуту спустя мы уже развертывали шелковые чулки нежно-розового цвета с зелеными стрелками, но голос тетушки и шипенье какой-то снеди на сковороде вернули нас к действительности.

— Скорее идите вниз! — скомандовала Сильвия, не внемля моим настойчивым предложениям помочь ей обуться*.]†

Вот как я перевел эту страницу (опять же выделяю жирным шрифтом места, достойные обсуждения):

La seguì, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. — O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta! — chi avrebbe dunque pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? Il ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocca rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al ca-

* Пер. Э. Л. Линецкой.

pezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé; il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacce principesche s'era ingegnato a ritrattarlo come meglio poteva, insieme alla sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e incantevole, **slanciata del suo corsetto dalla vasta scollatura serrata a vespa da grandi nastri**, col visetto proteso come a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. „O cara zia, eclamai, come eravate carina! — E io allora?“ disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto.

Vi aveva trovato una gran veste in taffetà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe. „Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata!“

„La fata eternamente giovane delle legende!..“ mi dissi. — **E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste contuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alla figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. „Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!“ **E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. „Ma andiamo! Non sapete allacciare una veste?“ mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di Greuze. „Ci vorrebbe della cipria, dissi. — La troveremo“. Curioso di nuovo nei cassetti. Che meraviglie! Come tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzoli, tra cui brillavano **due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini di Irlanda.** „Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate!“

Un istante dopo srotolammo delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia, ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alla realtà. „Scendete subito!“ disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi. (Eco)[†]

* * *

Встретившись с подобным текстом, переводчик должен действовать как режиссер, собирающийся снять по этой новелле фильм. Но ему нельзя прибегать ни к изображениям, ни к подробным описаниям; кроме того, он должен соблюдать ритм повествования, поскольку описательные задержки могут оказаться губительными.

В новелле тетушка в свои юные годы появляется *élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans*. Что это значит? Различные итальянские переводчики предлагают такие варианты: «открытый спереди лиф с бантами крест-накрест», «лиф с зигзагообразными бантами», «открытый лиф с бантами крест-накрест спереди», «открытая кофта с лесенкой из бантов», «открытый лиф с лесенкой из бантов», «открытый корсет под лесенкой из бантов», «открытый корсет с бантами лесенкой», «открытый лиф с воланчиками из бантов», «открытый корсет с лесенкой из бантов», «открытый зашнурованный лиф с бантами крест-накрест спереди».

На английский Галеви перевел так: «привлекательна и гибка в открытом корсаже, пересеченном лентами» (*attractive and lissom in her open corsage crossed with ribbons*), Олдингтон: «стройна в открытом корсете с лентами поперек» (*slender in her open corset with its crossed ribbons*), Сибурт: «стройна в открытом лифе, отделанном лентами» (*slender in her open bodice laced with ribbons*). Но буквально здесь не говорится ни о рубашке, ни о лифе; и, возможно, английское «лиф» (*bodice*) тоже не вполне удовлетворительно. Во всяком случае, непонятно, как именно открывается это одеяние, и никто не знает, что такое лесенка из бантов и банты крест-накрест.

Так вот, *corsage à échelle de rubans* — это корсет с глубоким вырезом, по крайней мере до начала подъема грудей,

который затягивается до самой талии посредством ряда уменьшающихся по величине узлов. Его можно увидеть, например, на портрете мадам де Помпадур кисти Буше. Этот корсет, несомненно, кокетлив и изящен, он щедро показывает грудь и утончается книзу, образуя соблазнительную линию талии — и это самое важное. Поэтому я предпочел перевести так: «корсет с широким вырезом, затягивающийся к талии большими бантами»; а то, что банты располагаются лесенкой, должно быть ясно из того факта, что вырез корсета постепенно сужается к талии.

Одна из подробностей, озадачивавшая переводчиков, — это *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis* («платье из поблекшей тафты, которое громко шуршало при попытках расправить складки»*); юные героини обнаруживают его в ящике. Сибурт переводит так: *a flowing gown of shot silk whose every fold rustled at her touch* («ниспадающее платье из переливчатого шелка, каждая складка которого шуршала при ее [Сильвии] прикосновении»). Прежде всего, что такое *flambé*? Конечно, это слово нельзя переводить так, как это делают различные переводчики на итальянский: *squillante* («яркое, кричащее»), *luccicante* («сверкающее»), *color bruciato* («опаленного цвета») или даже *sciupato* («изношенное»), как сделал один переводчик, сбивший с толку неформальным употреблением французского слова *flambé*, которое может означать «разрушенный», «погибший». На след наводит то, что во французском есть также слово *flammé*, которое итальянские словари переводят как *flammato*, а это — технический термин для обозначения ткани, сотканной из ярких разноцветных нитей, переплетенных друг с другом, из-за чего один цвет постепенно переходит в другой, создавая впечатление переливов пламени. Так что кое-кто не без оснований определяет его как «переливчатая тафта». Именно таким, как мне кажется, было решение Сибурта, поскольку прилагательное *shot* означает также (если речь идет о ткани) «woven with threads of different colors so as to appear iridescent» (Вебстер: «сотканная из разноцветных нитей,

* Пер. Э. Л. Линецкой.

чтобы казалась радужной, переливчатой»). К сожалению, директриса парижского Музея моды, поначалу инстинктивно склонявшаяся к эпитету *cangiante* («переливчатый»), навела некоторые справки и в конце концов сообщила мне, что *flambé* означает «orné de fleurs dont les teintes se fondent» («украшенный цветами, краски которых смешиваются друг с другом»), уточнив, что так называлась узорчатая, камчатная ткань.

Узорчатая камчатная ткань напоминает о юбке мадам де Помпадур на портрете кисти Буше, где на ней, кроме того, *corset en échelle de rubans* («корсет с бантами лесенкой»). Но если у высокопоставленной придворной дамы была камчатная юбка, то тетюшка Сильвии довольствовалась тафтяной, хотя также *flambé*. Любой перевод, намекающий на что-то вроде камчатной ткани, сказал бы больше, чем должен. Что делать? Тем более что эта тафта не просто «шуршала» (*to rustle*, как перевел Сибурт): она, как говорит Нерваль, *criait* (букв. «кричала»). В попытке передать этот «крик» итальянские переводчики говорят (в порядке возрастания децибел): «слышно было, как она тихонько шуршит», «шуршала своими складками», «шуршала каждой складкой», «вся шуршала складками», «производила своими складками громкое шуршание», «скрипела мятыми складками», «шурша, поскрипывала складками», «производила громкий шум, шурша складками», «весело шумела, колыша складками». В одних переводах эта ткань тихонько шелестит, в других — шумит слишком громко. Кроме того, этот «крик» — не только слуховой, но и зрительный.

Читателя нельзя потчевать энциклопедической статьей о текстильной индустрии. Здесь говорится о восторге, внушаемом юным героям игрой множества оттенков, производимой тканью, и (я рискнул бы сказать, но не скажу: «скрипящей») свежестью ее складок. Я решил понимать эту тафту скорее как *flammé*, чем *flambé*, и употребил соответствующее итальянское слово (*fiammato*, «пламенистое»), которое, с одной стороны, кажется устаревшим (или, по меньшей мере, таинственным), а с другой — метафорическим, и перенес «крик» в зрительные и слуховые коннотации пламени. Возможно, ткань была какой-то иной, но

я уповаю на то, что читатель ее «увидит» и «потрогает», как Сильвия и ее спутник, и станет явным очарованием этого облачения — в противоположность тому, которое Сильвия сбрасывает с себя почти мгновенно, платю мягкому и вовсе не торжественному.

Нерваль называет его *robe d'indienne* («ситцевое платье»). Словарь подтверждает, что название этой хлопчатобумажной ткани можно перевести на итальянский как *indiana* («ситец»). Об одежде, платье или одеянии из ситца говорят многие итальянские переводчики, но боюсь, как бы Сильвия не предстала перед лексически неискушенным читателем как краснокожая девушка.

Некоторые переводят «платице из печатной ткани» или «свое платье из ситцевой ткани». Такая объяснительная парафраза верна, но идет в ущерб ритму. Сильвия разоблачается мгновенно, и нужно сохранить быстроту этого изящного и невинно-вызывающего жеста. Сибурт, по-моему, переводит верно: *Sylvie had already underdone her calico-dressing and let it slip to her feet* («Сильвия уже расстегнула свою миткалевую одежду, и та сползла к ее ногам»). Я избрал слово *cotonina*, обозначающее именно дешевую хлопчатобумажную ткань.

Облачившись в тетушкино платье, Сильвия жалуется на его *manches plates* («рукавчики в обтяжку»*), что итальянские переводчики обычно передают как «гладкие рукава» или «плоские рукава». Но тогда непонятно, каким образом эти рукава, *sabots garnis* («гофрированные и разубранные кружевами»*), восхитительно открывали ее голые руки — или, как переводит Сибурт, *the lace-trimmed puffs showed off her bare arms* («буфы, отделанные кружевами, показывали ее голые руки»). Коротко говоря, что это за рукава: гладкие или украшенные, длинные или короткие? Встав в тупик перед этим текстом, Сибурт отказывается говорить о плоских рукавах и лишь вкладывает в уста Сильвии такие слова: *These sleeves are ridiculous* («Вот смехотворные рукава!»).

* Пер. Э. Л. Линецкой.

Дело в том, что *manches plates*, которые называли также *manches à sabots* (букв. «рукава копытом») или *sabots* (букв. «копыта») — это короткие рукава раструбом, расширенные кружевами, которые носили в XVIII в. (некоторые истории костюма говорят о стиле Ватто), но у них не было таких буфов на плечах, каких требовала мода XIX в. Поэтому Сильвия считает, что они слишком спадают на плечи, поскольку у них нет буфов (*sbuffo* или *sboffo*, как говорили и у нас в Италии). Чтобы дать читателю понять, что это за рукава и на что жалуется Сильвия, я совершаю насилие над буквой текста и вкладываю в уста девушки такие слова: «Ох, как они некрасиво спадают, и плечи без буфов!» Чуть ниже, не пытаясь перевести выражение *sabots garnis de dentelles* («рукава раструбом, украшенные кружевами»), я говорю, что «короткая кружевная обшивка этих рукавов раструбом восхитительно выставляла напоказ ее голые руки». Читателю предлагается в одно и то же время «увидеть» эти рукава в стиле Ватто и понять, что Сильвия не находит это убранство модным, — и, может быть, посмеяться над ее понятием о современности. Еще один способ дать почувствовать временную дистанцию.

Не буду больше рассказывать о том, как я перевел другие термины, которые должны были через посредство Нерваль показать нам другие предметы, обнаруженные в ящике. Во всех этих случаях мне всегда приходилось избегать буквального перевода и, чтобы не терять ритма, чересчур задерживаясь на описании этих предметов, с помощью одного прилагательного дать понять, как эти вещи выглядели. Закончу той парой чулок, которые в конце надевает Сильвия: Нерваль называет их *des bas de soie rose tendre à coins verts* («шелковые чулки нежно-розового цвета с зелеными стрелками»^{*}). Почти все переводчики понимают их как розовые чулки с зелеными носочками и пятками. Я даже видел иллюстрированное издание новеллы, где художник (наш современник) именно так их и изображает.

Но Сильвия сказала, что она искала (и нашла) *bas brodés*, то есть вышитые чулки, причем шелковые, а не

* Пер. Э. Л. Линецкой.

шерстяные *patchwork**. В полном собрании сочинений Нерваля, вышедшем в издательстве «Плеяда», я нашел примечание (необходимое, конечно же, и современному французскому читателю), гласящее, что *coins* — это «ornements en pointe à la partie inferieure de bas» («вышитые украшения на нижней части чулка»). Думаю, речь идет о неких второстепенных украшениях, расположенных от лодыжки до середины икры, которые подчас вышивали вручную; по-итальянски они называются *freccia* («стрелка») или *baghetta*. Все в том же Музее моды мне говорили: «Les coins sont des ornements — souvent des fils tirés comme les jours des draps — à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différents» («„уголки“ — это украшения на лодыжке чулка, зачастую вышитые ажуром, иногда отделанные разноцветными нитями»). Думаю, Сибурт понял примерно так же, поскольку он говорит о *pale pink stockings with green figure-work about the ankles* («бледно-розовых чулках с зелеными узорами вокруг лодыжек»). Чтобы не вываливать все, что я узнал о *coins verts*, и дабы избежать конкуренции с журналом для рукодельниц, я решил, что уместно будет выразиться так: «нежно-розовые чулки, на лодыжках вышитые зеленым». Полагаю, этого достаточно, чтобы перед взором читателя промелькнул образ этой трогательной пошлятины.

8.3. Экфрасис

Говоря о том, как словесный текст может сделать что-либо зримым, невозможно обойти стороной проблему экфрасиса, понимаемого как описание произведения изобразительного искусства, будь то скульптура или картина. Нам, как правило, привычнее обсуждать вопрос о том, приемлем ли противоположный тип интерсемиотического перевода, то есть такой, когда письменный текст переводится в текст зрительный (из книги — в фильм, из книги — в комикс и т. п.). Напротив, в случае экфрасиса зрительный текст переводится в письменный. Это занятие в древности было весьма почтенным, и зачастую мы еще знаем

* Сшитые из разных частей (англ.).

хоть что-то об исчезнувших произведениях искусства именно благодаря экфрасисам, где они описывались. Знаменитые примеры экфрасиса — «Картины» Филострата Старшего и «Описания статуй» Каллистрата^{1*}.

Сегодня экфрасис практикуется уже не как самостоятельное риторическое упражнение, а как инструмент, который, так сказать, стремится привлечь внимание не столько к себе самому как к словесному построению, сколько к тому изображению, которое он намеревается вызвать в воображении читателя. В этом смысле отличными образцами экфрасиса являются многие примеры детального анализа той или иной картины, проведенного искусствоведами, а знаменитым описанием «Менин» Веласкеса, как известно, открывается книга Мишеля Фуко «Слова и вещи»[♦].

В действительности при чтении многих поэтов и прозаиков можно обнаружить, что их тексты рождаются как описание картины; тем не менее, когда это происходит, автор скрывает источник и не заботится о том, чтобы сделать его явным, — а экфрасис, как риторическое упражнение, требовал, напротив, признания себя именно в этом качестве. Поэтому я буду проводить различие между экфрасисом классическим (*явным*) и экфрасисом *скрытым*.

Если о явном экфрасисе нужно было судить как о словесном переводе уже известного произведения изобразительного искусства (либо такого, известность которого предполагалась), то экфрасис скрытый предстает как словесное построение, стремящееся вызвать в воображении читателя как можно более точный образ. Достаточно вспомнить о прустовских описаниях картин Эльстира, чтобы увидеть, как автор, делая вид, будто описывает произведение воображаемого художника, на деле вдохновлялся произведением (или произведениями) художников своего времени.

В своих художественных произведениях я баловался многими скрытыми экфрасисами. Экфрасисами являются описания двух порталов (Муассак и Везле[♦]) и страниц ил-

¹ PHILOSTRATUS, *Imagines*. The Loeb Classical Library. London: Heinemann, Cambridge: Harvard U. P., 1969.

люминованных кодексов в «Имени розы»; экфрасис — все описание входного зала Консерватория Науки и Техники в Париже в 1-й главе «Маятника Фуко» (до такой степени, что я льщу себя надеждой: хотя сегодня его облик, к несчастью, уже осовременен, в будущем можно будет использовать мой текст, чтобы понять, сколь тревожно-соблазнительным представлял он прежде).

Я хотел бы рассмотреть два скрытых экфрасиса из «Острова накануне», один из которых вдохновляется Жоржем де Латуром, а другой — Вермером*. При их написании я вдохновлялся картиной и старался описать ее как можно более живо, но в действительности не выдавал эти упражнения за экфрасис, а скорее, старался внушить читателю, что они описывают некую реальную сцену. Это позволяло мне допускать небольшие вольности, благодаря чему я что-то прибавлял, а что-то менял. Тем не менее я полагался и на реакцию искушенного читателя, способного опознать картину, вдохновившую описание, и оценить тот факт, что, если я затеваю экфрасисы, предмет их — произведения искусства того периода, о котором я веду речь, так что это не просто риторическое упражнение, а упражнение в *филологической обстановке*.

Обычно я указываю своим переводчикам эти источники, но не притязаю на то, чтобы они переводили, глядя на произведение, вдохновившее экфрасис. Если мое словесное описание годится, то оно должно будет выглядеть пристойно и в переводе. Тем не менее, как я уже говорил, в скрытом экфрасисе исходят из двойного принципа: (1) если неискушенному читателю неизвестно произведение искусства, вдохновившее автора, желательно, чтобы он смог в некотором смысле открыть его для себя в собственном воображении, словно увидеть его впервые; но также (2), если читатель искушенный уже видел это произведение изобразительного искусства, словесный дискурс должен дать ему возможность опознать его.

Рассмотрим теперь образ из 31-й главы, вдохновленный Жоржем де Латуром:

Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia

dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo...

[Роберт так и видел Ферранта, сидящего в полумраке напротив зеркала, которое в глазах всякого глядящего сбоку отражает только поставленную напротив свечку. Вглядываясь в игру двух огней, причем один — повторение другого, зрачок приковывается, воображение околдовывается, и являются виденья. Постепенно подвигая свой взгляд, Феррант находит в зеркале Лилею, лик ее из очищенного воска, он от сияния настолько влажен, что будто впитывает любой новый луч, и белокурые пряди рядом с толикой белизною темнеют и струятся ручьями, перехваченные лентой за плечом, грудь обрисовывается под тончайшей пеленою... *]

Посмотрим теперь, как этот экфрасис выживает в переводах. Приведу в пример лишь два из них: Скифано и Уивера.

Roberto voyait maintenant Ferrante assis dans l'obscurité devant le miroir qui, vue de côté, reflétait seulement la chandelle placée en face. A contempler deux lumignons, l'un singe de l'autre, l'œil se fixe, l'esprit s'en engoue, surgissent des visions. En déplaçant à peine la tête, Ferrante voyait Lilia, le minois de cire vierge, si moite de lumière qu'il s'en absorbe tout autre rayon, et laisse fluer ses cheveux blonds telle une masse sombre recueilli en fuseau entre ses épaules, la poitrine à peine visible sous une légère robe à demi écranchée. (*Schifano*)[†]

Roberto now saw Ferrante in the darkness at the mirror that reflected only the candle set before it. Contemplating two little flames, one aping the other, the eye stares, the mind is infatuated, visions rise. Shifting his head slightly Ferrante sees Lilia, her face of virgin wax, so bathed in light that it absorbs every other ray and causes her blond hair to flow like a dark mass wound in a spindle behind her back, her bosom just visible beneath a delicate dress, its neck cut low... (*Weaver*)[†]

* Пер. Е. А. Костюкович.

А сейчас рассмотрим описание женской фигуры из 12-й главы, вдохновленное Вермером:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra.

Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento. <...> Roberto ne vedeva il labbro, ombreggiato da una calugine bionda. A un tratto ella aveva levato una mano più luminosa ancor del viso, per portare alla bocca un filo scuro: lo aveva introdotto tra le labbra rosse scoprendo i denti bianchi e lo aveva reciso in un sol colpo, con mosso di fiera gentile, sorridendo lieta della sua mansueta crudeltà.

[Через несколько дней, смеркалось, проходя мимо одного из домов, он увидел ее в темной комнате на первом этаже. Она сидела у окна, ловя вечерний бриз, едва унимавший знойную монферратскую припеку, и какая-то лампа, с улицы не видная, из-под окна озаряла ее. Сначала он ее не узнал, рыжая грива была зачесана в узел, свисали только две пряди впереди ушей. Было видно слегка наклоненное лицо, чистейший овал с жемчужными капельками пота, он и сиял, как единственный светоч среди густой полутьмы.

Она шила на низкой подставке, внимательно вглядываясь в шитье. <...> Роберт смотрел, как белокурые волосики опушали верхнюю губу шившей. Внезапно она подняла руку ко рту, и рука засветилась в сиянии лампы, в руке была темная нить; забрав нитку в алые губы, она чикнула белыми зубами, и нитка была перекушена лютым махом, взвивом алчной и нежной плоти, и хищница убоготворилась собственной кроткой ярью*.]

* Пер. Е. А. Костюкович.

Различные переводы, о которых я способен судить, вполне позволяют визуализировать этот образ даже тем, кто не знает картины Вермера. Но я хотел бы (может быть, с излишней придирчивостью) задержаться на одном моем выражении: «какая-то лампа, с улицы не видная, из-под окна озаряла ее»*.

Уивер переводит так: девушка была «в свете невидимой лампы» (*in the light of an unseen lamp*); у Скифано она «освещена невидимой лампой» (*éclairée par une lampe invisible*); у Лосано — «высвечена лампой» (*aclarada por una lámpara*); Кребер говорит: «лицо в сиянии лампы» (*das Gesicht im Schein einer Lampe*).

Для хорошего описания достаточно, можно идти дальше; но, поскольку речь идет об экфрасисе, я проявляю большую требовательность: одно дело сказать, что девушка освещена лампой, а другое — сказать, что она «*fatta chiara dalla lampada*» (букв. «была светла благодаря лампе»). Мое выражение переносит источник света с лампы на лицо, превращает лицо в активный источник света, а не в пассивный его приемник. И это должно было стать намеком для образованного читателя, знающего, что в живописи XVII в. свет часто исходит из лица, из рук, из пальцев, как будто тела *воспламеняются*.

Почему я так настаиваю на необходимости довести до восприятия читателя зрительную цитату? Потому что это имеет отношение к вопросу о диалогизме, об иронии и об интертекстуальных переключках.

* Пер. Е. А. Костюкович.

Глава девятая

ДОВЕСТИ ДО ВОСПРИЯТИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНУЮ ОТСЫЛКУ

По мнению многих авторов, интертекстуальное цитирование, то есть уснащение прозаического или поэтического текста отсылками к другим литературным (или вообще художественным) произведениям и ситуациям, является основополагающим для большей части так называемого постмодернистского искусства, особенно для того, которое Линда Хатчен (HUTCHEON 1988, § 7) назвала *metafiction* («метахудожественными текстами»).

Что тексты вступают в диалог друг с другом, что в любом произведении чувствуется влияние предшественников (и боязнь оно́го) — это, я бы сказал, одна из постоянных величин литературы и искусства. Напротив, то о чем говорю я, — это точная стратегия, благодаря которой автор прибегает к *неявным* отсылкам к другим произведениям, принимая возможность двойного прочтения: (1) неискушенный читатель, не отождествивший цитаты, следит за развитием дискурса и сюжетной схемы так, будто бы то, что ему рассказывают, является новым и неожиданным (поэтому, когда ему сообщают, что некий персонаж прокалывает шпагой гобелен с криком «Мышь!», он может, даже не уловив отсылки к Шекспиру, увлечься драматической и исключительной ситуацией); (2) читатель образованный и сведущий улавливает отсылку и видит в ней ехидную цитату¹.

¹ Этой темой я уже занимался в очерке «Интертекстуальная ирония и уровни чтения»: ЕСО (2000). Здесь я заново возвращаюсь лишь к пунктам, наиболее важным для проблемы перевода.

В этих случаях теоретики постмодернизма говорят об *интертекстуальной иронии*, вызывая некоторые возражения почитателей риторики, поскольку ирония имеет место тогда, когда коварно говорится нечто противоположное тому, что думает или считает истинным адресат высказывания. Но данное выражение родилось в англосаксонской языковой среде, где выражения вроде «*ironically*» («иронически») используются в смысле более широком, чем у нас: это может значить «парадоксальным образом» или «неожиданно, против всяких ожиданий» — например, когда говорят, что свадебное путешествие на «Титанике» должно было «по иронии» превратиться в похороны (с другой стороны, мы тоже говорим об «иронии судьбы»).

Я бы сказал так: когда один текст цитирует некий другой, не давая возможности это увидеть, мы имеем дело с тем, что можно было бы назвать подмигиванием возможному сведущему читателю, с разговором «*tongue-in-cheek*»*. Так вот, если ирония тут и присутствует, то не из-за того, что намереваются сказать нечто противоположное тому, что напрямую говорилось в процитированном тексте. Так происходит, когда ситуация или фраза, попадая в новый контекст, меняет свой смысл, когда налицо смена регистра, стратегия снижения (например, если крик «Мышь!» издаст черешителный герой, который, произнеся монолог о смысле жизни, удерет со сцены, завидев мышь, убежавшую из-за кулис).

После этих уточнений скажем, что, если на ниже-следующих страницах я буду подчас говорить об этих явлениях как об *интертекстуальной иронии*, делаться это будет для того, чтобы придерживаться принятого словоупотребления.

Тем не менее размышления о неуместности термина «интертекстуальная ирония» не освобождают нас от необходимости высказать некоторые риторико-семиотические соображения. Порою интертекстуальная отсылка настолько незаметна, что, если некое ехидство в тексте и есть,

* Насмешливо, «с фигой в кармане» (англ.).

за нее целиком отвечает эмпирический автор, хотя при этом можно сказать, что сам текст ничего не предпринимает для того, чтобы быть понятым (даже если апеллируют к ехидству образцового читателя, который должен был бы опознать отсылку к топосу предшествующей литературы). Эти случаи имеют некоторое отношение к проблеме перевода, когда тот, кто переводит, должен изо всех сил стараться выразить то, что говорится в тексте-источнике, не будучи обязан считаться с намерениями эмпирического автора, который, кроме всего прочего, может быть мертв уже в течение тысячелетий.

Рассмотрим два случая. В первом отсылка текстуально прозрачна: если, скажем, комический персонаж начинает рассуждать на тему «быть или не быть» («essere o non essere») или даже (возьмем ради наглядности совершенно надуманный пример) в том случае, если в мюзикле о первых луддистах разрушитель ткацких станков будет задаваться вопросом о том, «ткать или не ткать» («tessere o non tessere»). Тогда, если переводчики самостоятельно примут решение воспользоваться переводом шекспировского *to be or not to be*, хорошо известным в их языке, это будет знаком того, что в оригинале нечто едва ли не обязывало к такой отсылке, поскольку они ее уловили.

Второй случай — тот, когда отсылка не прозрачна сама по себе или же не прозрачна для той культуры, к которой принадлежит переводчик. Вспоминаю совсем недавний случай, когда моя переводчица на один не слишком распространенный язык, на который великие шедевры современной литературы не переводились, спрашивала меня, что делают дамы, расхаживающие по комнате и беседующие о Микеланджело: она просто не уловила отсылки к Элиоту*. Но может случиться и так, что переводчик на какой-нибудь достаточно широко распространенный язык не уловит в итальянском тексте отсылки к строчкам: «Бледный, задумчивый отдых полуденный / У раскаленной стены огорода»)*, — и это, конечно, уже упоминавшийся случай, когда автор предлагает читателю искать аналогичную отсылку в его родной литературе. Во всяком случае, если переводчики отсылку не улавливают, а автор

предлагает им подчеркнуть ее, тогда можно сказать, что (1) либо автор считает, что некоторые читатели могут быть более сведущими, чем переводчики, и предлагает последним адресоваться к ним должным образом; (2) либо автор ведет безнадежную игру, в которой текст становится темнее его самого, и все же не понимает, почему бы любящим его переводчикам не угодить ему, оставив его в сладостном заблуждении, будто хотя бы один читатель из миллиона будет расположен уловить его подмигивание.

Вот что я хотел бы обсудить на нижеследующих страницах о переводе интертекстуальной иронии.

* * *

То или иное произведение может изобиловать цитатами из других текстов, не являясь поэтому примером так называемой *интертекстуальной иронии*, или *интертекстуальных отсылок*. «Бесплодную землю» Элиота нужно снабдить не одной страницей примечаний, чтобы выявить все отсылки к сокровищнице литературы, но сам Элиот превратил примечания в часть своего произведения, потому что представление о неискушенном читателе, не способном уловить все референции, показалось ему непереносимым. И все же даже необразованные читатели способны оценить текст по его ритму, по его звуку, по смутному беспокойству, вызываемому такими именами, как Стетсон, Мадам Созострис, Филомела, цитатами по-немецки и по-французски; но они наслаждаются текстом, как человек, подслушивающий за запертой дверью, улавливая лишь часть многообещающего откровения.

Ироническая отсылка имеет отношение к тому факту, что в тексте можно обнаружить не два, а четыре различных уровня прочтения, а именно буквальный, моральный, аллегорический и анагогический, как учит нас вся библейская герменевтика. У многих текстов есть два уровня смысла, и достаточно подумать о моральном смысле евангельских притч или же басен: неискушенный читатель может прочесть басню Федра о волке и ягненке как простой рассказ о споре между животными, но было бы чрезвычайно сложно не обратить внимание на некий общезначимый

смысл, скрытый между строк, и тот, кто окажется неспособен на это, утратит самый важный смысл этой нравоучительной истории.

Напротив, случаи интертекстуальной отсылки — совсем иные, и именно поэтому они характерны для форм такой литературы, которая, даже будучи ученой, может стяжать и широкий успех: текст могут читать, наслаждаясь им наивно, не улавливая интертекстуальных отсылок, или же читать его могут, полностью эти отсылки осознавая (и со вкусом за ними охотясь).

В качестве самого крайнего примера предположим, что нам нужно прочесть «Дон Кихота», заново написанного Пьером Менаром. Как воображает Борхес, Менару удастся не скопировать текст Сервантеса, а заново обрести его, слово в слово, но лишь заранее предупрежденный читатель в состоянии понять, каким образом фразы Менара, написанные сегодня, обретают новое значение, отличное от того, которое они имели в XVII в., и только тогда станет явной ирония текста Менара. И все же тот, кто никогда не слышал о Сервантесе, смог бы получить удовольствие от истории, в конечном счете исполненной страсти, от череды ироиколических приключений, смак которых ощущается даже сквозь тот не самый современный язык, на котором они написаны.

Что нужно было бы делать переводчику в том странном случае, если бы ему предстояло переводить «Дон Кихота» Менара на какой-нибудь другой язык? Парадокс за парадокс: ему нужно было бы определить, какой из переводов романа Сервантеса на его родной язык является самым известным, и скопировать его буква в букву.

Таким образом, практика перевода дает хороший пробный камень, позволяющий опознать присутствие в тексте интертекстуальной отсылки: она налицо, когда переводчик чувствует себя обязанным внятно передать на своем языке источник оригинального текста.

Вспомним, что произошло, когда Диоталлеви сделал замечание об изгороди из стихотворения Леопарди. Переводчикам пришлось отождествить интертекстуальную цитату и принять решение о том, как сделать ее очевид-

ной для своих читателей (в этом случае даже меня источник цитаты). Иначе интертекстуальная отсылка пропала бы. Но эта задача не имеет отношения к переводчикам Федра, которые должны попросту перевести эту историю (пусть даже буквально), а дальше будет зависеть от читателя, уловит он ее моральный смысл или не уловит.

9.1. Подсказать интертекст переводчику

Как автор романов, всюду ведущих интертекстуальную переключку, я всегда был рад, если читатель ухватит намек, подмигивание. Но даже если не обращаться к фигуре эмпирического читателя, всякий, кто уловил, скажем, в «Острове накануне» намеки на «Таинственный остров» Жюль Верна (например, задаваемый в начале вопрос: остров это или материк?), должен желать, чтобы и другие читатели тоже уловили в тексте это подмигивание. Здесь проблема переводчика такова: понять, что за вопросом «остров или материк?» кроется аллюзия на краткое изложение содержания, предваряющее 9-ю главу «Таинственного острова»; поэтому нужно дословно процитировать перевод Верна на язык переводчика. Что же до читателя, который не улавливает этой отсылки, то он будет вполне удовлетворен, узнав, что потерпевший кораблекрушение попросту задается столь драматическим вопросом.

Однако нужно, насколько возможно, осведомить своих переводчиков о таких аллюзиях, которые по той или иной причине могут ускользнуть от их внимания, и поэтому обычно я шлю им многостраничные примечания, проясняющие различные отсылки. Мало того, когда могу, я предлагаю им даже способ, благодаря которому эти отсылки могут стать внятным на их языке. Этот вопрос оказался особенно острым для такого романа, как «Маятник Фуко», где проблема интертекстуальной отсылки предстает в квадрате, поскольку не только я, как автор, прибегаю к скрытым цитатам, но то же самое постоянно делают с намерениями явно ироническими, и притом более откровенно, три персонажа: Бельбо, Казобон и Диоталлеви.

Например, в главе 11 один из файлов, написанных на компьютере Якопо Бельбо (который создает воображаемые миры, во многом интертекстуальные, чтобы преодолеть свой комплекс редактора, способного видеть жизнь, как и Диоталлеви, только через призму литературы), посвящен персонажу, который по-итальянски называется «Конопляный Джим»*. На его долю выпадает целый коллаж из стереотипных приключений (где вольно перетасовываются названия мест в Полинезии, в Зондском архипелаге и в других краях мира, куда литература помещала страсть и смерть под пальмами). В инструкции переводчикам говорилось, что Конопляный Джим должен носить имя, отсылающее к южным морям и прочим литературным раям (или адам), но это еще не значит, что итальянское имя можно перевести буквально: так, мне кажется, что по-английски «Конопляный Джим» (*Нетф Jim*) звучит плохо. Проблема была не в том, чтобы непременно упомянуть коноплю. Кроме конопли, Джим мог торговать кокосовыми орехами и зваться «Кокосовым Джимом» (*Cocunut Jim*). Или Джимом Семи Морей. Должно было стать ясно, что этот персонаж — смесь Лорда Джима, Корто Мальтезе, Гогена, Стивенсона и Сэндерса с Реки*.

И вот по-французски Джим стал «Папайевым Джимом» (*Jim de la Papaye*), по-английски — «Джимом Семи Морей» (*Seven Seas Jim*), по-испански — «Тростниковым Джимом» (*Jim el del Cáñam*), по-гречески — опять же «Конопляным» (*O Tzim tes kánnabes*), а по-немецки (с замечательной отсылкой к Курту Вайлю) — «Джимом из Сурабаи» (*Surabaya-Jim*)*.

В 22-й главе комиссар полиции говорит: «Жизнь не так проста, как можно подумать по детективам»; «Я и сам догадывался об этом, — ответил, как в детективе, Бельбо»*. Я известил переводчиков о том, что это выражение было типично для персонажа итальянского комикса (узнаваемого, по крайней мере, для читателей моего поколения, а возможно, и для самых образованных в следующем

* Пер. Е. А. Костюкович.

поколении), полицейского Чипа де Яковитти, отвечавшего так, когда ему сообщали что-нибудь совершенно банальное. Бельбо цитирует Яковитти. Я предложил английскому переводчику изменить референцию и вложить в уста Бельбо хотя бы такую фразу: «Элементарно, дорогой Ватсон». Не знаю, почему Билл Уивер не принял этого предложения (возможно, отсылка к Холмсу показалась ему слишком избитой) и ограничился словами «Полагаю, что нет» (*I guess not*). Мне не удастся усмотреть в этом какую-нибудь отсылку к английской или американской литературе — но, возможно, это моя вина.

В «Острове накануне» название каждой главы лишь смутно намекает на то, что в ней будет происходить. В действительности я забавлялся, давая каждой главе название одной из книг XVII в. С моей стороны это был *tour de force**, вознагражденный лишь в самой малой степени, поскольку эту игру поняли только специалисты по той эпохе (да и то не все), и прежде всего — книжники-антиквары и библиофилы. Но этого мне оказалось достаточно, и я все равно был доволен. Иногда я задаюсь вопросом: не пишу ли я романы только для того, чтобы позволить себе эти отсылки, понятные лишь мне самому? Но при этом я чувствую себя художником, который расписывает узорчатую камчатную ткань и среди завитков, цветов и щитков помещает едва заметные начальные буквы имени своей возлюбленной. Если их не различит даже она, это неважно: ведь поступки, вдохновленные любовью, совершаются бескорыстно.

Однако я хотел, чтобы переводчики выявили эту игру на разных языках. Некоторые из заглавий цитированных произведений существовали не только в оригинале, но и в нескольких переводах. Например, глава, названная «Занимательная наука изящных умов той эпохи»**, по-французски автоматически получала название *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, поскольку так ее озаглавил автор,

* Головокружительный трюк (франц.).

** Пер. Е. А. Костюкович.

иезуит Франсуа Гарасс (Garasse, 1585–1631). То же и с главой «Искусство быть осмотрительным»*, где имеется в виду книга Бальтасара Грасиана-и-Моралеса (Gracian-y-Morales, 1601–1658) «Карманный оракул и искусство благоразумия» (*Oraculo Manual y Arte de Prudencia*). Что касается «Неслыханных необычайностей»* Жака Гаффареля (Gaffarel, 1601–1678), то имелось как оригинальное французское заглавие (*Curiosités inouyées*), так и название первого английского перевода (*Unheard-of Curiosities*).

В других случаях я пользовался своими познаниями библиофила и каталогами, бывшими в моем распоряжении, чтобы предложить названия других книг аналогичного содержания. Так, для главы «Упованная наука долгот»*, заглавие которой отсылает к латиноязычной книге Жана-Батиста Морена (Morin, 1583–1656) *Longitudinum Optata Scientia*, переводчику на английский я предложил воспользоваться заглавием книги Дампьера* «Новое кругосветное путешествие» (*A New Voyage Round the World*), а в испанском переводе можно было извлечь из «Беседы собак» (*El coloquio de los perros*) Сервантеса аллюзию на поиски *Punto Fijo***.

Далее, я располагал итальянским заглавием книги некоего Розы «Сиятельное мореплавание»*, но понимал, что она, во-первых, практически неизвестна, а во-вторых, это заглавие перевести трудно. Поэтому я предложил как альтернативы: «Искусство мореплавания» (*Arte del Navegar, исп.*) Медины*, «Общие и редкостные записки, относящиеся к совершенному искусству мореплавания» (*General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect Art of Navigation, англ.*) Джона Ди*, а по-немецки, разумеется, «Корабль дураков»*. Для «Различных и искусных устройств» (*Diverse e artificiose Macchine*) Рамелли* я указал на немецкий перевод 1620 г., а для французского перевода предложил другое заглавие: «Театр математических и механических инструментов»* Жака Бессона (2-я пол. XVI в.). Вместо «Театра эмблем»*

* Пер. Е. А. Костюкович.

** Неподвижная Точка (*исп.*).

Ферро* можно было взять заглавия множества книг по эмблематике, и я предлагал, например, такие: «Философия загадочных изображений» (*Philosophie des images énigmatiques, франц.*), «Нравоучительные изображения» (*Empresas Morales, исп.*), «Поучительное разъяснение об эмблемах» (*Declaración magistral sobre los emblemas, исп.*), «Услады для смышленного» (*Delights for the Ingenious, англ.*), «Собрание эмблем» (*A Collection of Emblems, англ.*), «Эмблематический забавный кабинет» (*Emblematisches Lust Cabinet, нем.*), «Эмблематическая сокровищница» (*Emblematische Schatz-Kammer, нем.*).

Что касается заглавия «Утешение мореплавателей»*, представляющего собою перевод латиноязычной книги Иоганна-Рудольфа Глаубера (Glauber, 1604–1668) *Consolatio navigantium*, то я упомянул французский перевод, *La consolation des navigants*, а для других языков предложил столь же чарующие заглавия, вроде «Радостные известия из новооткрытого мира» (*Joyfull Newes out of the Newfound Worlde, англ.*), «Собрание доподлинных путешествий» (*A Collection of Original Voyages, англ.*), «Рассказ о различных любопытных путешествиях» (*Rélation de divers Voyages Curieux, франц.*) и «Новое описание земли» (*Nueva descripción de la tierra, исп.*).

Между прочим, в этой главе я отметил, что описание логова евнуха, где хранится множество всевозможных веществ, отчасти цитирует первый акт «Селестины» Рохаса*. Я мог надеяться на то, что эта отсылка будет иметь смысл по крайней мере для испанского читателя; что касается других, то им же хуже — но для них текст едва ли будет темнее, чем для читателя итальянского.

Приведу еще одну инструкцию: «Все путешествие на „Амариллиде“* наполнено отсылками к различным знаменитым островам и персонажам. Сообщаю вам о них, чтобы вы не проглядели аллюзию, хотя в действительности она не должна быть столь уж явной. Мас-Афуэра — это остров в архипелаге Хуан-Фернандес, куда высадился Робинзон Крузо (исторический, то есть Селкирк*). Мальтий-

* Пер. Е. А. Костюкович.

ский кавалер с сережкой в ухе — это отсылка к Корто Мальтезе, искавшему Эскондиду*. Безымянный остров, куда прибывают после Галапагосов, — это Питкэрн, а речи кавалера заставляют вспомнить о мятеже на „Баунти“*. Дальше идет остров Поля Гогена*. Когда кавалер прибывает на остров, где рассказывает истории и где его называют Туситала, — это прозрачный намек на Р. Л. Стивенсона*. Когда кавалер предлагает Роберту добровольно погибнуть в море — это отсылка к самоубийству Мартина Идена. Слова Роберта — „но, едва мы это узнаем, как тут же перестанем знать“ — отсылают к последней фразе романа Джека Лондона: „и в тот миг, когда узнал это, он перестал знать“ (*and at the instant he knew, he ceased to know*). Уивер, разумеется, уловил эту отсылку и перевел так: «Да, но в тот самый миг, когда мы это узнаем, перестанем знать» (*Yes, but at the instant we knew it, we would cease to know*).

9.2. Сложности

Вот, однако же, такой случай, когда мои переводчики (по моей вине) утратили интертекстуальную отсылку из уважения к букве оригинала. В «Маятнике Фуко» Якопо Бельбо в одной из своих сновидческо-компьютерных фантазий пишет:

Как мне сразить этого последнего противника? Блестятельно-интуитивная догадка посещает того, у кого в душе за множество столетий не осталось неоскверненных тайников.

— Погляди на меня, — обращаюсь я к нему. — Я ведь тоже Тигр*.

Эта фраза нужна, чтобы продемонстрировать вкус героя к миру бульварного романа. Итальянскому читателю отсылка ясна: это цитата из Сальгари*. Речь идет о вызове, который Сандокан, «Малайский Тигр», бросает настоящему индийскому тигру при встрече с последним. Английский перевод (буквальный) гласит:

* Пер. Е. А. Костюкович.

How to strike this last enemy? To my aid comes an unexpected intuition... an intuition that can come only to one to whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place.

«Look at me», I say. «I, too, am a Tiger». (*Weaver*)[†]

Так поступили и другие переводчики: *Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre* («Посмотри на меня: я тоже Тигр», франц.); *Auch ich bin ein Tiger* («Я тоже тигр», нем.). Никто из них не заметил аллюзии (действительно, весьма «национальной» и понятной не всем поколениям читателей), а я забыл указать им на нее. Поскольку воздействие, которое я стремился произвести этим текстом, заключалось в том, чтобы показать, как Бельбо ищет во второсортном романе XIX в. карикатуру на собственную Волю к Власти, можно было бы отыскать что-нибудь подобное и в других литературах. По-французски, например, меня устроило бы такое: *Regarde-moi, je suis Edmond Dantès* («Посмотри на меня: я — Эдмон Дантес!»).

* * *

Но когда текст запускает в ход механику интертекстуальной отсылки, нужно обращать внимание на то, что возможность двойного прочтения зависит от полноты энциклопедической осведомленности читателя, а эта полнота может быть разной в различных случаях.

Трудно противиться очарованию вскрываемых связей, хотя некоторые из них могут оказаться совершенно случайными. Линда Хатчен (HUTCHEON 1998: 166) обнаруживает на 378-й странице американского издания «Маятника Фуко» такую фразу: *The Rule is simple: suspect, only suspect* («Правило простое: подозревать, только подозревать») — и распознает в ней интертекстуальную отсылку к *Connect, only connect* («Сочетать, только сочетать!») Э. М. Форстера^{*}.

Сколь бы ни была проницательна Линда Хатчен, у нее достало благоразумия сказать, что эта «ironic play» («ироническая игра») происходит в английской версии; в итальянском тексте (хотя неясно, был ли он у нее перед глазами, когда она писала эти строки) этой интертексту-

альной отсылки нет, поскольку он гласит: «подозревать, всегда подозревать»*. Отсылка в английском тексте (разумеется, сознательная) была введена Биллом Уивером. Ничего не скажешь: английский текст содержит отсылку, а это означает, что перевод может не только изменять игру интертекстуальной иронии, но и обогащать ее.

На одной из страниц 30-й главы «Маятника Фуко», где герои воображают себе, будто вся история, поведенная в Евангелиях, была результатом выдумки вроде того Плана, который они составляют, Казобон (думая о том, что ложное евангелие – это апокрифическое евангелие) дает кощунственный комментарий, явно пародируя Бодлера: *Toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère* (франц. «Ты, апокрифический читатель, мое подобие, мой брат»). Я удовольствовался бы интертекстуальной отсылкой к Бодлеру, но Линда Хатчен (HUTCHENON 1998: 168) обнаруживает в этой фразе «parody of Baudelaire by Eliot»*. Действительно, если помните, Элиот цитирует Бодлера* в «Бесплодной земле». Верно также, что в трактовке Линды Хатчен все это приобретает дополнительный смак. Как бы то ни было, если бы Линде Хатчен пришлось переводить мою книгу, ее утонченнейшая интерпретация не принесла бы ей дополнительных затруднений (она вынуждена была бы сохранить эту цитату по-французски, как сделали большинство моих переводчиков). Однако ее замечание ставит любопытную проблему интертекстуальной иронии. Будем ли мы теперь проводить различие между читателями, добравшимися до Бодлера, и теми, кого хватило только на Элиота? А если найдется такой читатель, который обнаружил «лицемерного читателя» у Элиота и запомнил это, но не знает, что Элиот процитировал Бодлера? Сочтем ли мы незаконной его принадлежность к клубу любителей интертекстуальности?

В «Острове накануне» есть эпизоды, явно навеянные Александром Дюма, и цитаты из него приводятся иногда буквально, но читатель, не улавливающий этих намеков,

* «Элиотова пародия на Бодлера» (англ.).

может — пусть и наивно — получать удовольствие от самого эпизода. В главе 17, когда рассказывается о том, как Мазарини прощается с Робертом де ла Грив, поручив ему шпионскую миссию, говорится:

Piegò un ginocchio e disse: "Eminenza, sono vostro".
O almeno così vorrei, visto che non mi pare costumato fargli dare un salvacondotto che reciti: "C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur de présent a fait ce qu'il a fait".

[Он преклонил колени и сказал: «Высокопреосвященство, я ваш». Во всяком случае, я считаю, надо закончить так. Было бы не очень прилично рассказывать, как Роберту выдавали грамоту: «Совершивший это действовал по личному распоряжению Кардинала и для блага государства»*.]

Здесь ведется двойная текстуальная игра. С одной стороны, в повествование напрямую, от первого лица, вмешивается Рассказчик, извиняющийся за то, что не поддавшись пошловатому искушению повторить знаменитый эпизод (хороший пример умолчания, поскольку Рассказчик, утверждая, что не цитирует грамоту, на деле ее цитирует). С другой же стороны, налицо буквальное цитирование охранной грамоты, которую в «Трех мушкетерах» Ришелье вручает Миледи и которую в конце романа предъявляет ему д'Артаньян. Здесь неискушенного читателя, кажется, оставляют наедине с самим собой: если он не знает французского, ему непонятно, о чем говорится в охранной грамоте, и уж во всяком случае он не поймет, почему голос рассказчика сообщает ему о своем долге сказать, что Мазарини *не сделал* чего-то такого, чего от него никто и не ожидал. Но поскольку текст охранной грамоты появляется на другом языке, читателя заставляют по крайней мере заподозрить, что речь идет о цитате. Поэтому Билл Уивер поступил верно, оставив текст записки по-французски. Он сохранил интертекстуальную отсылку, пусть даже ценой понятности (как, впрочем, сделал и я сам).

* Пер. Е. А. Костюкович.

Следует отметить, что так же, как Уивер, поступили переводчики на словацкий, финский, шведский, румынский, чешский, сербский, польский, турецкий, испанский, португальский (в двух версиях: португальской и бразильской), каталанский, датский, нидерландский, литовский, норвежский и греческий. Напротив, перевели текст охранной грамоты на свой язык переводчики на немецкий, русский, китайский, японский, македонский и венгерский. В случае немецкого и венгерского я сказал бы, что переводчики были уверены в узнаваемости текста, поскольку переводы Дюма в их странах широко распространены и хорошо известны. Можно было бы сказать, что переводчики на японский и китайский не надеялись на то, что их читатель уловит аллюзию, столь далекую от их познаний (а может быть, им показалось неуместным вставлять цитату латиницей). Но проблема системы письменности кажется вторичной, иначе оригинальная цитата не появилась бы в греческом и сербском переводах. Так что речь идет о решениях, которые я не могу взвесить, когда переводчик *провел переговоры* о том, нужно ли ему пожертвовать интертекстуальной отсылкой, чтобы способствовать понятности, или же следует пожертвовать понятностью, чтобы выявить интертекстуальную отсылку.

Не понять ученую и ироническую отсылку — значит обеднить текст-источник. Если же отсылка, наоборот, прибавляется, это может означать чрезмерное обогащение. Идеал перевода состоял бы в том, чтобы передать на другом языке не меньше, но и не больше того, на что намекает текст-источник. Это проблема нелегкая, и мы еще коснемся ее, когда будем говорить о так называемом интерсемиотическом переводе¹.

¹ Переводчику интересна также проблема не «иронической», но все же неявной цитаты, когда заимствование и помещение цитаты в новый контекст могут изменить смысл оригинала. Об этом интерпретативном приеме, выглядящем как операция *editing* («редактуры», *англ.*), см.: LA MATINA (2001), § 4. С другой стороны, аналогичная проблема встала при переводе Пролога к «Имени розы», и я обсуждаю ее в § 10.7.

Глава десятая

«ИНТЕРПРЕТИРОВАТЬ» — НЕ ЗНАЧИТ «ПЕРЕВОДИТЬ»

В очерке о лингвистических аспектах перевода Якобсон (JAKOBSON 1959) предложил выделять три типа перевода: *интралингвистический*, *интерлингвистический* и *интерсемиотический*. Интерлингвистический перевод имеет место, если некий текст переводят с одного языка на другой, то есть в том случае, когда налицо «интерпретация вербальных знаков посредством знаков некоего другого языка» (это перевод в собственном смысле слова). Интерсемиотический перевод (и в этом заключалась самая новаторская черта предложения Якобсона) — тот, в котором имеет место «интерпретация вербальных знаков посредством знаков невербальных», то есть когда «переводят», например, роман в фильм или сказку в балет. Следует отметить, что Якобсон предлагал также называть такой перевод *трансмутацией*, и этот термин еще заставит нас задуматься — впоследствии мы вернемся к этому пункту. Но на первое место Якобсон поставил перевод интралингвистический, «внутриязыковой», называемый также *пересказом* (*rewording**), что должно означать: «интерпретация вербальных знаков посредством других знаков того же самого языка».

Это тройное разделение открывает путь множеству других определений. Как существуют пересказы внутри одного и того же языка, так существуют и формы пересказа (и термин *rewording* будет тогда метафорой) в пределах других семиотических систем: например, когда музыкаль-

* Переложение другими словами (англ.).

ное сочинение переводится в другую тональность. Говоря о трансмутации, Якобсон думал о версии вербального текста в другой семиотической системе (в работе ЯКОВСОН 1960 также предлагаются примеры вроде перевода «Грозового перевала» в фильм*, средневековой легенды — во фреску, «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме — в балет и даже «Одиссеи» — в комикс).

Но он не уделил внимания трансмутациям, происходящим между системами, отличными от вербального языка, — как, например, переложение «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси в балет, интерпретация некоторых картин с выставки посредством музыкального сочинения «Картинки с выставки»* или даже перевод картины в слова (экфрасис).

Однако есть и другая, более важная проблема. Определяя три типа перевода, Якобсон трижды воспользовался словом *интерпретация*. Иначе и не мог поступить лингвист, который, даже помещая себя в традицию структурализма, первым открыл плодотворность концепций Пирса. Якобсоново определение трех типов перевода оставляло в силе известную двусмысленность. Если все три типа перевода представляют собою интерпретации, то не хотел ли Якобсон сказать, что три типа перевода — это три типа интерпретации, а потому перевод есть один из видов логического рода, именуемого «интерпретация»? Это кажется наиболее очевидным ответом, и тот факт, что Якобсон так настаивал на слове «перевод», может объясняться тем обстоятельством, что он излагал свои соображения для сборника статей «О переводе» (BROWER 1959), где ему важно было провести различие между разными типами перевода, исходя из молчаливого предположения, что все они суть формы интерпретации. Но в ходе дальнейшего обсуждения многим показалось, что Якобсон предложил схему такого типа:

	интралингвистический
	переформулировка
Перевод	интерлингвистический
	перевод в собственном смысле слова
	интерсемиотический
	трансмутация

Поскольку, как мы увидим далее, в раздел «переформулировка» попадает бесконечное множество типов интерпретации, легко впасть в искушение отождествить всю совокупность семиозиса с постоянной операцией перевода — либо отождествить понятие перевода с понятием интерпретации.

10.1. Якобсон и Пирс

Якобсона, как и многих после него, привлекало то, что Пирс, намереваясь дать определение понятию «интерпретация», неоднократно обращался к идее перевода. Что Пирс многожды говорит об интерпретации как о переводе — сомнению не подлежит. Достаточно будет процитировать С. Р. 4. 127, именно в том контексте, где Пирс повторяет свою центральную мысль о том, что значение того или иного знака выражается через интерпретацию посредством какого-либо другого знака (в самом широком смысле слова, как Пирс понимает слово «знак», когда значение знака «ревность» можно интерпретировать посредством всего шекспировского «Отелло» — и наоборот). Здесь Пирс в очередной раз поясняет, что значение того или иного выражения является (или же единственно может быть выражено) «неким вторичным утверждением, причем таким, что все, следующее из первичного утверждения, следует и из вторичного — и наоборот».

Суть его доводов такова: в согласии с наибольшей прагматикой принцип интерпретантности утверждает, что наличие всякой более или менее неуловимой «эквивалентности» значения двух выражений может быть обеспечено только тождественностью следствий, которые эти выражения в себе содержат или подразумевают. Чтобы пояснить, что он хочет сказать, в том же контексте Пирс утверждает, что значение (*meaning*) в своем первоначальном смысле — это «перевод знака в иную систему знаков».

Известно, что лексика Пирса изменчива и нередко импрессионистична, и нетрудно заметить, что в этом контексте, как и в других, он пользуется словом «перевод» фигурально: не как метафорой, но скорее как *pars pro*

*toto** — в том смысле, что понимает *перевод* как синекдоху *интерпретации*¹. В этом контексте Пирс приводит возражения против некоторых логиков («*those people*», «тех людей») по вопросу о значении выражения *immediate neighborhood* («непосредственное соседство»), используемого при определении скорости той или иной частицы.

Нас интересует не суть этого спора, а то, что Пирс оспаривает утверждение о том, будто *immediate neighborhood* — это простое условное выражение, иначе не определяемое. Оно *интерпретируется* (например, посредством изображения, в данном случае диаграммы, как сам Пирс и делает в этом параграфе), и только так можно узнать его «meaning». Он хочет объяснить, что значит «интерпретировать», и потому неявным образом развивает следующую аргументацию:

(1) Значение дано, когда одно выражение заменяется другим, из которого проистекают все логические следствия, проистекающие из первого.

(2) Если вы не понимаете, что я хочу сказать, подумайте, что происходит в таком процессе, где прилагаемые усилия очевидны для каждого, то есть о переводе (идеальном) фразы с одного языка на другой, при котором предполагается или требуется, чтобы из выражения на языке прибытия проистекали все логические последствия, проистекающие из выражения на языке оригинала.

(3) Перевод с одного языка на другой — наиболее очевидный пример того, как посредством другой системы знаков пытаются сказать то же самое.

* Часть вместо целого (*лат.*).

¹ См., напр., как в С. Р. 2. 89 слово «перевод» (*translation*) используется в одном ряду с такими словами, как *transaction*, *transfusion* и *transcendental*: как то, что может быть «подсказано» («*suggested*») словом *Transuasion*, означающим *Thirdness* как посредничество и отличным как от *Originality*, или *Firstness*, то есть от «*being such as that being is, regardless of aught else*», так и от *Obstinence* как *Secondness**.

* [«Трансакция», «трансфузия», «трансцендентальное» ... «Третьичность» ... «Исконность», или «Первичность» ... «бытие таковым, каково это существо есть, невзирая ни на что иное» ... «Поперечность», «Вторичность».]

(4) Эта способность и эти усилия по интерпретации свойственны не только переводу с одного языка на другой, но и всякой попытке объяснить значение того или иного выражения.

Хотя Пирс никогда не занимался переводом с одного языка на другой *ex professo*^{*}, его вполне хватило на то, чтобы подчеркнуть специфику этого явления в сравнении с другими, и притом разнообразными, способами интерпретации, — и тот факт, что он может проводить различия между ними, был показан Горлэ (GORLÉE 1993, особенно р. 168). Но эта синекдоха Пирса привела в восторг Яковсона (ЯКОВСОН 1977: 1029), который с энтузиазмом утверждал: «Одна из самых удачных и блистательных идей, перенятых общей лингвистикой и семиотикой у американского мыслителя — это определение значения как „перевода знака в другую систему знаков“ (4. 127). Скольких бесполезных дискуссий о ментализме и антиментализме можно было бы избежать, если бы к понятию сигнификата подходили в терминах перевода! Проблема перевода, с точки зрения Пирса, является основополагающей, и она может (и должна) использоваться систематически».

Яковсон просто говорил о том, что понятие интерпретации как перевода с одного знака на другой позволяет избежать бесконечных споров о том, где находится значение — в уме или в поведении. Он не утверждает, что интерпретация и перевод — это всегда одна и та же операция; он лишь говорит, что полезно подходить к понятию значения в терминах перевода (я бы пояснил: *как если бы* это был перевод). Излагая эту позицию Яковсона (ЕСО 1978: 24), я писал: «Яковсон показывает, что интерпретировать некий семиотический элемент — значит „переводить“ его в некий другой элемент (который, впрочем, может быть дискурсом во всей его полноте) и что благодаря такому переводу элемент, подлежащий интерпретации, творчески обогащается». Как видите, я поставил слово «переводить» в кавычки, чтобы указать, что речь идет о фигуральном

* Как своим прямым делом (*лат.*).

выражении. Мое прочтение может быть спорным, но я хотел бы напомнить, что, прежде чем опубликовать свой очерк, я показал его Якобсону, и тот обсудил многие его пункты, причем вовсе не с целью внушить мне выводы, отличные от тех, к которым я пришел (это было не в его стиле), но для того, чтобы уточнить, разъяснить до самой последней мелочи, подсказать отсылки к другим его трудам, подтверждающие мое прочтение. Никаких возражений против моего закавычивания сделано не было. Если бы Якобсон счел, что оно сбивает с толку (поскольку я цитирую его почти *verbatim**), он вежливо указал бы мне, что собирался использовать глагол *to translate* («переводить») в техническом смысле.

Если что и спорно в приведенном отрывке из Якобсона, так это вывод о том, что отсылка к переводу, будучи основополагающей для мысли Пирса, должна использоваться «систематически». Но Якобсон, как мне кажется, хотел сказать, что нужно *всегда* учитывать этот аспект проблемы значения, а не то, что нужно проводить знак абсолютного равенства между переводом и интерпретацией¹.

10.2. Герменевтическая линия

Мысль о том, что всякую деятельность по интерпретации следует считать переводом, глубоко коренится в герменевтической традиции. Причины этого очевидны: с точки зрения герменевтической всякий процесс интерпретации представляет собою попытку *понять* слово Другого, и потому упор делается на существенном единстве всех попыток понять то, что сказано Другим. В таком смысле перевод, как говорил Гадамер, является формой *герменевтической беседы*.

Уже Хайдеггер в 1943 г. (в рамках университетского курса о Гераклите) заявил о тождестве перевода и интер-

* Дословно (*лат.*).

¹ Хотя для Пирса всякий перевод есть интерпретация, из этого вовсе не следует, что верно обратное. См. об этом: NERGAARD (2001).

претации¹. Йерволино в своем предисловии к очеркам Рикёра о переводе (JERVOLINO 2001: 17) цитирует отрывок из энциклопедической статьи «Герменевтика», написанной Герхардом Эбелингом:

Этимологическое происхождение греческого слова *hermēneia* и его дериватов спорно, но оно отсылает к корням со значением «разговаривать», «говорить» (в связи с латинским *verbum* «слово» или *sermo* «речь»). Значение этого слова развивается в трех направлениях: утверждать (выражать словами), интерпретировать (объяснять) и переводить (выступать в качестве переводчика). <...> Речь идет о видоизменениях основополагающего значения «приводить к пониманию», «посредничать в понимании» при различных способах постановки проблемы понимания в зависимости от того, что и как «интерпретируется» (аналогичный глагол — в латинском языке): факт — посредством слов, дискурс — посредством разъяснения, высказывание на незнакомом языке — посредством перевода. Уже отсюда просматривается сложное разветвление герменевтической проблемы, к которой отсылает не только один из этих сигнификатов, но и их структурная взаимосвязь².

Но взаимосвязь — не значит тождество, и Йерволино справедливо отмечает, что проблема заключается не столько в том, чтобы насильственно свести идею интерпретации к идее перевода, сколько в том, чтобы увидеть, какую помощь может получить философская герменевтика, если она включит в свой дискурс итоги старых и новых дискуссий о переводе (и наоборот).

Гадамер (ГАДАМЕР 1988) подходит к этой теме с осторожностью, подчас рискуя впасть в известное противоречие. С одной стороны, он утверждает, что «всякий перевод уже является истолкованием» (с. 447)*, и даже подчеркивает, что всякий перевод происходит как завершение переводческой интерпретации того слова, с которым встретился переводчик.

¹ См.: HEIDEGGER (1987).

² В книге: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* («Религия в истории и в современности»), Tübingen, Mohr, 1959, III, стлб. 243.

* Пер. А. А. Рыбакова.

Как мы увидим, утверждение о том, что для перевода нужно предварительно истолковать текст, — мысль, к которой вполне можно присоединиться. С другой стороны, Гадамер пытается показать глубинное структурное тождество интерпретации и перевода, характеризующее оба эти вида деятельности как компромисс (позитивный), который я называю «переговорами» (с. 450):

И подобно тому как разговор ...колеблясь между противоположными высказываниями, может в итоге прийти к компромиссу, так же и переводчик, взвешивая и выбирая, ищет наилучшее решение, которое во всех случаях может быть лишь компромиссным. И как в разговоре мы, чтобы понять точку зрения собеседника, ставим себя на его место, так же и переводчик стремится поставить себя на место автора. Но подобно тому опять-таки как в разговоре это еще не означает взаимопонимания, так же и для переводчика это еще не значит, что воспроизведение удалось. <...> Таким образом, ситуация переводчика, по сути дела, совпадает с ситуацией интерпретатора*.

Однако чуть ниже Гадамер вновь утверждает, что всякий переводчик является интерпретатором, из чего не следует, что всякий интерпретатор — переводчик; и наконец, он признает, что «задача воспроизведения, которая стоит перед переводчиком, отличается от общегерменевтической задачи, которую ставит перед собой любой текст, не качественно, но лишь с точки зрения степени» (с. 451)*. Это утверждение о различии в *степени* интенсивности кажется мне основополагающим. На нижеследующих страницах я как раз и попытаюсь различать степени интенсивности.

Гадамер действительно утверждает (с. 452), что «всякое понимание — истолкование»* (причем утверждает он это в своей перспективе, согласно которой в новой актуализации смысла того или иного текста горизонт переводчика является определяющим — аспект, в котором никто не усомнится). Однако через несколько страниц он приводит весьма важный пример: «Процесс понимания цели-

* Пер. А. А. Рыбакова.

ком осуществляется здесь в смысловой сфере, опосредованной языковым преданием. Какая-нибудь надпись ставит поэтому герменевтическую задачу лишь тогда, когда уже существует ее (предположительно правильная) расшифровка» (с. 454)*.

Так вот, эта верная расшифровка надписи для Пирса уже была бы интерпретацией (как была интерпретацией расшифровка, осуществленная Шампольоном, сравнившим три текста на Розеттском камне: иероглифический, демотический и греческий). Отсюда видно, что для Пирса интерпретация — понятие более широкое, чем интерпретация герменевтическая. Поэтому можно было бы сделать вывод, что дешифровка Розеттского камня (для Пирса, несомненно, интерпретация), опирающаяся на сравнение трех версий одного и того же текста (или, точнее, двух переводов и текста-архетипа), с точки зрения герменевтической еще не будет пониманием, а потому и интерпретацией.

Стайнер (STEINER 1975) в главе под названием «Понимание как перевод» утверждает, что перевод в строгом смысле слова — это лишь частный случай того отношения коммуникации, которое каждый удавшийся лингвистический акт налаживает в пределах данного языка. Далее (STEINER 1975, IV. 3) он допускает, что теория интерлингвистического перевода может пойти двумя путями: это способ обозначить либо действующую модель *всех* обменов значением (включая интерсемиотический перевод, или трансмутацию, Якобсона), либо один из подразделов этой модели. Стайнер заключает, что обобщающее определение более поучительно, и принимает его как таковое. Но, пояснив свое предпочтение, Стайнер проявляет достаточную осмотрительность, соглашаясь с тем, что выбор неизбежно зависит от стоящей за ним теории языка (я бы сказал — «семиотики»). Как мы увидим впоследствии в этом моем сочинении, я очевидным образом отправляюсь от иной теории языка и заявляю об этом открыто, считая, что мой выбор более верен выбору Пирса и (вопреки видимости) Якобсона.

* Пер. А. А. Рыбакова.

Рикёра (Ricoeur 1999), несомненно, искушает установка Стайнера и тот факт, что в интерпретации (в том числе и в смысле Пирса), как и в переводе, говорится «то же самое по-другому», как это делают словари и как это происходит, когда мы переформулируем аргументацию, оставшуюся непонятой, и Рикёр заключает, что сказать то же самое другими словами — это как раз то, что делает переводчик. Любопытно, что при отсутствии возможности прямого влияния тот же самый довод повторяется у Петрилли (Pettrilli 2000). Петрилли высказывала мысль, упомянутую мною в примечании к стр. 21, определить перевод как непрямой дискурс, замаскированный под прямой. Но от мысли о том, что перевод в собственном смысле слова предполагает металингвистическое предупреждение («такой-то автор говорит на своем языке нижеследующее»), Петрилли, как и Рикер, приходит к выводу о том, что этот процесс тождествен пересказу, предполагающему определения вроде: «это слово или эта фраза означают, что...» или «я хотел сказать, что...».

Предваряя некоторые возражения, выдвигаемые мною ниже, напомним: во французском объединении УЛИПО* в русле указаний Кено высказывалась мысль о том, что начало романа Пруста «В поисках утраченного времени», «Давно уже я привык укладываться рано», вполне можно пересказать так: «Мне стоило немалых усилий убедить родителей отправлять меня спать после девяти вечера». Речь идет, конечно же, о некоем крайнем случае определения типа «я хотел сказать, что...», но его не сведешь к метатекстуальному предупреждению вроде «Пруст сказал по-французски следующее».

Поэтому ввиду призыва, обращаемого к нам герменевтической линией, — выявить общее ядро во всех процессах интерпретации — кажется столь же насущно необходимой попытка выявить глубинные различия между разными типами интерпретации. Хороший перевод Шлейермахера помогает нам понять его мысль, но функция и модальность этого перевода совершенно отличны от того, что мы видим на страницах, которые посвящает этому автору Гадамер, притязающий, несомненно, на то, чтобы интерпретировать Шлейермахера, разъяснить его мысль

(а порою и покритиковать его). Гадамер, можно сказать, ведет нас за руку, чтобы из текста философа (будь он оригинальным или переводным) были сделаны и такие выводы, которых сам он напрямую не высказывал.

Обращаясь скорее к Пирсу, нежели к герменевтике, Паоло Фаббри (FABBRÌ 1998: 115–116) оказывается, пожалуй, в том же положении, что и Стайнер. Он говорит: «Если внимательно читать Пирса, будет видно, что, согласно этому автору, знак в его отношении к другому знаку не является простой отсылкой. По Пирсу, значение того или иного знака — это знак, в который его нужно перевести» — и это, конечно, неоспоримо. Фаббри тут же соглашается с тем, что речь идет, пожалуй, о метафоре, но предлагает «принимать ее всерьез». Поэтому, сославшись на Лотмана, он решительно утверждает, что «акт перевода есть первый акт обозначения» и что вещи «обозначают» благодаря внутренне присущему им акту перевода. Фаббри, несомненно, хочет сказать, что принцип перевода — краеугольный камень семиозиса и что поэтому всякая интерпретация есть прежде всего перевод. Но это и означает принимать метафору Пирса буквально.

Принимать ту или иную метафору всерьез — значит развивать все заложенные в ней возможности, не превращая метафорическое выражение в технический термин. И именно в стремлении позволить метафоре действовать в полную силу Фаббри на следующей же странице вынужден был ограничить ее значение. О том, что он говорит, я поведу речь ниже, но достаточно сказать, что он, в отличие от многих, догадывается, что есть некий предел перевода, когда налицо «разнообразие в материи выражения». Выявив этот предел, поневоле скажешь, что, *по крайней мере в одном случае*, есть такие формы интерпретации, которые нельзя полностью уподобить переводу с одного естественного языка на другой.

Универсум интерпретаций обширнее универсума перевода в собственном смысле слова. Всякий сможет сказать, что настаивать на этом — не значит просто спорить о словах, и если есть намерение всегда пользоваться словом *перевод* как метафорой слова *интерпретация*, достаточно было бы прийти к некоему соглашению. Но разве вопро-

сы о словах не важны — хотя бы с точки зрения этимологической?¹

* * *

В латинском языке слово *translatio* значило поначалу «перемещение», но также — «перенос», «доставка», «передача денег», «пересадка растений», «метафора»². Только у Сенеки оно впервые появляется в значении перевода с одного языка на другой³. Схожим образом глагол *traducere* означал «выводить за пределы». Но следует помнить и о том, что в Средние века о *translatio imperii* говорили как именно о переносе, переходе имперской власти к германскому миру.

Кажется, смена одного значения («переносить / перевозить с одного места на другое») другим («переводить с одного языка на другой») произошла из-за ошибки Леонардо Бруни, неверно истолковавшего слова Авла Геллия⁴ («Аттические ночи», I. 18): *Vocabulum Graecum vetus traductum in linguam Romanam*^{*}. Тем не менее глагол *tradurre* («переводить») с XIV в. распространяется в его нынешнем значении, заменив собою (по крайней мере, в итальянском и французском) глагол *translatare* («перемещать»), который, в свою очередь, принял старинный смысл латинского глагола *traducere*, хотя в других языках именно за последним

¹ Монтанари (MONTANARI 2000: 203) отмечает, что помещение всякой интерпретации под эгиду перевода «не находит себе почти никакого соответствия в самоопределении авторов художественных произведений». Пожалуй, это не довод, поскольку художники могут и не увидеть взаимных связей там, где их видит семиолог, однако интересно, что режиссер, «переводящий», скажем, роман в фильм, подписывается не как переводчик, а как автор нового фильма, указывая текст-источник в начальных титрах («фильм снят по...», «снято по мотивам...»). Поскольку считается, что достойная эстетическая теория требует уважать поэтику художника, это их самосознание нельзя обойти стороной.

² Неизменно сильное впечатление производит вид огромных грузовиков, разъезжающих по нынешней Греции, на бортах которых красуется надпись *metaphorá* («метафора», по-новогречески — «перевозка»). Речь идет о грузоперевозках, которые у нас в Италии осуществляют, например, грузовики фирмы «Гондранд».

* «Старинное греческое слово, перенесенное в римский язык» (лат.).

закрепилось значение «переводить», как, например, в английском *to translate* (см.: FOLENA 1991). Таким образом, глагол *tradurre* пришел в итальянский язык уже в своем нынешнем значении: «переводить с одного языка на другой».

Ничто не препятствует нам расширить семантическое поле этого слова, чтобы включить в него явления аналогичные или родственные (в том или ином отношении, под тем или иным углом зрения). Тем не менее в широком разнообразии семиотической деятельности встречаются и такие явления, сходства между которыми зачастую уместно подчеркивают, хотя столь же уместно было бы подчеркнуть и различия между ними — хотя бы с точки зрения той или иной семиотической теории. «Непосвященному» хватило бы заметить, что люди общаются друг с другом, понимают или не понимают друг друга и что порою это получается хорошо, а порою — нет. Но семиотикой занимаются именно для того, чтобы осознать эти различия и понять, какое значение они имеют в процессах семиозиса. И если, несмотря на различия, можно обнаружить и аналогии (а может быть, и нечто большее) и если можно, например, утверждать, что комикс по «Божественной комедии» способен лучше передать глубинные смыслы поэмы, чем ее неуклюжий перевод на суахили, то это проблема, возникающая позже, когда мы уже поняли, что одно дело — пересказать «Божественную комедию» по-итальянски, другое — перевести ее на суахили, а третье — создать комикс по ней.

10.3. Типы интерпретации

Кроме яacobсоновской, есть и другие типологии перевода: см., напр., Toury (1986), Тороп (1995, где предлагается перечень переводческих *параметров*) и Petrilli (2000). Я не хотел бы предлагать какой-нибудь новой классификации, дабы не подвергнуться опасности заключить в тесные рамки определенных типов такую деятельность, которая, происходя посредством постоянных переговоров, текст за текстом (и часть текста — за частью текста), располагается вдоль некоего континуума эквивалентов, вдоль континуума

обратимости или верности (называйте как хотите) — и именно к богатству и непредсказуемости этого континуума нужно относиться с уважением.

Напротив, для проведения различий я нахожу более полезной такую классификацию различных форм интерпретации, в которой бесконечное разнообразие модальностей перевода в собственном смысле слова попадает в один весьма емкий раздел — и так происходит с бесчисленными возможностями перевода интерсемиотического.

1. Интерпретация через транскрипцию
2. Интрасистемная интерпретация
 - 2.1. Интрасемиотическая, в рамках той же семиотической системы
 - 2.2. Интралингвистическая, в рамках того же естественного языка
 - 2.3. Исполнение
3. Интерсистемная интерпретация
 - 3.1. С осязательными изменениями субстанции
 - 3.1.1. Интерсемиотическая интерпретация
 - 3.1.2. Интерлингвистическая интерпретация, или перевод с одного языка на другой¹
 - 3.1.3. Переработка
 - 3.2. С изменением материи
 - 3.2.1. Парасинонимия
 - 3.2.2. Адаптация, или трансмутация

¹ Любой перевод, представляя собою интерпретацию, есть разновидность оной. Допустив известную неточность, Дузи (Dusi 2000: 9) утверждает, ссылаясь на мою работу (Есо 2000), что, по моему мнению, универсум интерпретаций обширнее универсума переводов. Это верно; но далее Дузи прибавляет оговорку: «Даже если допустить существование таких переводов, где удастся принять решение о том, какого воздействия, предусмотренного отправным текстом, им необходимо добиваться, какую основную цель этого текста им нужно преследовать (например, поэтическую), так что эти переводы становятся наилучшими интерпретациями намерений, вложенных в исходный текст». Но я такой уступки не делал: в своем очерке я говорил (и повторяю здесь), что *всякий* перевод является интерпретацией — даже перевод слова *piove* («идет дождь», *итал.*) как *it rains* («идет дождь», *англ.*).

Мы можем избавиться от интерпретации посредством транскрипции или автоматического замещения, как это происходит с азбукой Морзе. Транскрипция повинуется строгой кодификации, и потому выполнить ее может даже машина. Отсутствие интерпретативного решения и каких бы то ни было отсылок к контексту или к обстоятельствам высказывания лишает этот случай всякого сколько-нибудь значительного интереса для нашего обсуждения.

В лучшем случае здесь можно отметить следующее: транскрипция — это также отношение между неким алфавитом, выраженным графически, и соответствующими звуками. Структура итальянского алфавита почти схожа со структурой азбуки Морзе: если не принимать в расчет отдельных исключений (вроде букв *c* и *g*, которые могут читаться либо как «к» и «ч», либо как «г» и «дж», или же таких сочетаний, как *gn* и *sc*, которые читаются как «нь» и «ск» либо «ш»), в целом всякой букве соответствует один определенный звук — особенно в том случае, если используются ударения и, например, *è* открытое отличается от *é* закрытого. Как бы то ни было, образцом транскрипции был бы особый алфавит, снабженный диакритическими знаками. Все прочее — это супрасегментные вариации (способы произношения, различные интонации и т. п.), не оказывающие влияния на систему языка. Можно было бы дать компьютеру текст, написанный по-итальянски, и автоматически получить его фонетический «перевод», опознаваемый по крайней мере для всех, кто говорит по-итальянски. Супрасегментные вариации были бы значимы только в высказываниях наподобие тех, что делаются в театре, где в счет идет динамика, эмфаза, тембр голоса. Но это именно явления субстанции, которые, как мы увидим далее, обретают значение лишь в текстах с эстетической функцией.

Полностью противоположен этому английский язык. Чтобы показать, насколько он сложен, Джордж Бернард Шоу спрашивал: «как произнести по-английски слово *ghoti?*» — и отвечал: «*fish*» (*фиш*). Сочетание знаков *gh* в таком случае должно читаться «ф», как в слове *laugh* («лаф»); буква *i* — «и», как в слове *women* («умин»), а зна-

косочетание *ti* — «и», как в слове *nation* («нэйшн»). Но можно было бы говорить о некоей возможной автоматической транскрипции, принимая во внимание не переход от звука к букве алфавита (и наоборот), а переход от звучания к целому писаному слову (и наоборот), основываясь на сложной совокупности правил, где было бы предписано, как нужно по-разному произносить такие английские слова, как *laugh* (лаф) и *Maugham* (Мозм), *rush* (раш) и *bush* (буш), *plow* (плау) и *tow* (фой) — и так далее.

10.4. Интрасемиотическая интерпретация

Интрасистемная интерпретация происходит в пределах одной и той же семиотической системы, и это те случаи, когда Якобсон обобщенно говорил о переформулировке. Есть любопытные случаи интрасистемной, или же интрасемиотической, интерпретации в несловесных системах.

Прибегнув к некоторой метафорической вольности, мы могли бы говорить о переформулировке, когда какое-либо музыкальное сочинение переводится в другой лад, из мажора в минор или (в древности) из дорийского лада во фригийский. Или же в том случае, когда копируется рисунок, когда уменьшается в масштабе или упрощается (либо, напротив, становится подробнее) географическая карта. В этих случаях тот факт, что одно и то же содержание выражается разными знаками, также заставляет думать, что здесь проявилось желание точнее ограничить форму содержания (например, благодаря упрощению карты, более четкой обрисовке контуров той или иной страны или области), но при этом мы всегда остаемся в пределах одной и той же формы и одного и того же континуума, или материи, содержания (звукового, зрительного и так далее). Всякий раз, когда уменьшается масштаб, — меняется субстанция выражения, но меняется она и в тех случаях, когда одна и та же фраза произносится двумя разными людьми, криком или шепотом, и это изменение принимается как несущественное благодаря желанию истолковать смысл высказывания.

Предположим, в архитектурном институте выставляется модель Колизея в уменьшенном масштабе. Если нужно, чтобы эта модель сохраняла в неизменности соотношения между различными элементами Колизея, то уменьшение масштаба будет несущественным. Если нужно, чтобы расцветка поверхностей воспроизводила расцветку реального памятника, можно считать несущественным то, из какого материала изготовлена модель: из дерева, гипса или бронзы (или, если имеются умелые ремесленники, — из шоколада). Но тот, кто использует эту модель, должен знать, что он использует именно модель, нечто вроде «пересказа», или «парафразы», Колизея, и ему не следует думать, будто он восхищается каким-нибудь удивительным произведением римского ювелирного искусства, как восхищаются, например, солонками Челлини*.

Во флорентийских магазинах продаются уменьшенные копии «Давида» Микеланджело. Если цель их — служить объектом воспоминаний или научных штудий, то при условии, что пропорции соблюдены верно, материал утратит важность, и налицо будет приемлемый случай интрасистемной интерпретации. Но любой искусствовед скажет, что если копия статуи Давида будет в двадцать сантиметров высотой, то будет утрачена некая часть эстетического наслаждения, ибо для того, чтобы в полной мере наслаждаться произведением искусства, существенны и его действительные размеры; и есть некая разница между тем, как именно рассматривать Сикстинскую капеллу — воочию или по репродукции, пусть даже почти совершенной, на страницах книги или на слайде.

Метафорически мы можем говорить о «перевode» в скульптуре, когда статуя воспроизводится посредством слепка с соблюдением всех размеров и свойств, которые материя оригинала предоставляет взгляду и осязанию, так что туристы могут получить вполне удовлетворительное эстетическое переживание от Давида, воспроизведенного перед Палаццо Веккьо во Флоренции, хотя они и знают, что оригинал находится в другом месте. Но если Давида воспроизвести в позолоченной бронзе, в олове или в пла-

стике, несмотря на то что он останется в пределах того же самого континуума трехмерных материалов, так или иначе подверженных воздействию, — изменение субстанции устранил большую часть эстетического воздействия оригинала. А это говорит нам о том, что даже в лингвистических семиотических системах, когда хотят получить эстетический эффект, изменение субстанции становится существенным.

10.5. Интралингвистическая интерпретация, или переформулировка

Однако для наших целей интереснее случаи интрасистемной интерпретации в пределах одного и того же естественного языка. Сюда входят все случаи интерпретации естественного языка посредством его самого, каковы однозначная синонимия, зачастую обманчивая (как в случае «отец» = «папа»); определение, которое может быть слишком схематичным («кошка» = «млекопитающее из семейства кошачьих») или, напротив, крайне расплывчатым (как статья «Кошка» в энциклопедии); парафраза, пересказ, а также схолии, комментарии, популяризация (а это именно способ пересказать нечто сложное более простыми словами), вплоть до самых развитых форм, вплоть даже до пародии — поскольку и пародия тоже представляет собой форму интерпретации, пусть крайнюю, но в некоторых случаях весьма прозрачную, — и тут можно вспомнить пародии Пруста из его книги «Подражания и смеси»⁴, помогающие выявить стилистические автоматизмы, манерности, *нервные тики* того или иного автора. Во всех этих случаях тот факт, что одно и то же содержание выражается другими субстанциями, полностью признается именно из любви к интерпретации — чтобы всегда узнавать нечто большее, чем интерпретированное, как того хотелось Пирсу.

Что переформулирование — не перевод, можно легко показать посредством нескольких предлагаемых мною игр. Если самый элементарный случай переформулирования — это определение, попробуем в воображении заменить сло-

ва того или иного текста равносильными определениями. Вспомнив об убийстве мыши или крысы (как вам будет угодно)*, возьмем сцену, в которой Гамлет убивает Полония:

Queen Gertrude – What wilt thou do? thou wilt not murder me? Help, help, ho!

Lord Polonius – [Behind] What, ho! help, help, help!

Hamlet – [Drawing] How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!

Makes a pass through the arras.

Lord Polonius – [Behind] O, I'm slain!

Falls and dies.

[Королева

Что хочешь сделать ты? Убить меня?

На помощь!

Полоний

(за сценой)

Эй, на помощь!

Гамлет

(вынимая шпагу)

Кто там? Крыса?

(Ударяет.)

Мертва она, мертва, дукат поставлю!

Полоний

(падает и умирает.)

Убит я!*

Поскольку мы говорим о переформулировке в пределах одного и того же языка, а также для того, чтобы все упростить, давайте отправляться от итальянского перевода этой сцены, как можно более буквального:

Королева – Что ты хочешь сделать? Ты, наверное, хочешь меня убить? Помогите, помогите же, ох!

Полоний (сзади) – Эй, там! Помогите, помогите, помогите!

Гамлет (извлекая из ножен шпагу) – Как! Крыса? Мертва, за дукат, мертва!

Наносит удар шпагой сквозь гобелен.

* Пер. А. Д. Радловой (1937).

*Полоний (сзади) — Ох, меня убили!
Падает и умирает.*

А теперь я заменю отдельные слова самыми подходящими к контексту определениями, взятыми из обычного словаря:

Королева — Что ты хочешь осуществить? Ты хочешь, вероятно, более или менее быстро довести меня до смерти? Крик о помощи, издаваемый лицом, находящимся в опасности; крик о помощи, издаваемый лицом, находящимся в опасности; ох!

Полоний (с той стороны некоего предмета) — Эй, там! Крик о помощи, издаваемый лицом, находящимся в опасности; крик о помощи, издаваемый лицом, находящимся в опасности; крик о помощи, издаваемый лицом, находящимся в опасности!

*Гамлет (извлекая из влагалища для ножа, кинжала, сабли, шпаги и пр.) — Каким образом? Один из разнообразных видов млекопитающих грызунов из семейства мышиных, принадлежащих к роду *Rattus*, длиннохвостых, от 15 до 30 сантиметров длиной? Человек, животное, живой организм, в котором прекратились жизненные функции; за золотую или серебряную монету, вычеканенную под юрисдикцией дожа; человек, животное, живой организм, в котором прекратились жизненные функции!*

Наносит удар или выпад холодным оружием, не прижатым к древку, с лезвием, по большей части длинным, прямым и заостренным, с одним или двумя заточенными краями (или же без них), сквозь особую ткань, изготовленную ткачами вручную из шерстяных нитей, цветного шелка, иногда также золота и серебра, опутывающих основу и составляющих ее заполнение, образующее рисунок, предназначенный для украшения дворцов знати.

Полоний (с той стороны некоего предмета) — Ох, меня довели до смерти насильственными средствами!

Падает наземь из-за отсутствия равновесия или поддержки и прекращает жить.

Если говорить об обратимости, от этого текста можно было бы, пожалуй, возвратиться к воспроизведению оригинала, но ни один человек, пребывающий в здравом рассудке, не скажет, что приведенный выше текст — перевод Шекспира.

То же самое произойдет, если заменить отдельные слова другими, которые надлежащий словарь определяет как синонимы:

Королева — Что ты хочешь проделать? Уж не хочешь ли ты уничтожить меня? На подмогу, на подмогу, ох!

Полоний (в задней части шпагу) — Эй, там! На подмогу, на подмогу, на подмогу!

Гамлет (вытаскивая) — Каким образом? Мышь? Пронзен, за червонец, пронзен!

Рубит ятаганом сквозь занавеску.

Полоний (в задней части) — Ох, меня замочили!

Бухается лбом бземь и подыхает.

Перед нами пародия, но кое-кто все же хочет сблизить ее с переводом.

Не является переводом и *парафраза*. Гвидо Альманси и Гвидо Финк опубликовали как-то раз антологию пародий «Почти как»¹, и одна из глав книги была посвящена «Ложному невинному», то есть пародиям произвольным. В их числе были пересказы великих литературных произведений, предназначенные *ad usum Delphini*. Как пример парафразы-пересказа авторы цитировали «Сказки из Шекспира», написанные в начале XIX в. Чарльзом и Мэри Лэмб*. Вот как пересказывается там наша сцена:

«Что ж, — сказала королева, — раз ты так груб со мной, я покажу тебе тех, кто умеет беседовать с людьми», — и собиралась позвать короля или Полония. Но Гамлет не хотел отпускать ее, поскольку был наедине с ней, и намеревался задержать ее до тех пор, пока не удостоверится, что своими речами не сможет открыть ей глаза на порочность ее жизни. Тогда, взяв ее за запястье, он сильно сжал его и усадил ее на стул. Испугавшись его несдержанности и боясь, что, будучи безумен, он причинит ей ущерб, она закричала; и тут из-за гобелена раздался голос: «На помощь, на помощь, королева!» Услышав этот крик, Гамлет решил, что там спрятался сам король, вытащил из ножен шпагу и нанес удар в то место, откуда раздавался голос, как он сделал бы, если бы там пробегала крыса. Голос

¹ Quasi come. Milano: Bompiani, 1976.

прервался, и Гамлет решил, что кричавший убит. Но когда он вытащил наружу тело, это оказался не король, а Полоний, советник-интриган, спрятавшийся за гобеленом, чтобы подслушать разговор.

Но теперь я лучше приведу другой пример парафразы, на сей раз мой собственный. Вот он:

Un lonfo, che non vatercava mai, né gluiva, e barigattava assai di rado, soffiando un giorno il bego, si sdilencò archipattandosi gnagio. Dissero tutti che quel lonfo era frusco, ma il re rispose che era piuttosto lupignoso e sofolentava una malversa arrafferia. Ed ecco che il lonfo, vedendo il re che si cionfava, lo sbidugliò arripignandolo, e come quello tentò di lugrare, lo botallò sino a quello fu tutto criventato.

[Один баёк, который никогда не полутяпил и не карнишил, а стрекулярил лишь в самых редких случаях, как-то раз, загляша вóче гули-мули, слегка заструлил, архиваря на́шерсть. Все говорили, что этот баёк смурлив, но король отвечал, что он скорее разбрехайлив и прокудителен злочухлой умелью. И вот баёк, видя, что король крянет, замурзил его и запхаял, а когда тот попытался взбáгнуть, закошлил его до такой степени, что тот был совершенно забрелен.]

Наверное, мы скажем, что эта «не-история» забавна, но историей ее не назовешь, и мы встали бы в тупик, если бы нам пришлось прочесть целый роман (не говоря уж о философском трактате), написанный в таком духе. В действительности же я пересказал одну из «Финтифлюшек» Фоско Мараини⁹, а подлинный текст ее гласит:

Il lonfo non vaterca né gluisce
e molto raramente barigatta,
ma quando soffia il bego a bisce bisce
sdilencna un poco, e gnagio s'archipatta.
È frusco il lonfo! È pieno di lupigna
arrafferia malversa e sofolenta.
Se cionfi ti sbiduglia e t'arripigna
se lugri ti botalla e ti criventa.

[Баёк не полутяпит, не карнишит
И чрезвычайно редко стрекулярит,

Но, если гули-мули вóче глышет, —
 Слегка струлит и нашерсть архиварит.
 Смурлив баек! Он полон разбрехай,
 Злочухлой, прокудительной умели.
 Ты крянешь — он тебя мурзит и пхаит,
 Ты взбагнешь — он тебя кошлит и брелит.]

Все вы согласитесь не только с тем, что эта игра лучше предыдущей, но и с тем, что мою парафразу не назовешь удачным переводом поэтического текста. Имея дело с парафразой, мы склонны ожидать, что словесное выражение оправдывается неким содержанием; но, поскольку содержание осталось для нас темным, мы не поняли, почему словесное выражение оказалось именно таким. А во втором примере мы этого затруднения не испытываем вовсе. У нас создается впечатление, что мы прочли метрически состоятельное стихотворение, даже если нам непонятно, о чем в нем говорится. Более того, создается впечатление, что мы прочли состоятельное стихотворение, и как раз потому, что оно доводит до предела следующую мысль: в поэзии в расчет принимается не столько содержание, сколько выражение. И потому парафраза не оказалась стихотворением: ведь она не произвела *того же самого воздействия*, то есть не соблюла основную интенцию оригинала.

* * *

До сих пор я шутил, и доказывать, что приведенные примеры являются переводами, — значит попусту лезть из кожи вон. Но все же нужно было показать, что, если считать всякую интерпретацию переводом и довести эту мысль до самых крайних последствий, неизбежно придется лезть из кожи вон попусту. Если, конечно, не считать (как считаю я), что в этих случаях слово «перевод» служит метафорой, неким «почти как бы». Но зачем же по привычке пользоваться метафорой, которая сама по себе вполне допустима, а в некоторых обстоятельствах даже поучительна, если уже есть такой технический термин, как *интерпретация* (и ее разновидность — *перереформулировка*), прекрасно передающий, о чем идет речь?

Я подчеркнул, что эти псевдопереводы не производят на читателя того же воздействия, что и оригинальный текст. Я сомневаюсь, что при чтении моих переформулировок сцены из «Гамлета» возникают те же сильные эмоции, что охватывают нас при восприятии эффектной сцены, в которой Гамлет пронзает Полония шпагой. Почему же так — если учесть, что эти примеры переформулировки стремятся передать то же самое содержание? Каков должен быть тот *дополнительный* эффект, вызвать который они не могут?

Почему нам показалось допустимым перевести слова *how now! a rat? — как come! un topo?* («как! мышь?»), тогда как другое определение — *один из разнообразных видов млекопитающих грызунов из семейства мышиных, принадлежащих к роду Rattus, с длинным хвостом, от 15 до 30 сантиметров величиной* — мы сочли смешным?

В следующей главе я вернусь к рассмотрению этой проблемы, относящейся к субстанции выражения, а не к содержанию. А теперь я хотел бы еще четче выявить различие между переформулировкой и переводом.

10.6. Сначала интерпретировать, потом переводить

Следуя Дж. Лепшки (LEPSCHKY 1981: 456–457), посмотрим, как можно перевести английскую фразу *His friend could not see the window*. Лепшки отмечает, что возможны двадцать четыре различных итальянских перевода этой простой фразы. Все они представляют собою те или иные комбинации ряда выборов, а именно: (1) какого пола *friend* — мужского или женского (т. е. «друг» это или «подруга»); (2) как понимать глагол *could not* — как прошедшее время совершенного или несовершенного вида (т. е. «не мог» или «не смог»); (3) как понимать слово *window* — как «окно», напр., дома; как «окно» поезда или как «окошко», напр., в банке. Лепшки сам первым признает, что эти двадцать четыре варианта перевода существуют лишь в абстракции, поскольку в пределах того или иного контекста

уместен будет лишь один из них. Но тогда налицо три проблемы, весьма отличные друг от друга:

(1) Эти двадцать четыре возможных варианта существуют лишь как потенциал лингвистической системы (и в этом смысле хороший словарь должен, к примеру, регистрировать все возможные смыслы, то есть все возможные интерпретанты слова *window*).

(2) Напротив, встретившись с *текстом*, содержащим эту фразу, читатель (я имею в виду и англоязычного читателя) должен будет, исходя из контекста, решить, какова та история, к которой отсылает эта фраза. Например:

- (a) есть некий X, мужского пола; есть некая Y, женского пола; Y — подруга X; в некий определенный момент прошлого Y не смогла увидеть окно (на которое X указал ей на улице);
- (b) есть некий X, мужского пола; есть некий Y, мужского пола; Y — друг X; входя в банк, Y никогда не мог разглядеть окошко (где ему нужно было получить известную сумму);
- (c) есть некий X, мужского пола; есть некая Y, женского пола; Y — подруга X; в некий определенный момент прошлого Y не смогла увидеть окно (поезда) и так далее.

(3) Поэтому, чтобы перевести данную фразу, нужно сначала осуществить операцию (2), представляющую собою пересформулирование текста-источника. Но примеры пересформулирования (a) — (c) не являются примерами перевода. Переводчик должен прежде всего пересформулировать фразу-источник на основе своего предположения о возможном мире, описываемом этой фразой, и лишь потом он сможет принять решение о том, как ему перевести: (a1) *Его подруге не удалось увидеть окно дома*; (b2) *Его другу не удавалось разглядеть окошко в банке*; (c1) *Его подруге не удалось увидеть окно поезда*. Поэтому некоторые операции пересформулирования, совершаемые по умолчанию, конечно, необходимы для того, чтобы «раздвусмыслить» слова в соответствии с контекстом (и с возможным миром), но этот момент исполняет служебную роль по отношению к моменту переводческому.

* * *

Тим Паркс (PARKS 1997: 79) тонко анализирует отрывок из новеллы Джойса «Мертвые» из сборника «Дублинцы», где говорится о деликатных отношениях между супругами: муж подозревает, что у его жены была связь с другим мужчиной. Охваченный ревностью, муж обводит глазами комнату, пока жена спит рядом с ним:

A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down: the fellow of it lay upon his side.

[«Шнурок от нижней юбки свисал на пол. Один ботинок стоял прямо; мягкий верх загнулся набок; другой ботинок упал»*.]

Итальянский перевод Папи и Тадини гласит:

Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, accanto al compagno rovesciato su un fianco. (Papi, Tadini)[†]

Критика Паркса задерживается, в частности, на словах *accanto* («рядом») и *rovesciato* («опрокинувшийся»). Его истолкование текста заключается в том, что в первом сапоге, стоящем прямо, но с упавшим набок голенищем, муж видит самого себя, а в другом, по контрасту, — свою жену.

Использование глагола *to lay* («лежать») может оказаться симптоматичным, потому что в следующем абзаце этот глагол встречается еще дважды, причем именно для того, чтобы описать положение мужа и жены. Поэтому английский текст противопоставляет друг другу два сапога (посредством двух строго различных односложных глаголов — *stood* «стоял» и *lay* «лежал»), а итальянский перевод «намекает на некое единство, отсутствующее в английском». Кроме того, пассивное причастие *rovesciato* («опрокинутый») вместо глагола *lay* («лежал») «вызывает мысль о человеке или предмете, поваленном наземь или перевернутом» и звучит неуместно, поскольку он может быть верным по отношению к сапогу, но не подходит к жене.

* Пер. О. П. Холмской.

Паркс сам первым отмечает, что в целом перевод Папи и Тадини вполне приемлем и не следует слишком настаивать на этих подробностях. Я решил заглянуть в перевод Франки Канконьи и обнаружил там следующее:

Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stava in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un fianco. (*Cancogni*)[†]

Здесь решена проблема глагола *lay* («лежал»), но остается одна частность, общая для обоих переводов: когда английское *fellow* («парная вещь, пара») передается итальянским *compagno* («спутник, товарищ, компаньон»), в итальянском языке сапогу неизбежно приписывается мужской род (а слово *stivale*, «сапог», и без того мужского рода), тогда как английские слова *fellow* и *boot* («ботинок, сапог») рода лишены, и потому легче отождествить их с женой. Однако мне кажется интересным, что в переводе Канконьи *stivale* («сапог») превращается в *stivaletto* («сапожок»): не только потому, что при этом прибавляется некий намек на женственность, частично лишаящий мужественности первый сапог, голенище которого завалилось на носок, но еще и потому, что женский сапожок, в отличие от голенища военного сапога, в верхней своей части, в *upper* (то есть в отверстии, куда сначала входит ступня), естественным образом раскрывается для шнуровки, из-за чего, если его развязать, его голенище может завалиться набок. Поэтому, чтобы сделать перевод обратимым в том, что касается «глубинного» смысла текста, нужно было бы передать этот текст более сжато, делая упор на самом существенном или же что-то добавляя. Вот почему я рискну предложить два решения:

Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata; l'altro giaceva su un fianco. (*Eco*)[†]

Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco. (*Eco*)[†]

В новые переводчики «Дублинцев» я вовсе не навязываюсь. Я просто выдвигаю гипотезы. Хочу лишь отметить

следующее: чтобы предложить эти или какие-то иные решения, нужно сначала принять интерпретацию Паркса, то есть предварить перевод критическим чтением, интерпретацией, текстуальным анализом — назовите как угодно. Интерпретация всегда предшествует переводу — если, конечно, речь не идет о дюжинных переводах дюжинных текстов, которые делают ради денег, не теряя времени даром. В действительности хорошие переводчики, прежде чем приступить к переводу, тратят уйму времени на чтение и перечитывание текста и на работу со всеми справочными пособиями, которые могут помочь им самым верным образом понять темные места, двусмысленные слова, ученые отсылки — или, как в нашем примере, ассоциации почти психоаналитические.

В этом смысле хороший перевод всегда представляет собою критический вклад в понимание переведенного произведения. Перевод всегда нацелен на некий определенный способ прочтения произведения, как и критика в собственном смысле слова, поскольку, если переводчик провел переговоры, решив обратить внимание на определенные уровни текста, он тем самым автоматически сосредоточивает на них внимание читателя. И в этом смысле переводы одного и того же произведения дополняют друг друга, поскольку зачастую они позволяют нам увидеть оригинал с различных точек зрения¹.

Можно выдвинуть множество гипотез относительно одного и того же текста, и поэтому два перевода, взаимно дополняющие друг друга (или большее их число), не должны представлять нам два совершенно различных произведения. По сути дела, двое читателей, прочитав две версии одного и того же текста, могут долго сопоставлять их между собой, говоря об оригинальном тексте (которого

¹ Марина Пиньятти (Pignatti 1998) в своей диссертации об итальянских переводах «Сильвии» Нерваля подвергает критике некоторые мои решения, считая, что решения других стоят ближе к оригинальному тексту. Выходит, даже те переводы, которые критикую я сам, могут дополнить мой собственный.

они не знают) и испытывая такое впечатление, будто они беседуют об одном и том же предмете с двух разных точек зрения¹.

* * *

Знаменитая терцина из «Божественной комедии» Данте[♦] («Ад», I. 103–105), в которой говорится о мифическом Борзом Псе (*Veltro*), гласит:

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e feltro.

[Не прах земной и не металл двусплавный,
А честь, любовь и мудрость он вкусит,
Меж войлоком и войлоком державный*.]

Все знают, сколько чернил было пролито из-за последнего стиха этой терцины. Если под словом *feltro* понимать «войлок», т. е. грубую валяную шерсть и одежду из нее, тогда Данте хочет сказать, что Борзой Пес родится в бедной семье; если же это слово дважды написать с заглавной буквы, тогда получится, что Борзой Пес должен будет прийти из края, лежащего между Фельтре (область Венеция) и Монтефельтро. Наконец, есть и такие, кто, подобно мне, по глубоко личным причинам разделяет гипотезу о том, что Борзой Пес — это Угуччоне делла Фаджола и что речь идет (по словам Альбертино Муссато) о Фаджоле в графстве Римини, а не о тосканской Фаджоле Кастельдечи. В таком случае все встает на свои места: Фаджола находится рядом с деревней Монте Чериньоне, прямо на границе между старым и новым Монтефельтро (между двумя *Фельтро*).

Невозможно переводить Данте ни на один язык, не приняв предварительно интерпретирующего решения от-

¹ Вопрос о том, в каком смысле перевод, будучи сам по себе интерпретацией, предусматривает при этом другой интерпретативный акт, который не является переводом, но делает перевод возможным, еще будет обсуждаться в главе 10.

* Пер. М. Л. Лозинского.

носительно итальянского текста. Дороти Сэйерс⁴ в примечании к своему переводу указывает, что слово *feltro* не обязательно понимать в смысле географическом, и в этом случае самый простой вариант перевода будет таким: *In cloth of frieze his people shall be found* («В одежде из грубого войлока будет ходить его народ»), где слово *frieze* означает «coarse cloth» («грубая одежда»), «felt» («войлок»), «gobe of poverty» («одеяние бедности»). Однако она ограничивается тем, что предлагает это толкование в примечании. Перевод же ее гласит: *His birthplace between Feltro and Feltro found* («Место его рождения находится между Фельтро и Фельтро»). Впрочем, в этом Сэйерс следует классическому переводу Лонгфелло: *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be* («Меж Фельтро и Фельтро будет его народ»).

Жаклин Риссе в примечаниях к своему французскому переводу предупреждает, что мы имеем дело с загадкой, и предлагает такую альтернативу: «entre feutre et feutre (...) donc, dans l'humilité» («между войлоком и войлоком (...), то есть в бедности») или «entre Feltre et Montefeltro» («между Фельтре и Монтефельтро»). Но в переводе она предпочитает вариант *et sa nation sera entre feltre et feltre* («и его народ будет между фельтре и фельтре»), а такое решение для французского читателя исключает одно из двух возможных прочтений, как происходит и с английским переводом. Интересно, что в переводе Клода Перрю сделан противоположный выбор: *et il naîtra entre un feutre et feutre* («и он родится между войлоком и войлоком»). Но результат не меняется: переводчик избрал лишь одно из возможных прочтений.

Столкнувшись с объективной необходимостью воспроизвести на другом языке двусмысленность текста Данте, переводчики сделали тот или иной выбор, и вполне очевидно, что ответственность за него несут они. Но выбор варианта перевода они совершили лишь после того, как попытались дать *интерпретацию* оригинального текста, решив затем устранить загадочную двусмысленность. Интерпретация предшествовала переводу. Как говорил Гадамер (ГАДАМЕР 1988, с. 451), перевод всегда предполагает *герменевтический разговор*.

Однако здесь обнаруживается предмет для размышлений, отсылающих нас к вопросам, обсуждавшимся в главе 7. Вернемся к переводу Риссе. Современного французского читателя этот перевод, конечно, побуждает предпочесть скорее *Feltre* («Фельтре»), нежели *feutre* («войлок»). И все же, если обратиться к историческому словарю французского языка, можно увидеть, что нынешнее слово *feutre* возникло в XII в. из более старинных форм: *feltre* или *fieltre*. Так что загадка могла бы остаться в силе, поскольку французскому читателю (по крайней мере, образованному) предлагается возможность двойного прочтения. Почему же Риссе не подчеркнула такую возможность? Как мне кажется, по очень простой причине: достаточно перечитать заново слова переводчицы о ее намерении избегать воспроизведения архаизмов, процитированные мною в главе 7. Дабы двусмысленность оставалась в силе, необходимо, чтобы весь контекст в целом «приучал», приглашал читателя обращать внимание на многие другие архаизмы, а именно этого Риссе в своем переводе намеренно избегала. Вот почему это совпадение, на редкость удачное, не может играть никакой роли в рамках перевода, который по определению является модернизирующим.

10.7. *Lectio difficilior*♦

Игра на двойном прочтении слова *feltre* потребовала бы слишком сложной интерпретации, ускользающей от первоначального подхода к тексту, и была бы возможна лишь при чрезвычайно изощренном исследовании.

Друмбл в своем очерке *Lectio difficilior* (DRUMBL 1993) проанализировал несколько переводов Пролога романа «Имя розы», открывающегося парафразой Евангелия от Иоанна («В начале было Слово»*) и продолжающегося скрытой цитатой из Первого послания св. Павла к коринфянам (*videmus nunc per speculum et in aenigmate***).

* Ин 1: 1 («Синод.» пер.).

** «Ныне мы видим лишь загадочное отражение в зеркале» (лат.):
1 Кор 13: 12 (Вульг.).

Анализ Друмбла настолько утончен, что я не могу воспроизвести его полностью и ограничусь лишь кратким пересказом. Адсон, пишущий этот текст в старости, обращаясь к своим воспоминаниям, цитирует и св. Иоанна, и св. Павла по памяти. Кроме того, он (как это нередко бывало в его времена), цитируя текст, поправляет его, причем и цитирует-то вне контекста. В действительности и сам я, когда писал этот текст, цитировал точно так же, стараясь вжиться в стиль средневекового хрониста, и признаюсь, что меня интересовал скорее ритм фразы, нежели тонкие философские вопросы. Конечно, я уже погрузился в пессимистический дух повествователя, который в последней главе напрямую выражает свои сомнения относительно нашей возможности расшифровать знаки мира и выражается так, словно уже предвосхищает рейнскую мистику, а также мистику *Девоцио модерна**.

Несомненно, Друмбл усматривает в моем тексте (или в тексте Адсона) скептические элементы, которые при строгом расследовании инквизицией могли бы обнаружить скрытую ересь, убеждение в «онтологическом присутствии зла в мире». Это те случаи, когда текст говорит больше, чем помышлял эмпирический автор, — во всяком случае, в глазах истолкователя впечатлительного и внимательного. Могу лишь согласиться с этим и признать, что, хотя и не особенно внимательно рассматривал с теологической точки зрения то, что вкладывал в уста Адсона, в действительности я писал вступление к нелегкому дознанию, проходящему через весь роман, несомненно проникнувшись темой ошибочности наших поисков истины.

Друмбл отмечает, что переводчики на английский и немецкий (отчасти он извиняет переводчика на французский), дабы перевести верно, решили сверить цитаты из Иоанна и Павла и, воспроизведя их правильно, тем или иным образом интерпретировали мой текст (пусть и неосознанно). Вывод: их Пролог звучит, пожалуй, ортодоксальнее моего. Впрочем, тут же Друмбл оговаривается, что вылавливать блох у переводчиков он не намерен: напротив, он вменяет им в заслугу значительное экзегетическое усилие и скорее понимает их прочтение как «эвристическое средство прочтения оригинала».

Попытаюсь теперь восстановить происшедшее. Переводчиков, как и меня самого, заботил стиль Пролога. Даже если переводчики прочли и истолковали всю книгу, прежде чем приступить к переводу, они не считали своей обязанностью с первых же фраз подтверждать свою интерпретацию. Ради филологической точности они привели две цитаты из Нового Завета, придерживаясь широко известных переводов на свой язык, и тогда произошло то, что произошло. Требовать от них (и даже от меня, когда я перечитывал их переводы и мне казалось, что они, в общем-то, вполне годятся) герменевтических усилий, приложенных Друмблом (на которые сам Друмбл, как он прямо признался, оказался способен лишь после того, как тщательно сравнил оригинал и три разных перевода и, очевидно, долгое время размышлял), — это уже слишком. Итак, перед нами случай несколько «непринужденной» интерпретации, повлекшей за собой известную утрату глубинного смысла данного отрывка.

Произошла ли утрата в масштабах всего романа? Не думаю. Возможно, немецкий и английский читатели не улавливают всех импликаций Пролога, но концепции и общее мироощущение, окрашивающее собою весь роман, воспринимаются, как мне кажется, уже впоследствии, страница за страницей, беседа за беседой. Полагаю, что в конечном счете утрата была минимальной. Но это говорит нам о том, насколько важно бывает «сначала интерпретировать, потом переводить», как я озаглавил предыдущий раздел.

10.8. Исполнение

Особая форма интерпретации — исполнение. Исполнение музыкальной партитуры, балетная или драматическая постановка — один из самых обычных случаев интерпретации, так что в обиходе говорят о музыкальной интерпретации и называют «интерпретатором» хорошего исполнителя¹. Следовало бы говорить, что в исполнении совершается переход от знаков *письменной* партитуры (а партитурой

¹ Об исполнении как интерпретации см.: PAREYSON (1954).

можно назвать и театральный текст) к его воплощению в звуках, жестах и словах, произносимых вслух или распеваемых. Однако партитура всегда представляет собою совокупность указаний для воплощения произведений *аллографических* искусств, как их называет Гудмэн (GOODMAN 1968), а потому партитура уже заранее предусматривает и предписывает материю, в которой она должна быть воплощена — в том смысле, что нотная страница предписывает не только мелодию, ритм, гармонию, но также и тембр звука, а текст пьесы предписывает, чтобы его слова произносились вслух.

Возвращаясь к моей прежней работе (Есо 1997, § 3. 7. 8), партитура (например, соната или романс) — это некий тип или *формальный индивид*, поддающийся бесконечному воспроизведению, или «клонированию». Авторы не исключают того, что партитуру можно прочесть, не воплощая ее в звуках, образах или жестах, но даже в этом случае партитура подсказывает, как можно мысленно представить себе эти выразительные средства. Даже вот эта данная страница — тоже партитура, указывающая, как ее можно было бы прочесть вслух. Можно говорить об интрасемиотической интерпретации, поскольку всякая форма письма исполняет служебную функцию по отношению к той семиотической системе, к которой она отсылает. По сути дела, в те времена, когда еще не было разработано понятие театральной «копии роли», актеры каждый вечер «клонировали» представление, дававшееся прошлым вечером, и каждое исполнение отсылало к некоему типу или формальному индивиду, который лишь впоследствии был воплощен в письменный текст, считающийся сегодня окончательным¹.

¹ Парейсон полагал, что, хотя исполнение имеет место в основном в тех искусствах, которые Гудмэн впоследствии назвал бы *аллографическими*, оно может иметь место и в тех искусствах, которые Гудмэн впоследствии назвал бы *автографическими* (которые, в общем-то, представляют собою прообраз самих себя, как картина или скульптура). Иное освещение картины на выставке или в музее может изменить способ ее интерпретации посетителями, и происходит это на основе интерпретации, произведенной экспозиционистом.

И все же исполнение предстает связующим звеном между интрасистемными интерпретациями, которыми я занимался до сих пор, и интерпретациями интерсистемными, о которых я буду говорить дальше. Два исполнения одной и той же сонаты и две постановки одной и той же пьесы следуют указаниям «партитуры» — и, коротко говоря, мелодия и тембр, предписанные композитором, и слова, предписанные драматургом, остаются одними и теми же. Однако могут иметь место не только вариации тембра (например, второй скрипач играет на скрипке Страдивари, а голос второго актера отличен от голоса первого): известно, сколько вариаций может принести хороший исполнитель в динамику музыкального произведения, слегка замедляя темп *allegro ma non troppo* («быстро, но не слишком») или излишествуя в свободном темпе (*rubato*) — либо, если говорить о театре, актер может произнести одну и ту же реплику с яростью, саркастически или в тоне двусмысленно-безразличном.

Интерпретируют классическую трагедию, привнося в нее ощутимые и значительные вариации, два режиссера, ставящие ее в различных сценографических решениях, в разных костюмах, в различных стилях декламации. Можно даже поставить на сцене «Дон Жуана» Моцарта в современных костюмах, как сделали недавно Питер Брук и Мартин Кушей. Кинорежиссер «исполняет», прибегая к своей интерпретации, сценарий даже самого «несгибаемого» автора — в том смысле, что в сценарии может говориться, что персонаж *улыбается*, но режиссер может добиться того, чтобы эта улыбка неощутимо стала более горькой или нежной, либо поработав с актером, либо осветив ее с одной стороны ярче, чем с другой.

Поэтому благодаря исполнению, конечно, опознается текст-прообраз, или же два различных исполнения отождествляются как интерпретации *одной и той же* «партитуры». И если какое-либо исполнение используется в целях сугубо информативных, чтобы отождествить ту или иную сонату или узнать, что говорит Гамлет в своем монологе, тогда интерпретативные вариации не важны (одно исполнение стоит другого). Но когда мы имеем дело с двумя ис-

полнениями, применяя критерии вкуса, тогда перед нами две текстуальные манифестации, во многом отличные друг от друга, так что мы выносим ценностное суждение, отдавая предпочтение какому-то одному из этих исполнений.

В действительности между двумя исполнениями существуют различия в *субстанции*. И именно на вопросе о сложности понятия субстанции нам предстоит задержаться, чтобы понять, какое значение может она иметь для понятия перевода.

Глава одиннадцатая КОГДА МЕНЯЕТСЯ СУБСТАНЦИЯ

В интралингвистических интерпретациях встают вопросы субстанции: любой тип переформулировки приводит к образованию субстанции, отличной от субстанции переформулированного высказывания. Тем не менее, поскольку в этих процессах в счет идет проистекающее из них разъяснение того или иного выражения, существует тенденция не считать эти изменения важными. Но подумаем о том, что случится, если перейти к иным семиотическим системам.

11.1. Вариации субстанции в других семиотических системах

Подумаем, например, о печатной репродукции живописного произведения, когда сплошная ткань поверхности, покрытой красками, передается посредством полиграфического раstra, т. е. изображение переводится в мелкоточечное. Кажется, что этот процесс подчиняется критериям сугубо техническим; но известно, что некоторые издатели, готовя книги или каталоги по изобразительному искусству, решают (подчас произвольно) сделать, например, краски воспроизводимой картины ярче и привлекательнее. В XIX в., когда более изощренной типографической техники еще не существовало, искусный гравёр «переводил» *в штрихи* картину, написанную маслом, фреску или черно-белую миниатюру. В работе Аргана (ARGAN 1970) можно ознакомиться с анализом различных техник, по-

средством которых гравёр решал передать то, что считал основным аспектом воспроизводимой картины, отдавая предпочтение, например, скорее сюжету, нежели соотношениям цветовых тонов и светотени, либо стараясь, чтобы крупномасштабные изображения воспринимались в меньших измерениях, и в этом случае он порою стремился восполнить фактор размера изменением пропорций. Зрители, конечно, соглашались с такими переговорами на соответствующих уровнях, прекрасно зная, что рассчитывать на большее им не приходится¹.

В таких случаях не происходило изменения материи (которым я займусь позже), поскольку текст-источник и текст назначения оставались в пределах некоего общего для них континуума, который мы назовем графически-живописным (знаки и штрихи на двумерной поверхности).

Обычно в таких случаях может показаться, что интерпретирующий говорит «меньше» интерпретированного им выражения (налицо, например, утрата цвета), но можно также решить, что некоторым образом на отдельных литографиях и гравюрах XIX в. *он говорил больше*, поскольку приноравливал оригинальное изображение ко вкусам своей публики.

Говорилось об интрасистемной интерпретации (в пределах одной и той же семиотической системы) посредством транскрипции музыкальной пьесы в другую тональность. Но вот такой случай, когда транскрипция предполагает изменение тембра: именно так и происходит при транскрипции для альтовой флейты «Сюит для виолончели соло» Баха. Здесь речь идет о прекрасной интерпретации, которая, изменяя мягкость звучания, сохраняет большую часть музыкальных достоинств оригинального сочинения: например, «переводя» в форму арпеджио аккорды, которые на виолончели берут, проводя смычком сразу по нескольким струнам.

¹ - См. об этом: MARCONI (2000: 220–223).

И все же изменение тембра — дело нешуточное. С точки зрения мелодической и гармонической как оригинальная композиция, так и ее транскрипция, казалось бы, должны отождествляться как *одно и то же* сочинение — однако это отождествление происходит не столь уж безмятежно. Я играю «Сюиты для виолончели» Баха на флейте и, как бы плохо я ни играл, могу сказать, что знаю их на зубок. Тем не менее как-то раз со мной произошло следующее: занимаясь чем-то другим, я слушал по радио мелодию, исполнявшуюся на виолончели, и у меня создалось впечатление, что эту мелодию я знаю, но определить ее мне не удавалось, и потребовалось некоторое усилие, чтобы понять, что это одна из тех «Сюит», которые я играю на флейте. Когда меняется тембр, воздействие на слушателя становится иным. В дело вступает осязаемое изменение субстанции¹.

Значимы ли изменения субстанции также в переводах с одного естественного языка на другой?

11.2. Проблема субстанции в переводе с одного естественного языка на другой

В главе 2 я рассматривал вопрос о том, как перевод должен передавать ритм текста. Я говорил, что в Линейной Манифестации, то есть на уровне выражения, проявляются различные субстанции, не специфически лингвистические: на уровне ритма, размера, звуковой символики текста и т. п. Разумеется, даже если называть эти явления экстралингвистическими, это не значит, что они не имеют отношения к семиотике. Это важно, ибо здесь мы видим, что лингвистика сама по себе не может учесть всех явлений, относящихся к переводу, рассматривать которые нужно с более общей семиотической точки зрения.

¹ Проблема музыкальной транскрипции весьма широка, и я отсылаю к работам Маркони (MARCONI 2000) и Спацьянте (SPAZIANTE 2000), где излагается богатая феноменология континуума различных решений, принимаемых и в классической музыке, и (чаще и свободнее) в популярной.

Я уже упоминал о том, что метрика настолько независима от того или иного естественного языка, что схему одиннадцатисложника можно воплотить на разных языках. Прибавлю, что по этой схеме я могу составлять одиннадцатисложники даже на выдуманном языке, используя звуки, не отсылающие ни к какому сигнификату: например, какое-нибудь *тапáти тапáтá пáтó пáтáйфу*.

Эта проблема касается не только текстов эстетической направленности. Спустимся еще раз чуть пониже. Предположим, нас просят перевести на другой язык итальянское выражение *buongiorno*, «добрый день» (то же самое произошло бы с франц. *bonjour* и, в известных пределах, с нем. *guten Tag* и с англ. *good day*). Мы скажем, что *buongiorno* означает:

- (1) буквально — описание приятного дня;
- (2) согласно некоторым принятым условностям, если это выражение произносится холофрастически (т. е. как одно слово, выражающее сложную мысль), оно служит проявлением вежливости, и его функция — прежде всего *фатическая*, т. е. контактоустанавливающая (фатическая функция настолько важна, что при наличии близких и доверительных отношений выражение *buongiorno* можно заменить на *come va?*, «как дела?», не рискуя повредить общению);
- (3) в терминах семантических *buongiorno* условно выражает надежду на то, что лицо, облагодетельствованное этим приветствием, сможет провести день без забот и без хлопот;
- (4) в терминах прагматических важна не столько искренность приветствия, сколько намерение выказать вежливость и отсутствие агрессии (если оставить в стороне некоторые супрасегментные варианты этого выражения, когда оно произносится сквозь зубы и враждебным тоном);
- (5) в итальянском языке *buongiorno* может использоваться как утром, так и после полудня (в отличие, например, от английского);
- (6) *buongiorno* можно сказать как в начале, так и в конце общения (хотя сейчас — как я полагаю, под воздействием кальки с французского — распространилось обыкновение завершать общение словами *buona giornata*, «добрый день»).

Совокупность указаний (1–6) представляет собою случай добротной интерпретации (и *переформулировки*), но не перевода. Доказательство тому следующее: если, располагая итальянской интерпретацией значения *buongiorno* и указаниями по прагматической уместности его употребления, я при встрече с кем-нибудь скажу: «в соответствии с фатической функцией языка и ради вежливости выражаю надежду на то, что Вам удастся провести день без забот и без хлопот, хотя важна не столько искренность этого пожелания, сколько мое намерение выказать вежливость и отсутствие агрессии», — то меня примут как минимум за чудака.

Почему за чудака? С точки зрения интерпретации тут ничего не возразишь, я в точности выразил все то, что должно выразить приветствие *buongiorno*. Проблема в том, что основополагающий аспект любого приветствия (равно как и всякого предупреждения об опасности, как, например, «Осторожно, ступенька!» или «камнепад») — это его *краткость*. Всякий хороший перевод этих выражений должен сохранять также быстроту их произнесения.

Так вот, эта краткость не имеет никакого отношения к содержанию, передаваемому выражением, и к ней не обязывает форма выражения того или иного языка, предоставляющего в наше распоряжение все фонемы, которые нужны нам, чтобы составлять словесные последовательности, которые могут принимать вид либо *buongiorno*, либо *le auguro una giornata felice* («желаю Вам счастливого дня»). Краткость формулы — черта стилистическая, и в конечном счете она зависит от некоего прагматического правила, которое можно сформулировать так: «здороваясь, будь краток».

Предположим, я составляю некое выражение, а затем решаю несколько раз воспроизвести его на этой странице:

матери любят своих детей
 матери любят своих детей
 матери любят своих детей
 матери любят своих детей
 матери любят своих детей

С точки зрения лингвистической перед нами будет одна и та же Линейная Манифестация, и физические различия между пятью напечатанными строками фактически совершенно не важны (только под микроскопом можно было бы разглядеть мельчайшие различия в степени накатки краски или чернил). Таким образом, мы пять раз повторили *одну и ту же* фразу. Но давайте теперь воспроизведем ту же фразу тремя разными шрифтами:

Матери любят своих детей

Матери любят своих детей

Матери любят своих детей

Скажем ли мы, что воплотили одну и ту же фразу в трех различных субстанциях, и будем ли опять говорить об одной и той же «форме» Линейной Манифестации? С точки зрения лингвистической речь все время идет об одной и той же форме, воплощаемой в трех различных субстанциях. С точки зрения графической шрифт — это элемент формы графической системы, поскольку он воспроизводим до бесконечности. Но в нашем случае смена формы произвела также три разные графические субстанции, и с ними нам придется считаться, если в данном тексте нам нужно будет оценить или осудить три разных типографских предпочтения, три разные «эстетики» печатника.

Предположим теперь, что одну и ту же фразу произносят: пьемонтский крестьянин Паутассо, неаполитанский адвокат Перкуоко и Аграманте, незадачливый актер-трагик*. Тогда перед нами будут три разных воплощения фразы в звуковой субстанции — воплощения, каждое из которых может быть весьма важным, ибо указывает на область, откуда родом данный персонаж, на его культурный уровень, а в случае актера — на его интонации, которые могут изменяться от сомневающейся до эмфатической, от иронической до сентиментальной. Это значит, что даже в случае самой элементарной фразы мы имеем дело с чертами, не являющимися лингвистическими; их называют по-разному: супрасегментными средствами, интонемами, паралингвистическими явлениями.

Субстанция сугубо лингвистической манифестации не подвержена супрасегментным изменениям — по крайней мере в том случае, если мы заинтересованы в смысле того, о чем нам хотят сказать Паутассо, Перкуоко или Аграманте. Но в других случаях дело обстоит иначе.

Попробуем представить себе нечто вроде псевдофутуристического стихотворения:

Взрыыыв! БоооОмба!

В поэтическом переводе на английский нам придется рассматривать и форму, и графическую субстанцию как имеющие прямое отношение к делу, и переведем мы так:

Explosioooon! A boooomb!

Но то же самое происходит, если фразы, которые мы мысленно вложили в уста Паутассо, Перкуоко и Аграманте, представляют собою реплики комедии. В этом случае диалектное произношение будет немаловажно (если крестьянин Паутассо будет говорить как Аграманте, или наоборот, мы получим изрядный комический эффект). Беда в том, что эта деталь была бы важна и в переводе, и там возникли бы проблемы, поскольку едва ли стоит заставлять Паутассо говорить на *кокни* или с каким-нибудь акцентом: исходная коннотация неизбежно будет утрачена. Это именно те проблемы, которые, как мы уже видели, возникли при переводе моего «Баудолино».

Тогда нам придется сказать, что в отдельных текстах, за которыми мы признаем *эстетическое* целеполагание, различия в субстанции становятся крайне важны. Но только ли в таких текстах?

11.3. Три формулы

В начале книги я упомянул о том, что лингвистическая субстанция меняется и при операциях переформулировки, каковыми являются определение или парафраза, поскольку две фразы — «в кухне мышь (*topo*)» и «в кухне мышка (*sorcio*)» — представляют собою две различные Линейные

Манифестации. Эти две лингвистические субстанции различны, потому что у них, так сказать, разная материальная консистенция (если вторую фразу произнести вслух, она произведет звуковые вибрации, отличные от вибраций, производимых первой фразой, и оставит другие следы на магнитной ленте). Однако для наличия адекватной переформулировки требуется, чтобы в этом изменении субстанции выражения присутствовало намерение выразить ту же самую субстанцию содержания (и давайте считать само собой разумеющимся, что в идеальных условиях абсолютной синонимии слова «мышка» и «мышь» полностью взаимозаменяемы), так что изменение лингвистической субстанции не имеет значения. Напротив, в процессе перевода в собственном смысле слова фразы «в кухне мышка» и *there is a mouse in the kitchen* («в кухне мышь», англ.) действительно выявляют одну и ту же субстанцию содержания, но посредством двух Линейных Манифестаций, в которых различие лингвистической субстанции обретает особую важность (кроме всего прочего, во втором случае понятно, что говорящий изъясняется на другом языке).

Даже если в случаях переформулировки выявляется одна и та же субстанция содержания, налицо предельная снисходительность в том, что касается субстанции лингвистической. Если истолковать итальянское *buongiorno* как «выражение, несущее контактоустанавливающую функцию, посредством которого собеседнику желают без хлопот провести день, предвещающий немало удовольствий, — хотя важна не столько искренность этого пожелания, сколько намерение выказать вежливость и отсутствие агрессии», это будет вполне удовлетворительно с точки зрения переформулировки, поскольку физический «вес» лингвистической субстанции в данном случае не важен.

Поэтому в случае определений, парафраз и логических выводов, когда содержание интерпретируется более «точно» или подробно, можно сказать, что эта процедура выражается формулой (1):

$$(1) \\ SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_{1a}, \text{ где } C_{1a} > C_1$$

Это значит, что Лингвистическая Субстанция₁ (SL₁) текста-источника, выражающая Содержание₁ (C₁), преобразуется в другую Лингвистическую Субстанцию₂ (SL₂), выражающую Содержание_{1a} (C_{1a}), где Содержание_{1a} (C_{1a}) — простите за употребление знака > в нестрогом смысле — является тем же Содержанием₁ (C₁), но интерпретированным тоньше. Так, например, фраза «Джузеппе нюхает кокаин» преобразуется, если сформулировать ее так: «Джузеппе принимает через ноздри основную составляющую алкалоидов, содержащихся в листьях коки».

Напротив, в процессе элементарного перевода — когда, например, переводят предупредительные надписи в поездах: «высовываться опасно» (*è pericoloso sporgersi*) как «высовываться наружу запрещено» (*il est interdit de se pencher au dehors*, франц.) смиряются со значительными различиями в лингвистической субстанции (французское выражение длиннее итальянского, оно материально занимает больше места), хотя при этом, насколько возможно, передаются те же самые сведения. Поэтому можно сказать, что при элементарном переводе Лингвистическая Субстанция₁ (SL₁), звуковая или графическая, передающая Содержание₁ (C₁), преобразуется в Лингвистическую Субстанцию₂ (SL₂), которая, как хочется надеяться, выражает то же самое Содержание₁ (C₁):

$$(2) \\ SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_1$$

Но до какой степени верной должны мы считать эту интерпретацию? Действительно ли Лингвистическая Субстанция₂ (SL₂) может быть сколь угодно отличной от Лингвистической Субстанции₁ (SL₁)? Формула (2) окажется неудовлетворительной, если говорить о переводе французского *mon petit chouх*, где, как было показано, желательно сохранять ту же самую лингвистическую субстанцию.

Спустимся еще пониже. Известно, что при переводе английского текста на итальянский, французский или немецкий языки он неизбежно становится длиннее в силу синтаксических причин, поскольку в английском больше односложных слов, чем в этих трех языках, — а в немецком, кроме того, много слов составных. Эти различия на-

столько поддаются подсчетам, что верстальщики того или иного издательства способны предвидеть, как нужно расположить параллельные столбцы с разноязычными версиями одного и того же текста. Посмотрим теперь на первый абзац второй страницы брошюры *User's Guide of the Musical Instrument Casio CTK-671* («Руководство для пользователя музыкального инструмента Casio CTK-671»). Английский текст гласит:

384 tones, including 100 "Advanced Tones"

A total of 238 standard tones, including piano, organ, brass, and other presets provide you with the sounds you need, while memory for 10 user tones lets you store your own original creations. 100 of the present tones are "Advanced Tones", which are variations of standard tones created by programming in effects (DSP) and other settings.

[384 тона, включая 100 «продвинутых тонов».

Совокупность из 238 стандартных тонов, включая фортепиано, орган, духовые и прочие заданные [тона], предоставляет необходимые Вам звуки. В то же время память в 10 тонов пользователя позволяет Вам сохранять Ваши собственные композиции. 100 из наличных тонов являются «продвинутыми», представляющими собою вариации стандартных тонов, созданных при программировании в эффектах (DSP) и других настройках.]

Далее идут три перевода: итальянский, французский и немецкий. Если подсчитать число слов и строк в разных текстах на различных языках, получится следующая картина:

Английский	Французский	Итальянский	Немецкий
62, 5	63, 6	64, 6	60, 7

Вполне очевидно, что английский текст короче, в немецком меньше слов, но они длиннее, а итальянский текст — примерно той же длины, что и французский. Если же теперь подсчитать все строки второй страницы руководства, получим следующее:

Английский	Французский	Итальянский	Немецкий
27	30	31	34

Английский текст целиком занимает всю вторую страницу. Три перевода вынуждены частично «переезжать» на следующую. Конечно, это никого не удивляет. Однако представим себе, что в англоязычном руководстве 27 строк, а в немецкоязычном — 60. Даже не зная немецкого языка, всякий побился бы об заклад, что в данном случае он имеет дело не с переводом, а с парафразой, то есть с другим текстом.

Это значит, что мы, сами того не осознавая, вынуждены рассматривать адекватность того или иного перевода также в терминах *количественных соотношений* между лингвистическими субстанциями¹.

Мы видели, что в случае приветствия важна краткость. Поэтому в переводе (даже текста, лишенного эстетического целеполагания) зачастую важны вопросы стилистической субстанции. Приветствия вроде итальянского *buongiorno* относятся к этикетному стилю, который, строго подчиняясь правилам, содержит в себе нечто литургическое. Так вот, формулы этикетные и литургические (вроде *Ita missa est**) чрезвычайно близки поэтическому языку, и они обязаны повиноваться стилистическим нормам. Поэтому

¹ Деррида в книге «Письмо и различие» (DERRIDA 1967: 312) писал: «Словесное тело не дает возможности перевести или перенести себя на другой язык. Именно оно исчезает при переводе. И пусть исчезает: в этом и заключается сущностная энергия перевода». Что тело (субстанция) изменяется — это неизбежно. Но переводчик, зная о том, что тело изменяется, не позволяет ему исчезнуть полностью и делает все для того, чтобы его воссоздать. Поэтому Деррида (DERRIDA 2000: 29 слл.), пусть даже в качестве предпосылки, ведущей к наблюдениям куда более тонким, ставит нас перед лицом следующего требования: «перевод должен быть *количественно эквивалентен* оригиналу. [...] Ни один перевод никогда не сведет на нет это количественное различие — то есть эстетическое, в Кантовом смысле слова, — поскольку относится оно к пространственным и временным формам чувственного восприятия. [...] Речь идет не о подсчете знаков, обозначающих и обозначаемых, а о подсчете *числа слов*. [...] Закон и идеал (пускай недостижимый) здесь таков: переводить, конечно, не *слово в слово* и не *слово за слово*, но все же оставаться как можно ближе к передаче одного слова — одним словом».

* «Идите, месса закончена» (лат.).

можно сказать, что всякий перевод, даже перевод надписи на дорожном знаке, предполагает аспект эстетически-стилистический.

11.4. Субстанция в поэзии

Вернемся теперь к примеру, приведенному мною выше, когда я поручил «Альтависте» перевести «Кошек» Бодлера, и посмотрим, как этот текст был переведен не автоматическим, а человеческим переводчиком — в данном случае Марио Бонфантини. Для удобства сравнения воспроизвожу здесь и оригинал:

Les amoureux fervents et les sauvants 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.

[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.] (И. Лихачев)

I fedeli d'amore, e gli austeri sapienti
Prediligon, negli anni che li fanno indolenti,
I gatti forti e miti, onor dei focolari
Come lor freddolosi, come lor sedentari. (Bonfantini)[†]

Переводчик на итальянский проявил известную неприужденность по отношению к семантическим (буквальным) значениям. Например, сомнительна отсылка к «верным приверженцам любви», открывающая собою целую гамму коннотаций, чуждых оригинальному тексту, ибо «верными приверженцами Любви» называли себя члены легендарной секты, к которой, возможно, принадлежал Данте. Впрочем, Бонфантини явно надеялся (и не без оснований) на то, что эта ученая коннотация ускользнет от внимания большинства читателей. «Зрелую пору» (*mûre saison*) он передал как «годы, когда они становятся вялыми», — и это решение не назовешь совершенно произвольным, поскольку вялость входит в ассоциативное поле домоседства. Слово *doux* («ласковые») он перевел как «кроткие», а *maison* («дом») — как «домашний очаг».

На уровне содержания произошли некоторые ощутимые изменения, поскольку слово «домашний очаг» (*focolare*), например, ограничивает семантический спектр французского слова *maison*, отсылая скорее к уютной обстановке и теплу традиционного крестьянского дома и вызывая в воображении растопленный камин или печь, тогда как французское *maison* в тексте Бодлера может намекать и на то, что «суровые ученые» (*savants austères*) живут в просторном и холодном здании с залами, уставленными книгами. В этом смысле представляется, что Бонфантини, вместо того чтобы дать пример воплощения формулы (2), дал скорее пример воплощения формулы (1), которая призвана описывать процессы парафразы и инференции, то есть именно той переформулировки, которую мы попытались исключить из числа переводов в собственном смысле слова.

Но переводчику удалось превратить две перекрестные рифмы (АВАВ) в две смежные (ААВВ), а прежде всего он сохранил александрийский стих, используя двойные семи-сложники. Если посмотреть на оставшуюся часть перевода, можно заметить, что во втором четверостишии Бонфантини верно сохраняет чередование АВВА, хотя и прибегая при этом скорее к ассонансу, нежели к рифме, и передает две последние терцины (ААА, СВС) как ААВ, СДС, позволяя себе такую вольность, которой, пожалуй, можно было бы избежать.

Таким образом, переводчик решил, что, независимо от содержания французского текста, основное *воздействие*, или главная *цель*, которую надлежало преследовать, была поэтической. Переводчику важно было прежде всего сохранить метрику и рифму, даже в ущерб верности букве.

Выше мы испытали замешательство, переводя эпизод из «Гамлета» определениями и синонимами. Это произошло потому, что воздействие некоторых текстов основано, очевидно, на ритмических характеристиках, принадлежащих экстралингвистической субстанции, а не структуре языка. Выявив эти характеристики (как в моем случае со скрытыми стихами в «Сильвии»), переводчик должен их сохранять.

Скажем теперь, что *есть тексты, за которыми мы признаем эстетическое качество, поскольку они особо подчеркивают важность не только лингвистической, но и экстралингвистической субстанции* — и именно потому, что такие тексты выказывают такие характеристики, они являются, как говорил Якобсон, *ауторефлективными*.

Если нужно как можно вернее сохранить воздействие, производимое субстанцией выражения оригинального текста, тогда формулы (1) и (2) нужно переписать в виде (3):

$$(3) \quad SL_1SE_1 / C_1 \rightarrow SL_{1a}SE_{1a} / C_{1a}$$

Здесь субстанция выражения (SE) текста назначения (гораздо сильнее, чем при переводе текстов, предназначенных для повседневного употребления) стремится тем или иным образом быть эквивалентной как лингвистической субстанции SL, так и экстралингвистическим субстанциям SE текста-источника, чтобы произвести *почти* то же самое воздействие.

* * *

В риторике различаются фигуры содержания (например, метафора, синонимия или оксюморон), при переводе которых субстанция лингвистическая (и, разумеется, экстралингвистическая) не важна: так, французское *une forte faiblesse* («сильная слабость») прекрасно передается английским *a strong weakness*, состоящим из других звуков. Но эти субстанции становятся важны в большинстве фигур выражения, каковы паронимия, ассонанс, аллитерация и анаграмма. Равным образом экстралингвистическая субстанция получает основополагающее значение в вопросах звукового символизма и элокутивного ритма в целом.

Что касается метрики, то длина гласных и слог — это явления системные, наряду с тоническим ударением (которое, например, в итальянской лексической системе устанавливает различия в значении слова). Но укладывать в синтагму последовательность звуков разной длины по законам квантитативной метрики или же согласно числу

слов и их ударениям — это явление организации процесса производства текста, и решения, принимаемые в этих случаях (даже если они зависят от особых метрических и стилистических правил), все же воспринимаются лишь как явления экстралингвистической субстанции. Равным образом воспринимается как явление экстралингвистической субстанции и рифма (строфические схемы, тем или иным образом связанные друг с другом), даже если она пользуется элементами, уже предоставленными лексической системой.

В своей книге *Le ton beau de Marot** Дуглас Хофстадтер (HOFSTADTER 1997: 17) рассматривает различные английские переводы «Божественной комедии», исходя из простого принципа: метрическая особенность поэмы заключается в том, что она написана терцинами из одиннадцатисложников с рифмами АВА, ВСВ, CDC и так далее. Хофстадтер замечательно показывает, что эта структура — не лингвистической природы, так что ее даже можно выразить диаграммой, по своему типу почти музыкальной:

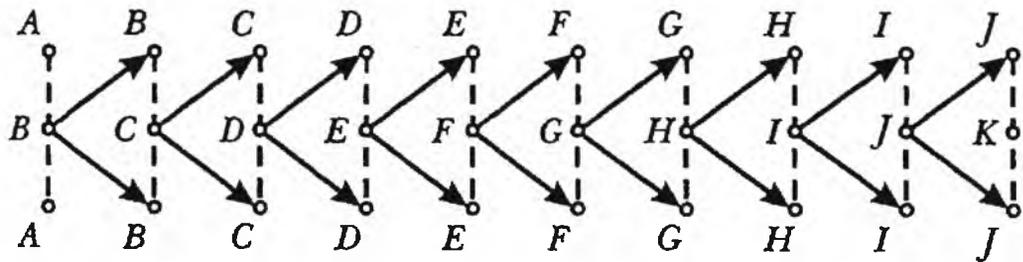


Рис. 8

Хофстадтер берет первые терцины Песни Третьей:

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
 PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,
 PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
 FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
 LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH'INTRATE.

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: "Maestro, il senso lor m'è duro".

[Я УВОЖУ К ОТВЕРЖЕННЫМ СЕЛЕНЬЯМ,
Я УВОЖУ СКВОЗЬ ВЕКОВЕЧНЫЙ СТОН,
Я УВОЖУ К ПОГИБШИМ ПОКОЛЕНЬЯМ.]

БЫЛ ПРАВДОЮ МОЙ ЗОДЧИЙ ВДОХНОВЛЕН:
Я ВЫСШЕЙ СИЛОЙ, ПОЛНОТОЙ ВСЕЗНАНЬЯ
И ПЕРВОЮ ЛЮБОВЬЮ СОТВОРЕН.

ДРЕВНЕЙ МЕНЯ ЛИШЬ ВЕЧНЫЕ СОЗДАНИЯ,
И С ВЕЧНОСТЬЮ ПРЕБУДУ НАРАВНЕ.
ВХОДЯЩИЕ, ОСТАВЬТЕ УПОВАНИЯ.

Я, прочитав над входом, в вышине,
Такие знаки сумрачного цвета,
Сказал: «Учитель, смысл их страшен мне»*.]

Далее Хофстадтер рассматривает несколько английских переводов, где не сохранилась не только рифма, но и поступательный ход Дантовой мысли, выраженный терцинами. В оригинале предупреждение, обращенное к посетителю, занимает три терцины, и лишь в четвертой поэт комментирует прочтенное. Хофстадтер с полным правом выражает свое недовольство переводом Роберта Пински:

THROUGH ME YOU ENTER INTO THE CITY OF WOES,
THROUGH ME YOU ENTER INTO ETERNAL PAIN,
THROUGH ME YOU ENTER THE POPULATION OF LOSS.

JUSTICE MOVED MY HIGH MAKER, IN POWER DIVINE,
WISDOM SUPREME, LOVE PRIMAL. NO THINGS WERE
BEFORE ME NOT ETERNAL; ETERNAL I REMAIN.

* «Ад», III. 1–12; пер. М. Л. Лозинского.

ABANDON ALL HOPE, YE WHO ENTER HERE.

*These words I saw inscribed in some dark color
Over a portal. „Master“, I said, „make clear*

Their meaning, which I find too hard to gather“.

Then he, as one who understands: „All fear

Must be left here, and cowardice die. Together ... (Pinsky)†

Здесь нет не только одиннадцатисложников и рифм, но не соблюдено и разделение на терцины. Кроме всего прочего, Хофстадтер отмечает, что в этой Песни у Данте 45 терцин, а у Пински — всего 37. Комментируя это, Хофстадтер заявляет, что эстетические мотивы такого решения ему неясны, что они его поражают (р. 533).

Хофстадтер проявляет свой критический сарказм и по отношению к переводу такого великого поэта, как Шеймас Хини*, который также не сохраняет ни размера, ни рифмы (Хофстадтер обнаруживает такие стихи, которые удостоились бы «двойки», будь они написаны старшекласником). Это не относится к переводу Марка Мьюса, открыто признающего, что он отказался от использования рифмы из-за удручающих результатов, полученных теми, кто ее применял, но сохранил размер.

Странно, что эта подборка обходит стороной Дороти Сэйерс, которой почти всегда удается сохранить размер, а частично и рифму, не говоря уж о надлежащем распределении терцин:

THROUGH ME THE ROAD TO THE CITY OF DESOLATION,
THROUGH ME THE ROAD TO SORROWS DIUTURNAL,
THROUGH ME THE ROAD AMONG THE LOST CREATION.

JUSTICE MOVED MY GREAT MAKER; GOD ETERNAL
WROUGHT ME: THE POWER, AND THE UNSEARCHABLY
HIGH WISDOM, AND THE PRIMAL LOVE SUPERNAL.

NOTHING ERE I WAS MADE WAS MADE TO BE
SAVE THINGS ETERNE, AND I ETERNE ABIDE;
LAY DOWN ALL HOPE, YOU THAT GO IN BY ME.

These words of sombre colour, I descried

Writ on the lintel of a gateway; „Sir,

This sentence is right hard for me“, I cried. (Sayers)†

* * *

Рассмотрим теперь двестише из «Романа о Розе», сопровождаемое французской парафразой (цель которой — сделать текст доступным для современного читателя) и двумя переводами на итальянский:

Maintes genz cuident qu'en songes
N'a se fable non et mençonges. (*Roman de la rose*)

[Многие люди говорят,
Что сны — это обман и ложь.] (*М. Гаспаров*)

Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves
il n'y a que fables et mensonges. (*Strubel*)[†]

Molti dicono che nei sogni
non v'è che favola e menzogna. (*Jevolella*)[†]

Dice la gente: fiabe e menzogne
sono e saranno sempre i tuoi sogni. (*D'Angelo Matassa*)[†]

Если оставить в стороне французскую парафразу, сводящуюся к банальности, придется отметить, что первый стихотворный итальянский перевод не отступает от прозаической французской парафразы, поскольку в нем не сохраняются ни размер, ни рифма. Второй перевод отказывается от рифмы и стремится передать исходный восьмисложник двойными пятисложниками. Это подсказывает читателю, что в оригинальном тексте была некая метрика, но не говорит ничего о том, что это за метрика, и предлагает взамен некую иную. Содержание (банальнейшее) сохраняется, но план выражения утрачен или преобразен.

Разумеется, Гильом де Лоррис хотел сказать (как он сделает в следующих стихах), что есть правдивые сны. Но разве он начал бы таким образом, прибегнув к риторической фигуре *concessio** и дав слово тем, кто придерживался иного мнения, чем он сам, если бы его язык не подсказал ему звуковой связи между словами *songe* («сон») и

* Уступка (*лат.*).

menzogna («обман»)? Почему оба итальянских перевода отказываются от этой рифмы и довольствуются созвучиями *sogni / menzogna* («сны / обманы») и *menzogna / sogni* («обманы / сны») — особенно если подумать о том, что второй перевод, начав с первого неверного двустипа, переходит к смежной рифме? Разве нельзя было начать так: *Dice la gente che quei che sogna — sol concepisce fiaba e menzogna* («Люди говорят: если что приснится — увидишь только ложь и небылицу»).

* * *

Но порой соблюдения правил рифмовки недостаточно для того, чтобы сохранить воздействие текста. В стихотворении Т. С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*) есть знаменитый стих:

In the room the women come and go
talking of Michelangelo.

[В гостиной дамы тяжело
Беседуют о Микеланджело.] (А. Сергеев)[†]

Вполне очевидно, что здесь (как, впрочем, и во всем этом стихотворении) текст играет на рифмах или созвучиях и порою добивается, как в данном случае, иронических эффектов (предусматривая английское произношение итальянской фамилии). Во избежание гротескных решений переводчик может отказаться либо от метра, либо от созвучия. Так поступают Луиджи Берти и Роберто Санези; оба они переводят так:

Nella stanza le donne vanno e vengono
Parlando di Michelangelo. (*Berti, Sanesi*)[†]

Напротив, во французском переводе Пьер Лейрис пытается сохранить эффект рифмы, пойдя на изменение сигнификата текста-источника:

Dans la pièce les femmes vont et viennent
En parlant de maîtres de Sienne[†]. (*Leyris*)

В данном случае, чтобы сохранить рифму, переводчик нарушил референцию (женщины говорят не о Микеланджело, а, например, о Дуччо ди Буонинсенья*). Однако создается впечатление, что даже при сохраненной рифме теряется остроумие оригинального созвучия, основанного на звуке [ou] (дамы с надлежащим подвыванием произносят: *Майкиланджиллоу*). Кроме того, мне кажется, что для респектабельных английских леди, которых Элиот изображает в конечном счете «синими чулками», разговор о сиенских художниках предполагает известную осведомленность в истории итальянской живописи, тогда как Микеланджело (или Рафаэль, или Леонардо), видимо, вернее отвечает поверхностному характеру этой беседы. Поскольку эффект «подвывания» теряется в любом случае, что лучше сохранить — рифму или тот душок *китча*, которым отдает оригинал?

Аналогичные наблюдения я высказывал в другой работе (Есо 1995а) и шутки ради упражнялся, выдумывая некоторые гротескные альтернативы наподобие *Nella stanza le donne cambian posto — parlando dell'Ariosto* («В гостиной дамы, разные ростом, беседуют об Ариосто») или *Nella stanza le donne a vol d'augello — parlan di Raffaello* («В гостиной дамы — худые и в теле — беседуют о Рафаэле»). Санези (SANESI 1997), соглашаясь с моим анализом, цитирует перевод Бачигалупо, где это роковое двустипение передано так:

Le donne vanno e vengono nei salotti
Parlando di Michelangelo Buonarotti. (*Bacigalupo*)[†]

Оставляю суждение за читателем, но мне кажется, что этот перевод, сомнительным достоинством которого является вымученное созвучие, почти полностью утратил все остальное.

* * *

Что касается «Пруфрока», то должен признаться: когда я впервые взял в руки этот текст (пожалуй, мое самое любимое современное стихотворение) в итальянском переводе, я решил, что оно задумано как свободный стих без

рифмовки. Действительно, вот каковы переводы Берти и Санези:

Allora andiamo, tu ed io,
 quando la sera si tende contro il cielo
 come il paziente in preda alla narcosi;
 andiamo, per certe semideserte strade,
 ritrovi mormoranti
 di chi passa notti agitati in dormitori pubblici.
 E *restaurants* pieni di segatura e gusci d'ostrica;
 Strade che ci seguono come un tedioso argomento
 D'ingannevole intento
 E c'inducono a una domanda opprimente...
 Oh, non chiedete "cos'è?"
 Andiamo a fare la nostra visita. (*Berti*)[†]

Allora andiamo, tu ed io,
 Quando la sera si stende contro il cielo
 Come un paziente eterizzato sopra una tavola¹;
 Andiamo, per certe strade semideserte,
 Mormoranti ricoveri
 Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo
 E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche;
 Strade che ci succedono come un tedioso argomento
 Con l'insidioso proposito
 Di condurti a domande che opprimono...
 Oh, non chiedere "Cosa?"
 Andiamo a fare la nostra visita. (*Sanesi*)[†]

Но дело в том, что в оригинале «Пруфрока» есть размер, рифмы (часть из них — внутренние) и ассонансы (оправдывающие финальное созвучие между *go* и *Michelangelo*). В итальянском переводе все это утрачивается:

Let us go, you and I,
 When the evening is spread out against the sky
 Like a patient etherised upon a table;
 Let us go, through certain half-deserted streets,
 The muttering retreats
 Of restless nights in one-night cheap hotels

¹ В своем переводе от 1966 г. Санези писал: *Come un paziente eterizzato disteso su una tavola* («Как больной под наркозом, растянувшийся на столе»).

And sawdust restaurants with oyster-shells:
 Streets that follow like a tedious argument
 Of insidious intent
 To lead you to an overwhelming question...
 Oh, do not ask, "What is it?"
 Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
 Talking of Michelangelo.

[Ну что же, я пойду с тобой,
 Когда под небом вечер стихнет, как больной
 Под хлороформом на столе хирурга;
 Ну что ж, пойдем вдоль малолюдных улиц —
 Опилки на полу, скорлупки устриц
 В дешевых кабаках, в бормочущих притонах,
 В ночлежках для ночей бессонных:
 Уводят улицы, как скучный спор,
 И подведут в упор
 К убийственному для тебя вопросу...
 Не спрашивай о чем.
 Ну что ж, давай туда пойдем.

В гостиной дамы тяжело
 Беседуют о Микеланджело.] (А. Сергеев)[†]

Я решил так: раз Элиот использовал размер и рифмы, нужно сделать все возможное, чтобы их сохранить. Я предпринял соответствующую попытку (которую отнюдь не выдаю за стб́ящее произведение) и получил следующее:

Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera
 che nel cielo si spande in ombra nera
 come un malato già in anestesia.
 Andiam per certe strade desolate
 nel brusio polveroso
 di certi alberghi ad ore, e l'acre odore
 di ristoranti pregni di sudore... (Eco)[†]

Дальше я не пошел. У меня сразу создалось впечатление, что передо мной — итальянское стихотворение конца XIX или начала XX в. Правда, «Пруфрок» был написан в 1911 г., так что было бы правомочно передавать его в духе той эпохи, но я задался таким вопросом: был ли тот контекст, в котором Элиот писал по-английски, тем же

самым, в котором мог писать, скажем, Лоренцо Стеккетти:♦ *Sbadigliando languir solo e soletto — Lunghi e tediousi giorni, — Dormire e ricader disteso in letto — Finché il sonno ritorni, — Sentir la mente e il core in etisia, — Ecco la vita mia* («В одиночестве полном зевать, изнывая, / Скучать все дни напролет, / Спать и валяться без сил, уповая, / Что сон опять придет, / В мыслях и в сердце чахотку тая: / Вот она, жизнь моя»).

Я решил ни в коем случае не ввязываться в эту затею, поскольку я не знаток англоязычной поэзии начала XX в. и никогда не переводил поэзию с английского. Невозможно то и дело менять ремесло. Проблема, перед которой я встал, как мне кажется, состоит совсем в ином: мой перевод мог бы даже быть приемлемым (уступите мне в этом гипотезы ради), если бы я сделал и опубликовал его в первом десятилетии прошлого века. Перевод Берти был сделан в сороковые годы, а переводы Санези впервые появляются в начале шестидесятых годов. Таким образом, итальянская культура восприняла Элиота как современного поэта не раньше, чем познакомилась с герметизмом и другими течениями (вспомним, насколько сильно повлиял Элиот на значительную часть итальянской поэзии, впоследствии присоединившейся к неоавангардизму), и у Элиота итальянская культура оценила почти прозаическую сухость, игру мыслей, сгущенность символов.

Здесь в игру вступает понятие *горизонта переводчика*¹. Любой перевод (потому переводы и устаревают) движется в пространстве литературных традиций и условностей, неизбежно влияющих на решения, продиктованные вкусом. Берти и Санези двигались в итальянском литературном пространстве сороковых—шестидесятых годов. Поэтому они приняли те решения, которые приняли. Они избежали рифмы, поскольку были неспособны найти пригодные эквиваленты, и в своих «переговорах» сделали

¹ Об этом см.: положения *Polysystem Theory* («Полисистемной теории», англ.) и труды Ивэн-Зохара (EVEN-ZOHAR 1981, 1990), а также новое рассмотрение этих тем в работах Бермана (BERMAN 1995) и Кэттрисса (CATTRYSSSE 2000).

ставку на некий образ поэзии Элиота, которого мог ждать и желать итальянский читатель. Они решили (и это был интерпретативный выбор), что рифма у Элиота вторична в сравнении с изображением «бесплодной земли», и никакая необходимость в рифме не могла оправдать утрату образа ресторанов, устланных *sawdust* («опилками») и *oyster shells* («устричными раковинами»), — кроме того, последние вызывают у итальянского читателя представление о раковинах каракатицы!⁶ Рифма, добываемая любой ценой, могла «облагородить» и сделать «певучим» такой дискурс, который стремился быть пропыленным и едким (поскольку, как известно, страх можно показать в пригоршне праха⁶). Поэтому верность элиотовскому запустению вынуждала не прибегать к рифмам, которые в итальянском контексте показались бы чрезмерно и утешительно «приятными».

Итальянские переводы «Пруфрока» определялись как историческим моментом, когда они были сделаны, так и переводческой традицией, к которой они принадлежали. Их можно назвать в основе своей «верными» только в свете тех правил интерпретации, которые предварительно (пусть даже неявно) были признаны той или иной культурой (а также критикой, которая реконструирует ее и судит о ней)¹.

Поступив таким образом, оба переводчика действовали, конечно, в смысле перевода, ориентированного на адресат, и из текста они оставили лишь голую и самоочевидную последовательность образов, вызываемых стихотворением, не пытаясь прибегать к рифме в редких (и простых) случаях. Но они не остались глухи к проблеме лингвистической субстанции и не приняли решения отдавать предпочтение только содержанию, пренебрегая ценностями Линейной Манифестации. Они просто сосредоточи-

¹ Санези (SANESI 1997) подтверждает правоту моего истолкования его решения. Единственное, в чем его можно упрекнуть, — это перевод слова *argomenti* как *argomento*. Правда, Берти поступил так же, но со вполне очевидной целью: сохранить уникальный ритм этого отрывка.

лись на других ценностях. Вернемся к финальному двустихию: размер у Берти и Санези не тот же, что у Элиота, но благодаря переходу от двенадцатисложника к девятисложнику стих сохраняет свою невыразимую, почти гномическую природу: *exemplum** остается в памяти, и он на свой лад певуч даже в итальянском переводе.

* * *

Хоть это и не имеет прямого отношения к проблемам субстанции, все же, учитывая, что данная тема связана с проблемой горизонта переводчика, упомяну один странный случай, с которым я столкнулся в переводе «Графа Монте-Кристо», сделанном Эмилио Франческини¹. Все мы знаем, что до камеры Эдмона Дантеса добирается персонаж, которого комендант замка Иф в главе XIV называет «аббат Фариа» (*abbé Faria*). В главе XVI он представляется Эдмону: «Я — аббат Фариа» (*Je suis l'abbé Faria*), и так его всегда называют. Теперь мы знаем, что он был не вымышленным персонажем, а действительно жившим португальцем (которого Дюма превратил в итальянца), профессором философии, участвовавшим в революционных событиях, адептом Сведенборга и Месмера², и даже Шатобриан упоминает его в своих «Замогильных записках»². Но даже если оставить в стороне исторические источники, все же весьма важно, что этот персонаж, философ-иллюминат и бонапартист, был лицом духовным — как потому, что это было характерно для того времени, так и потому, что роль наставника, отца и духовного учителя, которую Фариа берет на себя по отношению к Эдмону, становится особенно значительной.

Так вот, в переводе Франческини ни разу не говорится о том, что Фариа был «аббатом», так что даже глава XVI, по-французски озаглавленная «Камера аббата» («La cham-

* Образцовое изречение (лат.).

¹ Первый раз вышел в издательстве «Mondadori», сейчас — в новом издании: *Il conte di Montecristo*, Milano: BUR 1998.

² См. предисловие Жильбера Сигó к изданию: *Le Comte de Monte-Cristo* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1981. XVII).

bre de l'abbé»), в итальянском переводе получает иное название: «Камера ученого». Вполне очевидно, что история меняется, пусть и не слишком сильно, и этот Фариа утрачивает свои исконные коннотации, получая иные, более смутные: некоего ученого – искателя приключений. Причины, по которым переводчик прибег к этой цензуре, неисповедимы.

Смешно было бы думать, что он сделал это, движимый ненавистью к духовенству, и остается только одно объяснение. Титул «аббат» во Франции дается каждому секулярному священнику, и по-итальянски он должен был бы называться «дон» или «преподобный», иначе можно было бы подумать, что речь идет об аббате, то есть об уставном монахе, возглавляющем аббатство. Может быть, переводчик подумал, что «дон Фариа» превратился бы из иератической фигуры узника в скромного сельского священника, и почувствовал замешательство. Но именно здесь должно было бы действовать понятие горизонта переводчика.

Как бы то ни было, в коллективном воображении аббат Фариа есть аббат Фариа, даже в Италии, и именно так его называли во всех многочисленных прежних переводах. Как легендарный аббат Фариа он появляется в «4 мушкетерах» Ниццы и Морбелли¹ и даже в «Двух сиротках» с Тотó* и Карло Кампанини. Его имя принадлежит интертекстуальной легенде, как Красная Шапочка или Черный Корсар. И поэтому я не думаю, что можно переводить «Монте-Кристо», лишая Фариа духовного сана, – а если читатель вдруг примет его за монаха, а не за обычного священника, это не столь уж важно.

11.5. «Почти» в поэтическом переводе

Роль лингвистической субстанции оказывается центральной в дискурсе, исполняющем поэтическую функцию, – как и в любом искусстве, где важно не только то, что видны (например, на картине) рот или глаз на лице, но также подлежат оценке штрих, мазок, зачастую сгусток мате-

¹ Perugia: S. A. Perugia e Sansepolcro: S. A. Buitoni 1935. Глава III.

рии, в которой они реализуются (точнее, *субстантивифируются*).

В общении, преследующем лишь практические цели, присутствие лингвистической и экстралингвистической субстанции сугубо функционально, оно нужно для того, чтобы привлечь чувственное восприятие, а от этого переходят к истолкованию содержания. Если бы мне нужно было спросить кого-нибудь, где находится Пруфрок, и мне сказали бы, что он в комнате, где несколько дам беседуют о Микеланджело, тогда ни манера произнесения имени, ни то, что во фразе появляется созвучие с *go* (ни то, что предпоследний стих в итальянской фразе — двенадцатисложник), — все это было бы несущественно: я бы забыл о проблемах субстанции и постарался понять, что это за комната, отделив ее от другой, где сидят строгие и зябкие мудрецы.

Напротив, встретившись с дискурсом, исполняющим функцию поэтическую, я, разумеется, понимаю и денотативное, и коннотативное содержание (безоговорочное осуждение несчастных дам); но, поняв его, я возвращаюсь к вопросам субстанции и отношений между субстанцией и любезным мне содержанием.

Мои размышления о переводе проходят под знаком «почти». Сколь бы хорошо ни получалось, при переводе всегда говорится *почти* то же самое. Проблема этого *почти*, конечно, становится центральной в поэтическом переводе, пределом которого является столь гениальное пересоздание, что от *почти* переходят к чему-то абсолютно *другому*, и это *другое* связано с оригиналом только, можно сказать, моральным долгом.

Однако интересно посмотреть, как порою переводчик, зная, что он может сказать лишь некое *почти*, пускается в поиски *ядра* того, что он хочет передать (пусть даже *почти*) любой ценой.

Начну с одного случая, в котором мне неизвестны ни сколько-нибудь адекватный перевод, ни какая-либо радикальная переработка (впрочем, тут, возможно, виновата ограниченность моих познаний). Это, пожалуй, одна из лучших любовных песен в современной поэзии, и появляется она в «Прозе о транссибирском экспрессе» Блеза

Сандрара, где в известный момент, покуда поезд, ритмично стуча колесами и подергиваясь, движется по бесконечным равнинам, поэт обращается к своей любимой женщине, маленькой Жанне Французской, нежной больной проституточке:

Jeanne Jeanette Ninette nini ninon nichon
 Mimi mamour ma rouroule mon Pérou
 Dodo dondon
 Carotte ma crotte
 Chouchou p'tit-coeur
 Cocotte
 Chérie p'tite chèvre
 Mon p'tit-péché-mignon
 Concon
 Coucou
 Elle dort.

[Жанна, Жаннета, Нинетта, ни-ни и нет-нет,
 Мими, моя милая, курочка, перышко, Перу мое.
 Бай-бай, моя сдобная,
 Спи, моя грязная,
 Душечка,
 Цыпочка,
 Сердце мое, мой грешок,
 Мой горшок,
 Мой цыпленок,
 Ку-ку...
 Она спит *.]

Мне не нравится, что Рино Кортиана в своем переводе, стремясь передать нежность, ласкает словами, выдержанными в ясных тонах и не передающими глухого грохота вагонных колес:

Giovanna Giovannina Ninetta Ninettina tettina
 Mimi mio amor mia gattina mio Perù
 Nanna nannina
 Patata mia patatina
 Stella stellina
 Paciocchina
 Cara caprettina

* Пер. М. П. Кудинова.

Vizietto mio
 Mona monella
 Ciri ciritella
 Dorme. (*Cortiana*)[†]

Но Кортиана здесь не виноват. Вероятно, он выделил в этих стихах два ядра: стук вагонных колес, о чем уже говорилось, и нежность к любимой. И ему нужно было сделать выбор. Французскому языку (помните *mon petit chou*, о чем говорилось выше?) удалось, так сказать, слить во едино ласковые пустячки и уменьшенный масштаб, а вот итальянскому, возможно, нет (могла бы Эдит Пиаф петь на языке Франческо-Марии Пьяве?*)

* * *

Кстати, о железных дорогах. Вот одно из моих самых любимых стихотворений, принадлежащее Эудженио Монтале:

Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
 e sportelli abbassati: È l'ora. Forse
 gli automi hanno ragione: Come appaiono
 dai corridoi, murati!

<...>

— Presti anche tu alla fioca
 litania del tuo rapido quest'orrida
 e fedele cadenza di carioca?

[Прощанье, тьма, свистки, кивки и кашель,
 опущенные окна: Время. Может
 быть, правы автоматы: Как проходят
 они, вмурованные в коридоры!

...

— Ты тоже слышишь в сиплой и жестокой
 литании экспресса эту злую
 и верную каденцию кариоки?]

Поскольку это стихотворение и так уже написано по-итальянски, я не мог воздать ему должное переводом, но зато позабавился попыткой проделать одиннадцать упражнений в духе УЛИПО, то есть пять липограмм* (иными словами, всякий раз переписывать стихотворение, не используя какой-нибудь одной из пяти гласных букв) и одну гетеробуквенную панграмму (используя каждую букву алфа-

вита всего один раз). Желая ознакомиться со всеми результатами моего упражнения может заглянуть в «Одиннадцать танцев для Монтале» (Есо 1992b: 278–281).

Задача, которую я перед собой поставил, заключалась, конечно, не в том, чтобы «перевести» смысл этого стихотворения в соответствии с теми ограничениями, которые я сам себе наметил, — в противном случае достаточно было бы добротных парафраз. В этих переложениях я попытался сохранить *то же самое*. Согласно моей интерпретации, здесь вступали в игру пять аспектов *того же самого*: (1) пять одиннадцатисложников, два из которых — с дактилическим окончанием и два семисложника; (2) первые четыре стиха не зарифмованы, в последних трех есть одна рифма; (3) в первой части — появление автоматов (и я решил, что в любой вариации они должны принять форму какого-нибудь механизма, будь то робот, компьютер, зубчатая передача и т. п.); (4) в последних трех стихах — ритм движущегося поезда; (5) наконец, в финале упоминается танец; в оригинале это кариока, а в своих вариациях я использовал названия одиннадцати различных танцев (отсюда и заглавие моего упражнения).

Приведу здесь полностью только первую липограмму (без буквы А), а дальше — лишь девять вариаций трех последних стихов, поскольку именно на них мы должны будем задержаться. Бесполезно было бы приводить одиннадцатую вариацию, панграмму, ибо, чтобы использовать каждую из букв алфавита всего один раз, приходится проделывать невероятные сальто-мортале, и хорошо уже, если это удастся благодаря *tour de force*, неизбежно порождающему почти головоломку, в которой невозможно соблюсти никакое *то же самое*, за исключением наличия танца и автомата:

Congedi, fischi, buio, cenni, tosse
e sportelli rinchiusi. È tempo. Forse
son nel giusto i robot. Come si vedono
nei corridoi, reclusi!

<...>

— Odi pur tu il severo
sussulto del diretto con quest'orrido,
ossessivo ritorno del bolero?

[Прощанья, мрак, свистки, кивки и кашель,
и запертые окна. Время! Может
быть, роботы и правы. Как проходят
они, затворники, по коридорам!

<...>

— Ты тоже не считаешь за добро
трясущийся экспресс с его ужасным,
навязчивым повтором болеро?]

— *Dona pur tu, su, prova*
al litaniar di un rapido l'improvvido
ostinato ritmar di bossa nova... (Eco)†

— *Do forse alla macumba*
che danza questo treno la tremenda
ed ottusa cadenza di una rumba? (Eco)†

— *Presti anche tu, chissà,*
al litaniar dei rapidi quest'arida
cadenza di un demente cha-cha-cha? (Eco)†

— *Non senti forse, a sera,*
la litania del rapido nell'orrido
ancheggiare lascivo di habanera? (Eco)†

— *Salta magra la gamba,*
canta la fratta strada, pazza arranca,
assatanata d'asma atra samba? (Eco)†

— *Del TEE presente*
l'effervescenze fredde, le tremende
demenze meste d'ebete merenghe? (Eco)†

— *Sì, ridi, ridi, insisti:*
sibilin di sinistri ispidi brividi
misti ritmi scipti, tristi twist. (Eco)†

— *Colgo sol do-do sol...*
Fosco locomotor, con moto roco
mormoro l'ostrogoto rock'n'roll. (Eco)†

— *Ruhr, Turku...Tumbuctù?*
Uh, fu sul bus, sul currus d'un Vudù
un murmur (zum, zum, zum) d'un blu¹ zulù. (Eco)†

1 Я, разумеется, знал, что блюз — не танец; но попробуйте-ка найти какой-нибудь другой танец, используя только букву U!

Предаваясь звуковым забавам, каждый делает что может. Но я хотел показать, что при этом можно было сохранить пять основополагающих характеристик этого стихотворения — пусть даже в искаженном виде, в шутку. Проблема заключается в следующем: должен ли перевод делать *то же самое*? Вот передо мной два перевода, на английский и на французский; по-моему, оба они теряют (по крайней мере, в трех последних строчках) как минимум ритм скорого поезда.

Первый принадлежит Кэтрин Джексон, второй — Патрис Дьерваль Анжелини:

Goodbyes, whistles in the dark, nods, coughing,
and train windows down. It's time. Perhaps
the robots are right. How they lean
from the corridors, walled in!

And do you too lend, to the dim
litany of your express train, this constant
fearful cadenza of a carioca? (Jackson)[†]

Adieux, sifflets dans l'ombre, signes, toux
Et vitres fermées. C'est l'heure. Peut-être
Les automates ont-ils raison. Comme des couloirs
Ils apparaissent murés!

<...>

Toi aussi, prêtes-tu à la sourde
Litanie de ton rapide cette affreuse
Et fidèle cadence de carioca? (Dyerval Angelini)[†]

Можно ли было сохранить метрику? Можно ли было передать ритм поезда? Почему недооцененным оказалось тире, открывающее последнее трехстишие, которым вводится голос поэта (прямой речью) после мнимо объективного описания? Почему это тире появляется в конце французского перевода? Почему в английском переводе не сохранены точки, обозначающие некую задержку, указание на конец фрагмента или предупреждение о смене регистра либо обходящие молчанием ход печальной и бесконечной комедии прощаний перед отъездом? Не думаю, что могу ответить на эти вопросы, и допускаю, что составлять липограммы легче, чем переводить. Но мне кажется,

что оба эти перевода в конечном счете сосредоточены скорее на содержании, на блеклых событиях, о которых повествуется в стихотворении, нежели на его формальной структуре. Конечно, перед нами некий выбор, некое *почти*.

* * *

Я по-прежнему думаю, что упражнения в липограммах хорошо помогают понять, что такое «то же самое». Возьмем еще одно стихотворение Монтале:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
 era il rivo strozzato che gorgoglia,
 era l'incartocciarsi della foglia
 riarsa, era il cavallo stramazzato.
 Bene non seppi, fuori del prodigio
 che schiude la divina Indifferenza:
 era la statua nella sonnolenza
 del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

[Зло жизни — в нем не знал я недостачи:
 то стиснутый ручей, едва журчащий,
 то скрючившийся под жарой палящей
 листок, то обезножившая кляча.
 Добра не знал я — разве только чудо,
 коснеющего Неба откровенье:
 то статуя в немом оцепененье
 в полдневный зной, то туча, то сокол в поднебесье.]†

Никто не станет отрицать, что в этом стихотворении есть некое «содержание», которое, несомненно, легче пересказать философски, чем в предыдущем случае, и содержание это должно сохраниться в любом переводе. Удастся также передать образы оригинала, представляющие собою эпифании, объективно соотносенные друг с другом проявления добра и зла. Но не только образ иссякающего водного потока являет зло жизни: это также терпкое звучание таких слов, как *strozzato* («сдавленный») и *gorgoglia* («журчит»); это два анжамбмана — печать, отмечающая стиль Монтале. Это то зло, которое (как сказал бы Элиот) является в пригоршне праха, но разливается по крошечному размеру одиннадцатисложника, наряду с немногими

образами добра. Но, кроме того, первые семь одиннадцатисложников описывают земное добро и зло, тогда как последний стих ломает ритм одиннадцатисложника и, так сказать, «увлекает за собою дыхание» к небу.

Когда я попробовал написать пять липограмматических вариаций этого стихотворения, я постарался сохранить эти черты. Привожу все эти вариации, чтобы показать, как удалось во всех случаях сохранить одиннадцатисложник, два анжамбмана, некоторые терпкие звучания и долгое дыхание последнего стиха.

Senza A

Spesso il dolor di vivere l'ho intuito:
fosse il rivo insistito che gorgogli,
fosse il secco contorcersi di fogli
combusti, od il corsiero indebolito.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude un cielo che si mostri inerte:
forse l'idolo immoto su per l'erte
del meriggio, od il corvo che voli, e l'infinito.

Без А

[Зло видел я нередко, будь уверен:
то стиснутый ручей, ползущий с воем,
то жухлый лист, под непомерным зноем
свернувшийся, то одряхлевший мерин.
Добро? Не видел; может, только чудо,
открытое бездейтельным богом:
то идол неподвижный пред порогом
полуденным, то вброн взлетевший, то безбрежность.]

Senza E

Talora il duolo cosmico ho incontrato:
dico il rivo strozzato qual gorgoglia
quando d'accartociarsi d'una foglia
l'ingolfa, od il cavallo stramazato.
Bontà non vidi, fuori del prodigio
dischiuso da divina noncuranza:
dico la statua in una vuota stanza
abbagliata, o la nuvola, o il falco alto librato.

Без Е

[Я знал и скорбь, и сто причин для плача:
то ключ, забитый грязью и травой,

то скрючившийся от шального зноя
 листок, то умирающая кляча.
 Добро? Откуда? Ну, пожалуй, чудо,
 что горняя оплошность даровала:
 то статуя, в пустых пространствах зала
 застывшая, то туча, то сокол воспаривший.]

Senza I

S'è spesso un mal dell'essere mostrato:
 era un botro strozzato, od un batrace
 che nel palude è colto da un rapace
 feroce, era il* cavallo stramazato.
 Al ben non credo, fuor del lampo ebéte
 che svela la celeste obsolescenza:
 era la statua nella sonnolenza
 dell'estate, o la nube, o un falco alto levato.

Без И

[Мне сущего знакома злая тяга:
 то сныть над задохнувшейся протокой,
 то склеванная цаплею жестокой
 лягушка, то упавшая коняга.
 В добро не верю; разве слабый всполох,
 дряхлеющего Неба откровенье:
 то статуя в немом оцепененье
 полуденном, то туча, то сокол в вольных высях.]

Senza O

Sempre nel mal di vivere t'imbatti:
 vedi l'acqua in arsura che si sfibra,
 i pistilli e gli stami d'una fibra
 disfarsi, ed i cavalli che tu abbatti.
 Bene? Che sappia, c'è la luce scialba,
 che schiude la divina indifferenza
 Ed hai la statua nella stupescenza
 Di quest'alba, e la nube, se l'aquila si libra.

Без О

[Злу жизни ты свидетель, не иначе:
 запруженный ручей, едва журчащий,
 древесный лист, увядший на палящей
 жаре, и насмерть загнанная кляча.
 А блага не знавал; лишь свет неверный,
 являвший безразличие сил небесных,
 и статуя, в мечтаньях неизвестных
 застывшая, и туча, и ввысь взлетевший ястреб.]

Senza U

Spesso il male di vivere ho incontrato:
 era il rivo strozzato che gorgoglia
 era l'incartocciarsi della foglia
 riarsa, era il cavallo stramazato.
 Bene non seppi, salvo che il prodigio
 che ostenta la divina indifferenza:
 era l'icona nella sonnolenza
 del meriggio, ed il cirro, ed il falco levato.

Без У

[Зло жизни — в нем не знал я недостачи:
 то сдавленный родник, едва ворчащий,
 то скрючившийся под жарой палящей
 листок, то обезножившая кляча.
 Добра не знал я, кроме разве дива,
 что Божье безразличие являет:
 то идол, что в полдневный зной мечтает,
 то облако, то сокол, взлетевший в поднебесье.]

Перехожу теперь к трем переводам. Скажу честно: не знаю, кому принадлежит первый из них, поскольку я нашел его на сайте в Интернете, а библиографические отсылки там, как всегда, отсутствуют (www.geocities.com/Paris/LeftBank/5739/eng-living.html). Еще один английский перевод выполнил Антонио Мацца, а французский — Пьер Ван Беве.

Often I have encountered the evil of living:
 it was the strangled stream which gurgles,
 it was the crumpling sound of the dried out
 leaf, it was the horse weary and exhausted.

The good I knew not, other than the miracle
 revealed by divine Indifference:
 it was the statue in the slumber
 of the afternoon, and the cloud,
 and the high flying falcon. (Аноним)[†]

Often the pain of living have I met:
 it was the choked sream that gurgles,
 it was the curling up of the parched
 leaf, it was the horse fallen off his feet.

Well-being I have not known, save the prodigy
 that reveals divine Indifference:
 it was the statue in the midday

somnolence, and the cloud,
and the falcon high lifted. (*Mazza*)[†]

Souvent j'ai rencontré le malheur de vivre:
c'était le ruisseau étranglé qui bouillonne,
c'était la feuille toute recoquillée
et acornie, c'était le cheval foudroyé.

Le bonheur je ne l'ai pas connu, hormis le prodige
qui dévoile la divine Indifférence:
c'était la statue dans la torpeur
méridienne, et le nuage
et le faucon qui plane haut dans le ciel. (*Van Bever*)[†]

Все три переводчика сохранили два анжамбмана и сделали все возможное, чтобы передать самые терпкие звуки. Два переводчика на английский тем или иным образом придали последнему стиху более долгое дыхание. Тем не менее никто не попытался применить единообразную метрику, которая столь же важна. Это было невозможно? Это было возможно, но ценой изменения образов? Снова я воздержусь от высказывания: каждый избрал свое собственное «почти».

Теперь я хотел бы рассмотреть такой ряд «почти», где каждый переводчик четко уяснил для себя, что он решил сохранить, а что — потерять. Здесь речь шла о вызове, в высшей степени сложном и ответственном, поскольку автор сам позаботился поведать нам о том, каковы, по его мнению, основополагающие характеристики его собственного текста. Я говорю о «Вороне» (*The Raven*) Эдгара По и о его статье «Философия творчества» (*Philosophy of Composition*), где автор рассказывает о том, как он сочинил свою небольшую поэму.

По хотел спровоцировать нас, заявив, что в «Вороне» «ни один элемент сочинения не возник благодаря счастливому случаю либо интуиции» и что «работа шаг за шагом подвигалась к своему завершению с точностью и строгой последовательностью, с какими решают математические задачи». Позиция воистину провокационная, как всегда отмечалось, поскольку По вводил элемент формального расчета в ту среду, где господствовала романтическая

концепция поэзии как результата внезапного вдохновения («большинство литераторов — в особенности поэты — предпочитают дать понять, что сочиняют благодаря „прекрасному неистовству“»). Позиция чрезвычайно интересная, если учесть то, что говорилось в предыдущих главах нашей книги, поскольку По был, пожалуй, первым (по крайней мере, из авторов современной эпохи¹), кто поставил перед собой проблему *воздействия*, которое текст должен оказывать на того, кого я назвал бы Идеальным Читателем.

По рассчитывает надлежащую длину литературного произведения, которое должно быть достаточно коротким, чтобы его можно было прочесть за один присест, и тем самым принимает в расчет саму психологию возможного читателя. Далее он говорит, что его «следующая мысль» (заметим: мысль, а не озарение!) была такой: решить, какое воздействие нужно произвести, то воздействие, которое должно испытывать при созерцании красоты. И здесь По с явным цинизмом (однако он покажется нам не столь циничным, если мы не будем судить его по современным ему меркам, то есть в рамках романтической традиции) утверждает, что «любая Красота в своем высшем проявлении трогает чуткую душу до слез» и потому «грусть — самая закономерная поэтическая интонация».

Далее По задается вопросом о том, какое неизвестное доселе художественное изобретение, какую «ось» нужно применить в данном случае, чтобы вокруг этой оси вращалась вся поэтическая структура. Он решает, что этой осью должен быть *рефрен*, и ищет такую формулу, которая позволила бы ему добиться однообразного звучания, сопровождаемого постоянным варьированием мысли. Этот рефрен должен быть краток — возможно, из одного-единственного слова, заключающего каждую строфу.

¹ Из числа древних я упомянул бы анонимного автора трактата «О возвышенном», о чем смотри мои наблюдения в главе «О стиле» (Есо 2002).

Несомненно было следующее: чтобы производить сильное впечатление, такое заключение должно быть звучным и способным к протяжной эмфазе. Эти рассуждения неизбежно привели меня к выбору долгого *o*, как наиболее звучного гласного, в сочетании с *p* — таким согласным звуком, который в произношении можно растягивать дольше всех остальных.

Отсюда возникла мысль о том, что этим словом должно стать *nevermore* («больше никогда»). Однако произносить это слово многократно, с бессмысленным и иррациональным упрямством, человеку затруднительно. Значит, это должно быть живое существо, способное говорить, — ворон, который к тому же служит дурным предзнаменованием.

И вот, ни на миг не теряя из виду этой цели... я задался таким вопросом: «Какая из всех грустных тем, по *всеобщему* мнению людей, является *самой* грустной?» Смерть — был вполне очевидный ответ. «А когда эта тема, — спрашивал я далее, — самая грустная из всех, наиболее поэтична?» Согласно тому, что я уже объяснил более или менее подробно, ответ и здесь вполне очевиден. «Когда она самым тесным образом связана с *Красотой*: поэтому смерть красивой женщины, бесспорно, самая поэтичная тема в мире — и столь же несомненно, что уста, наиболее пригодные для такой темы, — это уста влюбленного, лишившегося возлюбленной». Теперь мне предстояло сочетать две идеи: влюбленного, оплакивающего умершую повелительницу своего сердца, и Ворона, постоянно повторяющего слово *nevermore*.

Сформулировав эти и другие принципы, По ставит перед собой задачу отыскать подходящий ритм и размер и решает в пользу трохаического ритма и «акаталектического октаметра, перемежающегося каталектическим гептаметром (повторяющимся в рефрене пятого стиха) и заключающегося каталектическим тетраметром».

Или же, как он снисходительно объясняет далее, «стоппа, использованная на протяжении всего сочинения (трохеи), состоит из долгого слога, за которым следует краткий; первый стих строфы состоит из восьми таких стоп; второй — из семи с половиной (в действительности двух третей); третий — из восьми; четвертый — из семи с поло-

виной; пятый — тоже; шестой — из трех с половиной». Затем По высказывает свое довольство тем фактом, что, хотя размеры каждой отдельно взятой строки часто использовались в поэзии, никто еще не додумался соединить их в одну строфу.

Оставалось лишь придумать, как свести вместе безутешного влюбленного и Ворона. По решает, что уместнее всего будет избрать местом встречи комнату, еще полную воспоминаний о любимой. Контрастом к обстановке комнаты служит ночная буря за ее стенами; кроме того, буря объясняет, почему Ворон залетает в комнату. По решает усадить Ворона на бюст Паллады, чтобы создать контраст между белым и черным, поскольку богиня мудрости приличествует эрудиции влюбленного, и, наконец, ради звучности слова «Паллада» (*Pallas*), и это доказывает, что поэт «думал» также посредством слуха.

Известно, какие реки чернил были пролиты по поводу этого признания, сделанного задним числом. Отталкивающей представлялась (а многим и до сих пор представляется) такая мысль: то, что мы зовем вдохновением, представляет собою молниеносную мысль, остающуюся расчетом даже в том случае, если она протекает в кратчайший промежуток времени (хотя подчас она требует передумывания и бесконечных исправлений). Предпочли считать, что По дурачил своих критиков, искусственно реконструируя за письменным столом то, что замыслил разом. Никто не подумал о том, что, как бы это ни происходило, описание По *точно говорит о том, что есть в тексте* и что критик, внимательный к формальным ценностям и к нарративным стратегиям, обнаружил бы там, даже если бы По не сказал ему об этом ни слова. Таким образом, По всего лишь аналитически и даже педантично проделывал заново тот путь, который он прошел, сочиняя поэму, когда откликнулся порою всего лишь на звучание слова. Возможно, звучание слова «Паллада» пришло раньше мысли о контрасте белого и черного; возможно, По проснулся как-то утром (или, наоборот, заснул ночью), когда в голове у него по тем или иным причинам крутилось слово *nevermore*. Но не так уж важно, откуда эти образы вошли в его дворец:

факт гласит, что его поэтический дворец выстроен именно так; и, если он сумел отдать себе в этом отчет впоследствии, то лишь потому, что тем или иным образом осознавал это уже в ходе его строительства.

Но как бы то ни было — какой вызов переводчику! По, кажется, говорит ему: тебе нет нужды ломать голову над тайным механизмом моих стихов, я тебе сам его открою, и попробуй отрицать, что он именно таков, и попробуй перевести, не обращая на него внимания...

Так вот, нам повезло: у нас есть и тексты, и критические размышления двух первых великих переводчиков «Ворона», Бодлера и Малларме, которые, кроме всего прочего, принесли По европейскую славу, так что его и по сей день считают великим поэтом скорее по эту сторону Атлантики, чем по другую. Бодлер и Малларме читают «Ворона» и «Философию творчества»; кроме того, оба они — приверженцы формального совершенства. Что же происходит?

Бодлер переводит «Ворона» (*Le corbeau*) в 1856 г., причем скорее как пример, призванный пояснить очерк о философии творчества. Снабдив все это своими замечаниями, он включает свое сочинение в сборник «Необыкновенные истории» (*Histoires grotesques et curieuses*, 1856) под названием «Генезис одного стихотворения» («*La genèse d'un poème*»). Начинает Бодлер с разговора о поэтике и признает, что обычно поэтики создаются по следам произведений, но заявляет, что на сей раз нашелся поэт, «притязающий» на то, что его стихотворение было создано на основе его поэтики. Тем не менее он тут же высказывает сомнение в том, что дело было именно так, и задается таким вопросом: а не захотел ли По из какого-то странного тщеславия показаться менее вдохновенным, чем был на самом деле? Тем не менее Бодлер не высказывает окончательного суждения на этот счет: «*Les amateurs du délire seront peut-etre révoltés par ces cyniques maximes; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra*»*. По сути дела, допускает

* «Поклонники *исступления* будут, возможно, возмущены этими *циничными максимами*; но каждый может почерпнуть из них то, что захочет» (франц.).

Бодлер, будет уместно показать читателю, какого труда стоит этот предмет роскоши, именуемый Поэзией. И, в сущности, гению можно позволить немного шарлатанства.

Короче говоря, вызов, брошенный По, Бодлера в одно и то же время и притягивает, и отталкивает. Увлеченный заявлениями поэтики (но, может быть, и своими инстинктивными читательскими реакциями), он находит, что весь текст управляется одним словом, «таинственным и глубоким, ужасным, как бесконечность», но — увы! — это слово он сразу задумывает по-французски и по-французски же произносит: *Jamais plus* («Больше никогда»). Хотя Бодлер читал разъяснения По о растянутом голосовом усилии, о звуках *o* и *p*, на деле он берет из этого слова содержание, а не выражение. Над переводом, из этого вытекающим, не может не господствовать это изначальное предательство. *Jamais plus* — это бормотание, зловеще звучащее в ночи, это удар топора палача.

Бодлер догадывается о том, что попытка «рифмованного обезьянничанья» («*singerie rimée*») текста-источника будет бесполезной, и сразу же идет на злодеяние: переводить он будет прозой. Взяв обязательство переводить прозой, он сосредоточивает внимание на ценностях содержания и упоминает бессонницу и отчаяние, лихорадочные мысли, кричащие цвета, ужас, страдание. Выбор сделан, причем настолько ответственный, что ради передачи поэтических ценностей оригинала Бодлер опускается до злополучного приглашения: попытайтесь вообразить себе, говорит он, самые трогательные строфы Ламартина, самые величественные ритмы Гюго, смешайте их с вашими воспоминаниями о самых утонченных терцинах Готье — и вы получите приблизительное представление о поэтическом таланте По. Так будет ли переводом то, что предлагает Бодлер? Он сам уже исключил такую возможность, и речь пойдет о поэтическом пересказе или, самое большее, о некоем сочинении заново в виде небольшой поэмы в прозе. *Почти то же.*

Но здесь нужно привести какой-нибудь пример, а „Ворон“ — стихотворение довольно длинное. Поэтому я отберу три строфы (с восьмой по десятую), где после ряда

Где, когда еще бывало, кто слышал когда-нибудь,
Чтобы в комнате над дверью ворон сел когда-нибудь,
Ворон с кличкой «Не вернуть»?

Словно душу в это слово всю вложив, он замер снова,
Чтоб опять молчать сурово и пером не шелохнуть.
«Где друзья? — пробормотал я. — И надежды растерял я,
Только он, кого не звал я, мне всю ночь терзает грудь...
Завтра он в Аид вернется, и покой вернется в грудь...»
Вдруг он каркнул: «Не вернуть!»] (В. Бетаки)[†]

Вот как переводит их Бодлер:

Alors, cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la
sévérité de la physionomie, induisant ma triste imagination à
sourire: „Bien que ta tête, — lui dis-je, — soit sans huppe et
sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien
corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel
est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne!
Le corbeau dit: „Jamais plus!“

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facile-
ment la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand
sens et ne me fit pas d'un grand secours; car nous devons
convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de
voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau
ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa
chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus!*

Mais le corbeau, perché solitairement sur la buste placide, ne
proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il
répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus; il ne
remua pas une plume, — jusqu'à ce que je me prisse à
murmurer faiblement: „D'autres amis se sont déjà envolés loin
de moi; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes
anciennes espérances déjà envolées“. L'oiseau dit alors: „Jamais
plus!“ (Baudelaire)[†]

Малларме, казалось бы, должен был проявить более тонкое чутье по отношению к стратегиям «Слова» (*Verbe*), чем Бодлер. Но он еще сильнее Бодлера подозревает (в «Схолиях», посвященных «Ворону»), что поэтические декларации По — всего лишь «интеллектуальная игра», и цитирует письмо Сьюзен Ашар Уайрдс Уильяму Джиллу, в котором говорится: «В беседе о „Вороне“ мистер По

уверил меня, что в опубликованном им сообщении о методе сочинения этого произведения не было ничего истинного... Мысль о том, что стихотворение можно было бы сложить таким образом, пришла к нему, навеянная комментариями и критическими исследованиями. Затем он составил этот рассказ, только ради остроумного эксперимента. И его удивило и позабавило, когда этот рассказ был принят как заявление, сделанное *bona fide**».

Об этом мы уже говорили, могло быть и так, но ведь По мог разыграть не своих критиков, а госпожу Ашар Уайрдс. Это не так уж важно. Но, видимо, важно для Малларме, поскольку, осмелюсь сказать, это освобождает его от священного долга, который он должен был бы почувствовать прежде всего остального: применить в своем языке все эти возвышенные уловки Поэзии. И все же он соглашается с тем, что По, пусть и в шутку, справедливо заявил, что «*tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint: et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol*»**. Увы, им движет что-то вроде глубоко скрытой недобросовестности, и из страха потягаться с невозможной задачей Малларме тоже переводит прозой, и он — то ли под влиянием Бодлера, то ли потому, что его язык не позволял ему найти лучшее решение, — тоже выбирает *Jamais plus*.

Правда, поначалу он пытается сохранить некоторые внутренние ассонансы, но в целом, если остановиться на рассматриваемых секстинах, его псевдоперевод (который, возможно, богаче и соблазнительнее бодлеровского) остается на том же уровне удачной адаптации¹:

* Чистосердечно (лат.).

** «Всякая случайность должна быть изгнана из современного произведения, она может быть лишь притворной: и вечный взмах крыла не исключает ясного взгляда, озирающего пространства, поглощенные его полетом» (франц.).

¹ Умолчу об ошибках в переводе, которые ранее отмечались; перечень их можно обнаружить в книге издательства «Галлимар», упомянутой в библиографии. Например, в последней цитированной строфе слова *nothing further then he uttered* («ничего больше он не произнес») превращается в бессмысленное *je ne profèrai donc rien de plus* («я больше ничего не произнес»).

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eût: „Quoique ta crête soit chauve et rase, non! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit – dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit.“ Le Corbeau dit: „Jamais plus.“

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à-propos; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eût encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre – un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que: „Jamais plus.“

Mais le Corbeau, perché solitairement sur la buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul moment, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus: il n'agita donc pas de plume – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter „D'autres amis déjà ont pris leur vol – demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol.“ Alors l'oiseau dit: „Jamais plus.“ (*Mallarmé*)[†]

Вполне очевидно, что прочтение Бодлера и Малларме дамочловым мечом нависло над последующими переводчиками на французский. Например, Габриэль Муре (1910) переводит стихами и сохраняет некоторые рифмы и ассонансы, но, дойдя до решающего места, присоединяется к решению двоих великих предшественников:

...Corbeau fantômal, sombre et vieux, errant loin
 du rivage de la Nuit –
 Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur le rivage
 Plutonien de la Nuit!“
 Dit le Corbeau: „Jamais plus“. (*Mourey*)[†]

Многие высоко ценят варианты, предложенные Бодлером и Малларме, и утверждают, что эти два текста производят, по сути дела, то же самое чарующее и таинственное воздействие, которого хотел добиться По. Но уже говорилось, что они производят его в отношении содержания, а не в отношении выражения и потому воплоща-

ют собою весьма радикальный выбор, — но об этом речь пойдет в следующих главах, посвященных переделке и адаптации. А здесь я хотел бы подчеркнуть одну основную проблему.

Перевод — это стратегия, стремящаяся на другом языке произвести то же воздействие, что и дискурс-источник, а о поэтических дискурсах говорится, что они стремятся произвести воздействие эстетическое. Но Витгенштейн (WITTGENSTEIN 1966) задается следующим вопросом: что произошло бы, если бы, определив, какое воздействие производит на слушателей, например, менуэт, можно было изобрести препарат, после инъекции вызывающий в нервных окончаниях головного мозга те же стимулы, какие вызывает менуэт? Он отмечал, что в данном случае это было бы не одно и то же, поскольку важно не воздействие, а *тот самый* менуэт¹.

Эстетическое воздействие — не физический или эмоциональный отклик, а приглашение рассмотреть, каким образом этот физический или эмоциональный отклик вызывается этой формой в порядке постоянного перехода от причины к следствию и обратно. Эстетическая оценка не исчерпывается испытываемым воздействием: она определяется также оценкой текстуальной стратегии, это воздействие производящей. Эта оценка включает в себя также стилистические стратегии, задействованные на уровне субстанции. А это значит высказать другими словами мысль Jakobsona об ауторефлексивности поэтического языка.

Перевод поэтического текста должен давать возможность точно так же переходить от Линейной Манифестации к содержанию и обратно. Из-за трудностей работы с субстанциями переводить поэзию (и это мысль далеко не новая) труднее, чем любой другой вид текстов, поскольку в ней (см. Eco 1985: 253) содержится ряд ограничений на уровне Линейной Манифестации, определяющий содержание, а не наоборот, как это происходит в дискурсах, несущих референциальную функцию. Поэтому в поэтиче-

¹ См. также: наблюдения, высказанные Rustico (1999).

ском переводе часто прибегают к *радикальной переработке*, словно славаясь перед вызовом оригинального текста, чтобы пересоздать его в другой форме и в других субстанциях (и пытаюсь сохранить верность не букве, а вдохновляющему началу, распознавание которого зависит, разумеется, от критической интерпретации переводчика).

Но, если это так, недостаточно только воспроизводить воздействие. Нужно дать читателю перевода ту же возможность, которой располагал читатель оригинального текста, возможность «разобрать устройство», понять, какими способами производится воздействие, и получить от них удовольствие. Бодлер и Малларме в этом предприятии потерпели неудачу. Напротив, другие переводчики «Ворона» попытались развязать этот узел — и, возможно, принимая при этом во внимание «Философию творчества».

Например, в переводе на португальский Фернанду Пессоа* стремится соблюдать постоянный размер, сохраняет рифмы и внутренние созвучия в некоторых строфах; однако и он отказывается от эффекта рифмовки со словом *nevermore*. В то время как французское *Jamais plus* благодаря звуку [y] сохраняет звукосимволический эффект мрачности, португальский перевод его утрачивает, используя другие, более открытые гласные. Но не исключено, что он находит возможность передать «протяженное голосовое усилие»:

Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernaes!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes“.
Disse o Corvo, „Nunca mais“.

... que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes,
ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus humbraes,
com o nome „Nunca mais“.

... perdido, murmurai lento, „Amigos, sonhos — mortaes
todos... todos já se foram. Amanhã também te vaes.“
Disse o Corvo, „Nunca mais“. (*Pessoa*)[†]

Передать протяженное голосовое усилие посредством открытых гласных пытался и Франческо Контальди в итальянском переводе конца XIX в., но ему не удалось вос-

произвести мрачный, назойливый рефрен, и в каждой строфе он передавал *nevermore* по-разному: *E non altro, pensai* («А не что-то другое, подумал я»); *Sol questo e nullo mai* («Только это, и больше ничего»); *E il corvo: Non più mai!* («А ворон: „Больше никогда!“»); *E l'uccello: Non mai!* («А птица: „Никогда!“»).

Я нашел в Интернете (но опять же без библиографического указания) испанский и немецкий переводы. Первый из них воссоздает метрическую структуру оригинала (пусть и несколько певуче) и сохраняет рифму, но, передавая слово *nevermore*, он следует гению языка и, возможно, решению Пессоа:

Frente al ave, calva y negra,
mi triste ánimo se alegra,
sonreído ante su porte,
su decoro y gravedad.
„— No eres — dije — algún menguado,
cuervo antiguo que has dejado
las riberas de la Noche,
fantasmal y señorial!
En plutónicas riberas,
cual tu nombre señorial?“
Dijo el Cuervo: „— Nunca más“.

Me admiro, por cierto, mucho
que así hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta,
no el sentido muy cabal;
pero en fin, pensar es llano
que jamás viviente humano
vio, por gracia, a bestia o pájaro,
quieto allá en el cabezal
de su puerta, sobre un busto
que adornara el cabezal,
con tal nombre: Nunca más.

Pero, inmóvil sobre el busto
venerable, el Cuervo adusto
supo solo en esa frase
su alma oscura derramar.
Y no dijo más, en suma

ni movió una sola pluma.
 Y yo, al fin: „— Cual muchos otros
 tú también me dejarás.
 Perdí amigos y esperanzas:
 tu también me dejarás“.
 Dijo el Cuervo: „— Nunca más“. (Аноним)[†]

И именно благодаря гению языка немецкий перевод, как мне кажется, получает явное преимущество. Из знакомых мне переводов он, быть может, наиболее уважительно относится к слову *nevermore* и к задаваемой им игре рифм и созвучий:

Doch das wichtige Gebaren
 dieses schwarzen Sonderbaren
 Löste meines Geistes Trauer
 Bald zu Lächelndem Humor.
 „Ob auch schäbig und geschoren,
 kommst du,“ sprach ich, „unverfrozen,
 Niemand hat dich herbeschworen
 Aus dem Land der Nacht hervor.
 Tu’mir kund, wie heißt du, Stolzer
 Aus Plutonischem Land hervor?“
 Sprach der Rabe: „Nie, du Tor“.

Daß er sprach so klar verständlich —
 Ich erstaunte drob unendlich,
 kam die Antwort mir auch wenig
 sinnvoll und erklärend vor.
 Denn noch nie war dies geschehen:
 Über seiner Türe stehen
 Hat wohl keiner noch gesehen
 Solchen Vogel je zuvor —
 Über seiner Stubentüre
 Auf der Büste je zuvor,
 Mit dem Namen „Nie, du Tor“.

Doch ich hört’ in seinem Krächzen
 Seine ganze Seele ächzen,
 war auch kurz sein Wort, und brachte
 er auch nichts als dieses vor.
 Unbeweglich sah er nieder,
 rührte Kopf nicht noch Gefieder,
 und ich murrte, murmelnd wieder:

„Wie ich Freund und Trost verlor,
Wird'ich morgen ihn verlieren —
Wie ich alles schon verlor.“
Sprach der Rabe: „Nie, du Tor“. (Аноним)[†]

В переводе, предназначенном для целей практически-информативных, можно допустить, что *nunca mais* или *jamaïs* — резонный синоним к *nevermore*, но в случае стихотворения По это невозможно, поскольку важной становится экстралингвистическая субстанция. Об этом я уже говорил раньше (Есо 1975, § 3. 4. 7), когда утверждал, что в текстах, несущих поэтическую функцию (и не только языковых), сегментируется, кроме того, континуум выражения.

* * *

Итак, порою экстралингвистическая субстанция ставит переводчику шах. И все же, даже если принять мысль о том, что поэзия непереводаема по определению (а многие стихи, конечно, именно таковы), поэтический текст все равно останется чем-то вроде пробного камня для любого типа перевода, поскольку он выявляет, что перевод можно назвать подлинно удовлетворительным лишь в том случае, если он сохраняет (тем или иным способом, который становится предметом переговоров) также субстанции Линейной Манифестации, пусть даже речь идет о переводах инструментальных, утилитаристских и потому лишенных эстетических притязаний.

Но закончить эту главу я хотел бы словом надежды. Мы видели, как трудно переводить Элиота, как великие поэты не сумели понять По, как Монтале бросает вызов даже самым горячо любящим его переводчикам и как нелегко передавать язык Данте. Но действительно ли невозможно дать современному читателю почувствовать третью рифму, одиннадцатисложник, вкус текста Данте, не прибегая при этом к архаизмам, невыносимым для языка бытия?

Ясно, что мой выбор продиктован вкусом, но я считаю высочайшим результатом, достигнутый Гарольдо де Кампусом* в переводах «Рая», и не случайно Кампус — великий

современный бразильский поэт. Приведу всего лишь один пример из него, начало XXXI Песни, и я настолько уверен в убедительности этого перевода, что предлагаю его итальянскому читателю, не напоминая об оригинале, ибо мне кажется, что перевод Кампуса не только дает португалоязычному читателю, не знающему оригинала, возможность насладиться им, но и позволяет опознать его тому, кто знаком с итальянским текстом. Есть разные «почти», и этот пример — почти совершенный:

A forma assim de uma cândida rosa
vi que assumia essa coorte santa
que no sangue de Cristo fez-se esposa;

e a outra, que a voar contempla e canta
a gloria do alto bem que a enamora,
e a bondade que esparze graça tanta,

como enxame de abelhas que se enflora,
e sai da flor, e unindo-se retorna
para a lavra do mel que doura e odora,

descia à grande rosa que se adorna
de tanta pétala, e a seguir subia
ao pouso que o perpetuo Amor exorna.

Nas faces, viva chama se acendia;
nas asas, ouro; as vestes de um alvor
que neve alguma em branco excederia.

Quando baixavam, grau a grau, na flor,
da vibração das asas revoadas
no alto, dimanava paz e ardor. (*de Campos*)[†]

Глава двенадцатая

РАДИКАЛЬНАЯ ПЕРЕРАБОТКА

Теперь мы подходим к такому явлению, которое с точки зрения издательской и коммерческой подпадает под категорию перевода в собственном смысле слова, хотя в то же время представляет собою яркий пример вольной интерпретации: это радикальная переработка.

В главе 5 рассмотрены случаи частичной переработки, когда переводчики, стремясь сохранить верность глубинному смыслу текста или тому воздействию, который он должен производить в плане выражения, допускали и вынуждены были допускать некоторые вольности, подчас нарушая референцию. Но есть и случаи более радикальной переработки, располагающиеся, так сказать, по шкале вольностей; порою они переходят тот порог, за которым никакой обратимости уже нет. Это означает, что, если бы в подобных случаях какая-нибудь переводческая машина снова перевела (пусть даже совершенным образом) текст назначения на исходный язык, опознать оригинал было бы трудно.

12.1. Случай Кено

Мой перевод «Упражнений в стиле» (*Exercices du style*) Раймона Кено* не раз превращается в радикальную переработку. «Упражнения в стиле» — это ряд вариаций на тему ис-

* Рус. пер. книги Кено см.: КЕНО Р. Упражнения в стиле: Романы, рассказы и др. / Пер. В. М. Кислова. СПб.: Симпозиум, 2001, сс. 7-63.

ходного текста, написанного с обескураживающей простотой:

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bouscouler chaque fois qu'il passe quelq'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.

Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: "Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus". Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi.

[В автобусе маршрута S, в час пик. У одного типа лет двадцати шести мягкая шляпа со шнурком вместо ленты и слишком длинная шея, как будто ему ее вытянули. Люди выходят. Тип, о котором идет речь, возмущается: обвиняет своего соседа в том, что тот толкается всякий раз, когда кто-то протискивается мимо. Тон плаксивый, притязавший на злобность. Как только видит свободное место, сразу к нему кидается.

Два часа спустя встречаю его на Римской площади, перед вокзалом Сен-Лазар. Он с приятелем, который ему говорит: «Пришил бы ты еще одну пуговицу к своему плащу». Он объясняет ему, где (у разреза) и почему.]*

Sulla S, in un'ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come si glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome davanti alla Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: "Dovresti fare mettere un bottone in più al soprabito". Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché. (Eco)[†]

Некоторые из упражнений Кено напрямую затрагивают содержание (исходный текст преобразуется посред-

* Пер. В. М. Кислова с некоторыми изменениями.

ством литот, принимает форму предсказания, сна, официального письма и т. д.) и поддаются переводу в собственном смысле слова. Другие, напротив, заняты планом выражения. В этих случаях исходный текст интерпретируется за счет *метаграфов* (т. е. анаграмм, перестановок посредством возрастающего числа букв, липограмм и т. д.) или за счет *метаплазмов* (ономатопей, синкоп, метатез и т. п.). К ним можно было подступиться только методом переработки. Если, например, автор бился об заклад, что передаст исходный текст, ни разу не употребив букву *e*, то итальянский вариант, разумеется, должен был проделать то же самое упражнение, отбросив слепую почтительность к букве оригинала. Так, оригинал гласил: «Остановка, автобус стопорит. И заходит чувак, слишком длинногорлый...» (*Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long...*). Итальянский перевод добивался того же самого эффекта: «Как-то раз, положим, около полудня, у остановки автобуса S я увидел юнца, слишком длинногорлого...» [*Un giorno, diciamo alle dodici, sulla piattaforma di coda di un autobus S, vidi un giovanotto dal collo troppo lungo...*]¹.

Упражнения Кено включают в себя также обращения к поэтическим формам, и здесь перевод тоже встал на путь радикальной переработки. Там, где оригинальный текст рассказывает историю александрийским стихом, пародируя французскую литературную традицию, я позволил себе рассказать ту же самую историю в столь же пародийном ключе, отсылая читателя к стихотворению Леопарди. Наконец, упражнение, озаглавленное «Неумело» («*Maladroito*»), подвело меня к самым крайним пределам вольного состязания, и неумелый рассказ француза, почти лишенного дара речи, стал у меня выступлением «принужденного» на студенческом собрании в 1977 г.

Одна из вариаций посвящена англицизмам:

Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tresses. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze

¹ Большой объем текста перевода составлял часть вызова: я стремился избежать буквы *e* в большем числе слов, чем в оригинале.

crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé. A une lète aoure je le sie égaine; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone [...]

[Уан дэй, почти в миддэй, я тэйкнул бас, зомбитый стритóвым пиплóm, и залукáл янгмэна с грэйт шэй, в хэте с лэйсом вместо бэнда. Вдруг этот янгмэн крэйзует и эккьюзует респектэбельного сера, что тот его толкнул и натрэдил ему на шузы. Потом рáннит к фри-плэйсу. Лэйтер он я залукáл его эгейно; он раз-гулливэл тудэй-сюдэй у стэйшн Сэйнт-Лэйзэр. Уан бой ему гивáл эдвайс про бáттон (...)].

Перевести французские англицизмы итальянскими несложно: нужно лишь не переводить буквально, а представить себе, как итальянец мог бы говорить на макароническом английском. И вот моя переделка:

Un dèi, verso middèi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto rispettabile sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto.

Leiter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton <...> (Eco)[†]

Но другое упражнение было посвящено итальянизмам и звучало так:

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plata-forme d'oune otobousse et là quel oume ié vidis? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et lé ditto djiovanouome aoltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pesterait noullément les pieds, mai quand il vidit oune sedie vouote, il corrit por sedersilà.

A oune ouore dé là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune boutoné dé pardéssouse[†].

Можно было бы оставить оригинальный текст, но слова, воспринимаемые франкоязычным читателем как итальянизмы, не кажутся таковыми читателю итальянскому.

Поэтому я решил вывернуть правила игры наизнанку: в итальянский текст свободно вписываются галлицизмы. И вот итог:

Allora, un jorno mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fisella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutir con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di'dunque! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.

Due ore appresso lo ritrovo sul trottatoio di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni! (*Eco*)[†]

Из этого явствует, что в процессе переработки я кое-что добавил, поскольку не хотел упускать возможности итальянизировать французское выражение *tiens, tiens, tiens!* («Скажи на милость!», «Подумать только!»).

Умолчим о том, что в итальянском издании мои переработки помещены рядом с французским оригиналом, благодаря чему читатель может понять, в чем состоял вызов или какова была моя ставка: Кено сыграл партию во столько-то ходов, а я попытался состязаться с ним, решив задачу во столько же ходов, хотя при этом изменил текст. Вполне очевидно, что ни один переводчик, не знающий оригинала, и к тому же вне контекста, не смог бы по моим переработкам восстановить что-либо отсылающее к оригиналу. Но здесь мы восходим по шкале «вольностей».

12.2. Случай Джойса

Не думаю, что можно перевести Джойса, не дав хотя бы какого-то представления о стиле ирландской мысли, о дублинском юморе, — даже если при этом придется оставить некоторые слова по-английски или снабдить текст многочисленными постраничными примечаниями¹. И все же

именно Джойс подает нам немаловажный пример перевода, в высокой степени ориентированного на цель: это перевод эпизода из романа «Финнеганов помин» (*Finnegans Wake*), озаглавленного «Анна-Ливия Плжорабель» («Anna Livia Plurabelle»). Хотя изначально этот перевод вышел под именами Франка и Сеттани, которые, конечно же, принимали участие в работе, следует считать, что сделан он был самим Джойсом². С другой стороны, и французский перевод «Анны-Ливии», к которому приложили руку многие писатели — такие, как Беккет, Супо* и другие, — считается теперь по большей части делом рук самого Джойса³.

Речь идет о совершенно особом случае радикальной переработки, поскольку, пытаясь передать основной принцип, главенствующий в романе *Finnegans Wake*, то есть принцип *rip**, или *mot-valise***³, Джойс без колебаний переписывал или в корне преображал свой собственный текст. Последний уже не имеет никакого отношения к типичному звучанию английского текста и к его лингвистическому универсуму: он берет некий «тосканизующий»

¹ Фрэнк Баджен в книге «Джеймс Джойс и создание „Улисса“» (*James Joyce and the making of Ulysses*. London: Grayson, 1934) утверждает, что для Джойса было «крайне важно добиться того, чтобы мы не подменяли его город — своим» (изд. Oxf. U. P., 1972: 71).

² «Anna Livia Plurabelle», *Prospettive* IV, 2, IV, 11–12, 1940. Эта версия содержала вставки, написанные Этторе Сеттани. Первая версия, появившаяся благодаря сотрудничеству Джойса с Нино Франком, от 1938 г., была издана Жаклин Риссе: JOYCE, *Scritti italiani* («Сочинения по-итальянски»), Milano, Mondadori, 1979. Итальянская версия, наряду с французской, а также оригинальный текст и другие последующие версии изданы теперь в: JOYCE, «Anna Livia Plurabelle» (Togino, Einaudi, 1996), изд. Роза Мария Боллеттьери Бозинелли (с моим предисловием).

³ «Anna Livia Plurabelle», *La Nouvelle Revue Française* XIX, 212, 1931. Хотя этот перевод сделан с редакции эпизода «Анна-Ливия» от 1928 г., а итальянский текст переведен с окончательной редакции от 1939 г., тем не менее между ними нет таких отличий, которые повлияли бы на то, о чем я поведу речь.

* Каламбур (англ.).

** Слово с двойным дном (франц.).

тон. Тем не менее предлагалось прочесть этот перевод, чтобы лучше понять оригинал. И действительно, сама попытка воплотить принцип лексической агглютинации на языке, отличном от английского, вскрывает структуру, господствующую в «Финнегановом помине».

«Финнеганов помин» написан не по-английски, а «по-финнегановски», и этот финнегановский язык кое-кто называл искусственным. В действительности он не искусственный, каковыми являются «звездный язык» и «заумь» Хлебникова или поэтические языки Моргенштерна и Хуго Балля⁴, перевод с которых невозможен, поскольку в них звуко-символическое воздействие царит именно в силу отсутствия какого бы то ни было семантического уровня. А «Финнеганов помин» — текст скорее многоязычный. Поэтому переводить его было бы столь же бесполезно, ибо он и так уже переведен. Как переводить «Финнеганов помин»? Скажем, есть *rip*, в котором некий английский корень *T* скрещен с неким итальянским корнем *I*. Самое большее, чего можно добиться при переводе, — это преобразовать синтагму *TI* в синтагму *IT*. Именно этого и пытались добиться многие переводчики — с переменным успехом.

Однако очевидно, что «Финнеганов помин» — не многоязычный текст, то есть он, конечно, таков, но с точки зрения английского языка. Это текст многоязычный, каковым мог его помыслить себе англоязычный человек. И все же представляется, что выбор Джойса, переводившего самого себя, заключался в том, чтобы помыслить текст назначения (французский и итальянский) как многоязычный, каким мог бы помыслить его себе италоязычный или франкоязычный читатель.

Таким образом, если, как отмечал уже Гумбольдт, переводить — значит не только подводить читателя к пониманию языка и культуры оригинала, но и обогащать свой собственный язык и культуру, тогда несомненно, что всякий перевод «Финнеганова помины», научающий свой родной язык выразить то, чего прежде он выразить не мог (как сам Джойс сделал с английским), заставляет его сде-

лать некий шаг вперед. Возможно, этот шаг окажется чрезмерно широким, и язык такого эксперимента не вынесет, но кое-что при этом будет все же достигнуто.

Перед Джойсом стояла такая задача: передать язык, столь легко поддающийся *funns*, неологизмам и скрещиванию различных слов, как английский, на таком языке, как итальянский, сопротивляющийся созданию неологизмов путем словосложения. Встретившись с такими немецкими словами, как *Kulturkampf* («культуркампф») или *Frau professor* («госпожа профессор»), итальянский язык сдается. То же самое относится и к английскому *splash-down* («приводниться»). Прибегают к поэтичному глаголу *ammarrare* (букв. «примориться»), описывающему мягкую посадку гидросамолета, а не резкое столкновение космического корабля с водной поверхностью. С другой стороны, у каждого языка — свой гений: для высадки на Луну английский неуместно пользуется глаголом *to land* («приземлиться»), тогда как итальянский изобрел глагол «прилуниться» (*allunare*).

Пусть так. Но если бы речь шла о переводе некоего текста, где во взволнованном тоне повествуется о *landing* («прилунении») космического корабля, то английский глагол *land* был бы односложным, а итальянский «прилуняется» (*alluna*) — трехсложным. Это породило бы проблемы ритма.

Рассмотрим сейчас один пример того, как Джойс, которому необходимо передать ритм, свойственный английскому, переформулирует текст, чтобы приспособить его к другому языку: сначала французскому, затем — итальянскому.

Tell me all, tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on.

[Режь мне все, режь прям' щас. Да ты б сдох, каб знал! Ну, ты ж знашь, как тот стар хрыч вдруг — брык! — и взял да и дал то, что знашь? Ну, вѣмь, вѣмь: дуй, шпарь, жарь!]

В оригинале тридцать односложных слов. Во французском переводе сделана попытка воспроизвести ту же

самую ритмическую структуру — по крайней мере, с точки зрения устной речи:

Dis-moi tout, dis-moi vite. C'est à un crever. Alors, tu sais, quand le vieux gaillarda fit crack et fit ce que tu sais. Oui je sais, et après, après? (*Joyce-Soupault-Beckett*)[†]

Во французском тексте двадцать пять односложных слов. Неплохо. Впрочем, остальные слова состоят только из двух или, самое большее, из трех слогов. А что происходит с итальянским — с языком, в котором немного односложных слов (во всяком случае, если сравнивать с английским)?

Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovina e fe' ciò che fe'? Sì, lo so, e po' appresso? (*Joyce-Frank-Settani*)[†]

В итальянском тексте шестнадцать односложных слов, но по меньшей мере половина из них — это союзы, артикли и предлоги, проклитические частицы, не несущие на себе ударения, но присоединяющиеся к следующему слову — и, если говорить о слуховом воздействии, удлиняющие это слово. Все прочие слова состоят из двух, трех или даже четырех-пяти слогов. Если в основе английского текста лежит джазовый ритм, то в итальянском слышна оперная распевность. И это выбор, сделанный Джойсом. При рассмотрении других пассажей его итальянского перевода обнаруживаются такие длиннющие слова, как *scassavillani* («ломимужланов» или «пашимужланы»), *luciolanterna* («светлякофонарь») и *raprapanforte* («жрипряник»), *fredolesimpellettate* («знобкоскорняченные»), *inapprodabile* («непричаливаемый»), *vezzeiativini* («ласкательненькие») — длинные даже для итальянской лексики, так что Джойсу и вправду пришлось изобретать их.

Конечно, в «Финнегановом помине» используются и довольно длинные составные слова, но обычно Джойс играет на слиянии двух кратких слов. Поскольку итальянский язык такой возможности не давал, Джойс сделал противоположный выбор: он попытался отыскать многосложный ритм. Чтобы добиться этого, он зачастую не

обращал внимания на то, что в итальянском тексте говорится не то же самое, что в английском.

Приведем один весьма показательный пример. В конце второго переведенного отрывка мы обнаруживаем следующее:

Latin me that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan!

[Приблизительный «перевод»: Перелатынь-ка мне это, мой троичник-школиард, с вашего неверского на наш эрийский!]

Даже если не пускаться в поиски *всех* аллюзий, некоторые из них прямо-таки бросаются в глаза. Здесь две лингвистические отсылки, к латинскому и к санскриту (*sanscreed*: франц. *sans* «без» + англ. *creed* «вера»), причем подчеркивается арийское (*eryan*) происхождение последнего. Здесь есть также Троица (*trinity*), но без веры (*sanscreed*) — учтем, кроме того, что догмат о Троице был предметом арианской ереси; на заднем плане маячат Эрин (Ирландия) и Тринити-колледж, где учился Джойс. Кроме того (но это уже для филолога-маньяка), здесь есть отсылка к трем рекам: Уре (Ure), Ур (Our) и Эуре (Eure); далее мы увидим, какую роль играют реки в «Финнегановом помине». Во французской версии решено было сохранить верность центральному ассоциативному ядру (даже за счет немалых потерь):

Latine-moi ça mon prieux escholier, de vostres sanscroi en notre erryen. (Joyce-Souffault-Beckett)[†]

Допустим, в ассоциативной цепочке, порождаемой словом *prieux*, мы находим некие намеки на Троицу, ибо оно составлено из трех слов: *prieur* («приор»), *prieux* («набожный») и *prière* («молитва»); в слове *sanscroi* — отсылку к санскриту, а также к *sans croix* («без креста») и *sans foi* («без веры»), а в слове *erryen* — также некий намек на ошибку (*erreur*) или блуждание (*errer*).

А теперь перейдем к итальянской версии. Здесь автор очевидным образом принял решение, что лингвистические референции должны перейти, так сказать, от глотто-

логии (языковедения) к *glotte* (языку), или от *language* («языка как системы знаков») к *tongue* («языку как физическому органу»); а возможное теологическое отклонение должно стать отклонением сексуальным:

Latinami cio, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargagliano. (*Joyce-Frank-Settani*)[†]

Любого переводчика, который не будет самим Джойсом, обвинят в необоснованной вольности. И действительно, вольность тут налицо, но утвержденная самим автором. Единственный намек на древние племена и языки содержится в слове *aveta* — *avita* («птичий» + «дедовский»); однако в свете того, о чем будет сказано дальше, это слово вызывает в сознании также *avis avuta* («птица, которую отымали»: лат. + итал.). Что касается остального, то «аспирантку из Клина» (*laureata di Cuneo*) в самом деле пронзил некий клин, поскольку, если быстро произнести синтагму *Cuneo-da-lingua*, встанет тень слова «куннилингвус», подкрепленного аллюзией на полоскание горла (*gargarismo*); однако завершается она (без всяких оснований в оригинале) отсылкой к восьмьсот первой реке из тех восьмисот, что с редким упорством перечисляются в этой главе: к реке Гарильяно.

Троица исчезла, и Джойс безмятежно совершает свое последнее отступничество. Его интересовало другое: показать, что можно сделать с итальянским, а не с «Филиокве». Тема была лишь предлогом.

Одна из особенностей этого отрывка, благодаря которой он славится у почитателей Джойса, состоит в том, что для передачи текучести реки Лиффи в нем использовано около восьмисот названий рек, замаскированных по-разному¹. Это то, что можно назвать изрядным *tour de force*, ко-

¹ Полный их перечень (возможно, более полный, чем представлял себе сам Джойс), а также историю последовательного разрастания этого списка от одной версии к другой см.: *Mink L. A. „Finnegans Wake“ Gazetteer* («Словарь географических названий к „Финнеганову помину“»), Bloomington: Indiana U. P., 1968. О том же см. также: *Higginson F. H. Anna Livia Plurabelle. The Making of a Chapter* («Анна-Ливия Плюрабель. История создания главы»). Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1960.

торый зачастую ничем не обогащает отрывок звуко-символически, но ставит все на карту семантическую или энциклопедическую. Тот, кто уловит отсылки к различным рекам, лучше уловит и смысл течения Лиффи. Но поскольку не все могут уловить намеки на такие реки, как Чебб, Фатт, Банн, Дак, Сабрайн, Тилл, Вааг, Бому, Бояна, Чу, Бата, Сколлис, Шари и так далее, все предоставлено, так сказать, статистической игре ассоциаций: если ты улавливаешь название какой-то знакомой тебе реки, то обращаешь внимание на текучесть, если не улавливаешь — ничего страшного, это остается личной ставкой автора, а также темой для диссертации.

Столь же верно, что в первых версиях рек было очень мало, но в последующих версиях их названий нагромождается все больше и больше, так что Джойс, похоже, воспользовался чьей-то помощью, чтобы найти их как можно больше (достаточно было поработать с энциклопедиями и географическими справочниками), а уж дальше изобрести какой-нибудь *rip* не составляло особого труда. Поэтому скажем так: сколько именно рек в этой главе — восемьсот или двести — неважно; во всяком случае, это столь же маловажно, как тот факт, что художник эпохи Возрождения изобразил среди толпы лица своих друзей: тем лучше для академической карьеры того, кто их всех отождествит, но для наслаждения картиной или фреской это нужно лишь до известной степени.

Для итальянской версии Джойс принимает тройное решение. Прежде всего, нужно дать понять, что эта глава — «речная» не только синтаксически, но и лексически и основывается она на многочисленных намеках на реки. Но они вовсе не должны находиться непременно в том же месте, что и в оригинале. Например, в английском тексте после Вассербурна, вместо которого в итальянском варианте появляется какой-то *Wassermanschrift*, идет *Havetmarea* (*avetmaria* + *marea*, т. е. «Гавель» + «Аве, Мария» + «прилив / отлив»). Это слово ничего не стоило передать по-итальянски, тем более что Гавель (Havel) — приток Эльбы. Но Джойс уже сыграл намеком на «Аве, Мария» строчками пятнадцатую выше, введя там (в английском оригинале

этого нет) слово *Piavemarea!* Взамен, фразой ниже, говорится о *poca schelda** (*scelta* + *Schelda*, «выбор» + «Шельда»), а Шельда здесь берется с одной страницы английского оригинала, не вошедшей в куски, переведенные на итальянский.

Там, где в английском тексте появляются Рио-Негро и Ла-Плата, Джойс их оставляет, но удачно вводит слово *mosa*. И так далее, с разнообразными вариантами, в зависимости от вкуса и вдохновения автора, переводящего самого себя.

Второе решение: с такими названиями, как Суи, Том, Чэф, Сырдарья или Лэддер Берн, возможна удачная игра слов по-английски, но по-итальянски это куда сложнее. Джойс отказывается от того, что не может использовать, и взамен вводит итальянские реки, более знакомые новому читателю и более пригодные для составления изысканных многосложных слов. И вот появляются (отсутствующие в английском) Серию, По, Серкьо, Пьяве, Конка, Аньене, Омброне, Ламбро, Таро, Точе, Бельбо, Силларо, Тальяменто, Ламоне, Брембо, Треббио, Минчио, Тидоне, Панаро (косвенно — также Танаро) и, возможно, Орба (в виде *orva*) — и пусть усердный читатель отправляется искать их под различными обличьями¹.

Но одних итальянских рек оказывается недостаточно, а названия многих рек разных стран мира плохо поддаются итальянизирующим словослияниям, и вот Джойс с крайней непринужденностью убирает огромное множество рек, упомянутых в оригинале.

Подсчитано, что в том куске английского текста, что был переведен как на французский, так и на итальянский, содержатся названия двухсот семидесяти семи рек, включая сюда также удачную аллюзию на два берега Сены (*Reeve Gootch* и *Reeve Drughad*, т. е. франц. *Rive Gauche* и *Rive Droite*, «Левый берег» и «Правый берег»), а также на пролив Каттегат. Для итальянской версии Джойс решил сократить

¹ Во французской версии также появляются новые названия: например, Сомма, Эйвон, Нигер, Янцзы, Жиронда, Аара, *Damève* (Дунай?), По, Сона.

это число до семидесяти четырех (простим переводчику слишком общий термин *rio* [«река», *исп.*] и такие слова, как *fiumana* [«паводок», *итал.*] и *comaschia*, где столкнуты друг с другом озеро Комо — откуда, впрочем, вытекает река Адда — и болота, обычно связанные с устьем реки; и, наконец *le maremme Tolkanne*, «толканские = тосканские заболоченные морские берега»).

Не было никаких причин убирать столько названий рек. Мотивы этого неясны. Прежде всего, такие названия, как *Honddu*, *Zwaerte* или *Kowsha*, были бы равно непонятны как английскому, так и итальянскому читателю; и если английский читатель был в состоянии вынести эти двести семьдесят семь названий, то чем хуже читатель итальянский? Далее, когда Джойс оставляет некоторые названия рек, появляющиеся в английском оригинале, кажется, критерием *прозрачности* этих названий он отнюдь не руководствуется. Почему он переводит *and the dneepers of wet and the gangres of sin* («днепрозории мокрот и ганглии греха») как *gangerenoso di turpida tabe* («гангорейный гнусного гниения»)? Сочетать Ганг с Рейном — хороший ход, но зачем же терять Днепр? Зачем убирать Мерримак в сочетании *Concord on the Merrymake* («Конкорд на Мерримэйк»), передав его так: *in nuova Concordia dell'Arcipotente* («в новой Конкордии Архипотента»)? Возможно, при этом прибавляется «небесная» аллюзия ко Всемогущему, но сохранившийся Конкорд уже становится неопознаваем за отсутствием названия «Мерримак», и, кроме того, утрачивается намек на места, связанные с американскими трансценденталистами*, какова бы ни была ценность этого намека. Зачем далее, в выражении *Sabrinetuccia la fringuellina* («Дурочка Сабринетучча»), оставлять аллюзию к реке Сабрайн — ведь это *чистой воды* безделка для докторской диссертации! Зачем оставлять аллюзии (самые что ни на есть герметические) к таким рекам, как Боярка, Бояна, Виа и Виеш, которые текут бог весть где, и отказываться от Самбры, Евфрата, Одера или Нейссе? Почему бы не написать так: *non sambra che eufrate Dniepro poneisse la rava a sinistra e a destra, con gran senna, nel suo poder..?* (примерный «перевод»: «не кажется ли, что евбрат Днэбро подвинул раву слева и спра-

ва, с копной сenna, на смертный одер...»; названия рек: Самбра, Евфрат, Днепр, Эбро, По, Нейссе, Рава, Сена, Одер)?

Ясно, что Джойс, переводя самого себя на итальянский, так сказать, напевал про себя возможные итальянские неологизмы, мелодраматически звучные, и отбрасывал те, которые для него «не звучали»; сами же реки для него ничего не значили. Он уже не играл с идеей рек (может быть, самой настырно-педантичной причудой столь настырно-педантичной и экстравагантной книги): он играл с итальянским языком. Почти десять лет Джойс потратил на то, чтобы отыскать восемьсот названий рек, и отбросил почти девять десятых из них, чтобы изобрести такие словечки, как *chiacchiericcianti* («кудребрежливые»), *baleneone* («блесконеоновый»), *quinciequindi* («тутитам»), *frusciacque* («шуршеводы»).

Вот и последний пример переделки, воистину граничащей с оригинальным творчеством:

Tell us in franca lingua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It's just the same as if I was to go par exemplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is?

[Приблизительный «перевод»: Скажи нам на франка-лангве. И назови разлив Разливом. Тебя никогда не учили шарить по-эбрейски в школе, ты, антиабэвэгэдэшница? Да это то же самое, если бы я сейчас, например, отправил тебя телекинезом в комитет добровольного общества «Сводник». Ради коцита, вот она какова, да была такова?]

Spate («поток») напоминает *spade* («лопата»), а выражение *to call a spade a spade* (букв. «называть лопату лопатой», т. е. «называть вещи своими именами») соответствует итальянскому *dire pane al pane* (букв.: «называть хлеб хлебом»). Но слово *spate* намекает также на идею реки (*a spate of words* — «поток слов»). Слово *sharee* сливает глагол *share* («делиться с кем-то») и реку Шари (*Shari*), *ebro* — *hebrew* («еврейский») и реку Эбро, *skol* — «школу» (*school*) и реку Сколлис. Если перейти к отсылкам, выражение *for coxyt sake* вызыва-

ет в памяти Коцит, реку в царстве мертвых, и английское «Ради Бога» (*for God's sake*) — а отсюда обращение к Богу, в данном контексте кощунственное¹.

Вот два перевода этого отрывка: французский и итальянский, сделанный сравнительно недавно Луиджи Скенони (p. 198 bis):

Pousse le en franca lingua. Et appelle une crue une crue. Ne t'a-t-on pas instruit l'ébreu à l'escaule, espèce d'antibabébibobu? C'est tout pareil comme si par exemple je te prends subite par telekinesis et te proxénetise. Nom de flieuve, voilà ce qu'elle est? (*Joyce — Soupault — Beckett*)[†]

Diccelo in franca lingua. E di piena alla piena. Non ti hanno mai fatto sharivedere un ebro a skola, pezzo di antialfabetica. È proprio come se ora io andassi par exemplum fino alla commissione di controllo del porto e ti prossenetizzassi. Per amor del cogito, di questo si tratta? (*Schenoni*)[†]

Я не в состоянии выявить все аллюзии французского текста и ограничусь замечанием о том, что он стремится сохранить некоторые названия рек и завершается кощунственным восклицанием, поскольку *nom de flieuve* (искаж. «имя реки») отсылает к *nom de dieu* («имя Божие»).

Скенони, чтобы передать игру слов *to call a spate a spate*, следует, как мы увидим, итальянской версии Джойса. Слово *Piena* (букв. «паводок») имеет отношение к рекам (а потому и к слову *spate*) и сохраняет основную изотопию. Благодаря этому выбору в перевод включаются даже такие названия рек, которые в оригинале названы лишь несколькими страницами ниже: *Pian Creek*, *Piana*, *Pienaars*. Скенони сохраняет также реки Шари, Эбро и Скол, теряет теологическую аллюзию к антиалфавитной ереси, пытается

¹ Поскольку Джойс никогда не говорил ничего однозначного, *for coxyl sake* напоминает также реку Кокс (*Cox River*), а один англоязычный знакомый предложил мне также неприличную ассоциацию, поскольку *for coxyl sake* звучит очень похоже на *for coxilis' ache*, где *coxilis* — нечто вроде воспаления тазобедренного сустава, так что здесь можно было бы увидеть и *pain in the ass* («боль в зад»). Здесь я придерживаюсь интуиции моего знакомого и от себя ничего не присочиняю.

(что довольно курьезно) понять слово *conservancy* «a commission authorized to supervise a forest, river or port»* и по собственной инициативе смешивает Коцит (Cocito) с картезианским *cogito* («я мыслю»).

Посмотрим теперь, что сделал Джойс:

Dillo in lingua franca. E chiama piena piena. T'hanno mai imparata l'ebro all'iscuola, antebecederiana che sei? È proprio siccome circassi io a mal d'esempio da tamigiaturgia di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco.

[*Приблизительный «перевод»*: Скажи это на лингва франка. И назови разлив Разливом. Ты никогда не учила эбрейский в Осколе, антиабэвэгэдэшница разэдакая? Похоже, я попытаюсь дурным примером из тамиджитургии устроить тебя в общество «Сводник». Острготка, теперь понимаю.]

Встретив затруднения в передаче аллюзий оригинала, переводчик-автор решает возместить здесь (наряду с *Pian Creek*, *Piana* и *Piensaars*) еще две реки, упомянутые в другом месте, — например, Тамиджи — и, как это делает Скенони, удачно передает выражение *to call a spate a spate*. Но Джойсу как автору-переводчику этого недостаточно. Он замечает, что глубинный смысл отрывка, лежащий за пределами шуточек с цитатами и отсылками, заключается в растерянности, в дьявольской неуверенности перед лицом некой *лингва франка*, которая, как и все ее родственники, происходит из разных языков и не соответствует гению ни одного из них, производя впечатление дьявольского заговора против единственного языка, истинного и недостижимого, который, если бы он существовал, был бы *lingua sancta*, языком священным. Поэтому всякий антиалфавитный ересиарх является к тому же антитринитарием и анти-что-угодно-еще (к тому же «черкесом» [*circassi*], т. е. варваром). И вот он решает выйти из этого оцепенения при помощи гениального озарения автора-переводчика: *Ostrigotta, ora capesco* (в оригинальном тексте этого нет).

* Комиссия, которой поручен контроль над лесом, рекой или портом (*англ.*).

Перед нами восклицание, выражающее растерянность и изумление. Оно складывается из слов *ostreghetta* (венецианское смягчение оригинального проклятия), отсылки к невнятным языкам (*ostrogoto*, «остгот»: это слово входит в кратчайшее определение всего романа «Финнеганов помин», который в другом месте называется *ostrogothic kako-graphy*, «остготская какография»), а также *Gott* («Бог», нем.). Проклятие, произнесенное в адрес непостижимого языка. Поэтому кажется, что заключением его должны служить слова *non capisco* («не понимаю»). Но в слове *ostrogotta* слышится также английское *I got it* («Я понял»), и Джойс пишет *ora capesco*, сливая глаголы *capire* («понимать») и *uscire* («выходить»), — выходить, возможно, то ли из этого затруднения, то ли из лабиринта романа «Финнеганов помин».

Правда состоит в том, что для Джойса все наши переводческие проблемы не значили ровным счетом ничего. Ему важно было изобрести такое выражение, как *Ostrogotta, ora capesco*.

Если перевод Скенони перевести на английский, можно было бы получить нечто смутно подобное оригиналу. Но сказать то же самое о переводе Джойса нельзя. Из него вышел бы другой текст.

Итальянский Джойс — конечно, не пример «верного» перевода. И все же, когда читаешь этот его перевод и видишь текст, полностью передуманный на другом языке, становятся понятны глубинные механизмы этого процесса, тот тип игры, которую Джойс намерен разыгрывать с лексикой, воздействие универсума *flatus vocis*^{*}, универсума, который постоянно распадается и вновь складывается в новые молекулярные сочетания — за пределами верности той или иной цитате или отсылке. Джойс в некотором смысле остается в пределах перевода в собственном смысле слова и не увязает в болоте вольных интерпретаций. Он намечает крайнюю границу — возможно, непереходимую; но границы, за которые ведутся ожесточеннейшие войны, намечаются не только для того, чтобы установить, что лежит снаружи, но и для того, чтобы определить, что остается внутри.

12.3. Пограничные случаи

Не знаю, к какой категории отнести случай Рабиндраната Тагора, переводившего собственные стихи на английский: к частичной или к радикальной переработке. Он

изменял не только стиль оригинала, но и сам тон лирики, всю совокупность поэтических фигур, речевой регистр, уступая требованиям языка адресата прибытия, то есть английского языка эпохи короля Эдуарда... Переводя сам себя на английский, он набрасывает совершенно иную картину собственной самоидентичности, посредством «того же самого» стихотворения вызывая к жизни такую реальность, которая, в полном согласии с традициями постколониальных переводчиков, уже не имеет ничего общего с реальностью оригинала. Однако результат этих переводов повлиял на то, как Тагор был воспринят в западном мире: поэт, святой, восточный мудрец, а не художник. Кажется, будто единственный способ, посредством которого колонизатор может принять колонизируемого, таков: последний должен быть истолкован первым как фигура исключительная, в которой способны сойтись воедино все положительные характеристики шаблонных образов Востока, созданных для использования Западом¹.

Переработки известны в музыке: их делают, например, виртуозы (так Лист перерабатывал симфонии Бетховена); а иногда даже сам композитор перерабатывает ту же самую пьесу в новую версию.

Но что мы скажем об исполнении «Траурного марша» Шопена Ново-Орлеанским джазовым оркестром? Возможно, сохранится мелодическая линия, но явные ритмические и тембровые изменения исключают мысль о том, что речь идет о простой транскрипции, каковая происходит, например, с баховскими «Сюитами», когда их переносят с виолончели на альтовую флейту. Мирка Данута² указала

¹ Демария (DEMARIA, 2000, § 3. 4), с отсылкой к Махашвета Сенгупте (MAHASWETA SENGUPTA, «Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds» [«Перевод, колониализм и поэтика: Рабиндранат Тагор в двух мирах»] // BASSNET S., LEFEVERE A. (eds.), 1990: 56–63).

² Личное сообщение.

мне на ряд музыкальных «переводов», которые по моей типологии интерпретаций (глава 10) занимают пограничные или «поперечные» позиции. Можно вспомнить о *вариации*, которая, конечно, является интерпретацией темы и находится внутри той же самой семиотической системы, но, разумеется, не представляет собою перевод, поскольку развивает, расширяет и именно изменяет (варьирует) — если оставить в стороне необходимость проводить различие между вариацией на собственную тему и вариацией на тему другого. Можно вспомнить также о различных *гармонизациях* одного и того же отрывка, которые делались в традиции протестантских Церквей, когда имеет место не просто изменение материи, но и значительное обогащение гармонической ткани сочинения.

Эти пограничные случаи неисчислимы, и можно было бы выявить один из них для каждого текста, подлежащего переводу. Опять же отмечу, что возможно выстроить не типологию переводов, но, самое большее, — некую типологию (всегда открытую) различных способов перевода, каждый раз *ведя переговоры* относительно поставленной цели и каждый раз открывая, что способов перевода больше, чем мы подозреваем.

Но то, что эти способы (возможно, бесчисленные) подвержены неким ограничениям, а также то, что постоянно открываются интерпретации, которые нельзя назвать переводами, будет лучше видно на страницах, посвященных трансмутации.

Глава тринадцатая

КОГДА МЕНЯЕТСЯ МАТЕРИЯ

Помню один прелестный новогодний вечер, когда мы играли (*semel licet**) в живые картины. Несколько человек должны были, используя собственное тело, представить какое-нибудь произведение искусства (словесного или иного), а другим надлежало отгадать, что это за произведение. Перед зрителями предстали три девушки, всячески вывернув руки-ноги, исказив гримасами черты лица и составляя при этом некое целое — как мне помнится, весьма изящное. Самые смысленные из нас тут же опознали цитату из «Авиньонских девиц» Пикассо (ведь все помнят из этой картины прежде всего изображение женских тел, не отвечающее реалистическим правилам). Мы сразу опознали Пикассо, нам уже известного; но, если бы кому-нибудь пришлось, не зная оригинала, по этому представлению вообразить себе нечто подобное картине Пикассо, это было бы нелегким предприятием. Это представление не передавало ни соответствующих красок, ни контуров — ничего (по правде говоря, не передавался и сюжет картины, поскольку в оригинале *demoiselles*, «девиц», было пять, а не три) — за исключением намека (впрочем, довольно важного) на то, что на этой картине человеческая фигура деформировалась, следуя некоему ритму.

Поэтому здесь имела место адаптация с переходом от материи графически-цветовой к хореографической, которая передавала как значимые (да и то смутно) лишь сюжет и некоторые «насильственные» элементы оригинальной картины.

Следует отметить, что, если мы рассмотрим экфрасис, о котором говорилось в главе 8, он предстанет как про-

* Один раз можно (*лат.*).

цедура, схожая с только что рассмотренной. В случае живых картин хореографическая материя интерпретировала картину, а в случае экфрасиса картина интерпретируется посредством словесной материи, которая может очень хорошо описывать пространственные отношения, образы и даже цвета, но теряет многие другие элементы — такие как плотность материи, видимость глубины или объема, — которые словесный язык может передать лишь через аллюзии, намеки, отсылки к иному опыту. Можно ли говорить здесь о «переводах»?¹

С этим вопросом мы переходим к проблеме изменения материи, происходящего, например, когда стихотворение интерпретируется (иллюстрируется) посредством рисунка углем или когда роман превращается в комиксы.

13.1. Парасинонимия

Я не нахожу более удачного названия², чтобы обозначить особые случаи интерпретации, в которых, дабы объяснить значение того или иного слова либо высказывания, обращаются к интерпретанту, выраженному в иной семиотической материи (или наоборот). Можно вспомнить, например, о *предъявлении* того или иного объекта с целью интерпретировать именуемое его словесное выражение или же, наоборот, о том, что я назвал бы *словесным предъявлением*, когда, скажем, ребенок указывает пальцем на автомобиль и ему говорят, что он называется *машиной*. Общее

¹ См. у Калабрезе (CALABRESE 2000: 109 слл.), много занимавшегося экфрасисом: «Когда важно вычленить какой-нибудь один уровень текста, а именно повествовательный, тогда переход одной субстанции в другую определяется также как «редукция» («riduzione») — например, экранизация («riduzione») романа». Калабрезе (CALABRESE 2000: 105 слл.) рассматривает 84 «перевода» «Менин» Веласкеса, выполненных Пикассо⁴, один из которых играет только на контрастах черного и белого цветов.

² Обращаю внимание читателя на то, что это использование термина «парасинонимия» шире того, что предложено в словаре Греймаса–Куртэ (см.: Греймас А. Ж., Куртэ Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка / Пер. с франц. // Семиотика. М., 1983).

для обоих случаев заключается в следующем: и в первом, и во втором показывают некоего индивида, принадлежащего к тому же виду, чтобы научить названию не индивида, а целого вида (не считая тех случаев, когда спрашивают о референте имени собственного). Если я спрошу, что такое баобаб, и мне покажут баобаб, обычно я совершу обобщение и выстрою для себя некий когнитивный тип, который позволит мне в дальнейшем опознать другие баобабы, даже если они будут частично отличаться от того индивида, который мне показали.

Равным образом и ребенку, указывая на «фиат», говорят, что он называется *машиной*, но обычно ребенок сразу же проявляет способность приложить это название, скажем, к «пежо» или к «вольво».

К случаям парасинонимии можно отнести указующий перст, разъясняющий выражение «вон то», замещение слов знаками руки в некоторых языках жестов — но также и те случаи, когда, чтобы объяснить, что такое *chaumière*, я рисую, пусть и грубо, хижину с соломенной крышей.

Конечно, в этих случаях посредством нового выражения намереваются интерпретировать предыдущее или сопутствующее, но в различных обстоятельствах высказывания различные выражения можно интерпретировать посредством одного и того же, их замещающего. К случаям парасинонимии можно отнести, например, такой: пустую коробку из-под стирального порошка показывают, чтобы интерпретировать (т. е. лучше разъяснить) просьбу: «Купи мне такой-то стиральный порошок». Однако в иных обстоятельствах высказывания тот же самый жест может объяснять смысл слова «стиральный порошок» (в целом) или же дать пример того, что понимается под словом «параллелепипед».

Если есть желание использовать слово «переводить» метафорически, во многих из этих случаев многие интерпретации будут формами перевода (а в случае языка жестов, воспроизводящего звуки того или иного языка или буквы алфавита, это будут прямо-таки почти механические формы транскрипции). Скажем также, что при переходе одной семиотической системы в другую эти формы интер-

претации значат то же самое, что и интерпретация посредством синонимии в словесных языках, причем с теми же ограничениями, что свойственны синонимии словесной. Иногда некоторые парасинонимы появляются *in praesentia**: например, когда в аэропорту рядом со словесной надписью «отправление» появляется также рисунок отлетающего самолета.

Другие случаи парасинонимии, напротив, едва ли можно определить как переводы. К их числу можно отнести, например, поступок (несомненно, занудный) человека, который, желая объяснить, что такое «Пятая симфония до минор» Бетховена, заставит прослушать все сочинение (или же, проявив больше милосердия, прибегнет к метонимии, напев знаменитое начало симфонии). Но парасинонимией будет и обратный случай: если человека спросят, что за сочинение транслируют по радио, а он скажет, что это «Пятая симфония до минор». Конечно, парасинонимией будут и ответы вроде: «это симфония» или «это одна из пяти симфоний Бетховена».

Разовью одно из указаний, обнаруженных мною у Калабрезе (CALABRESE 2000: 112) и признаю, что общее название «Благовещение» (по крайней мере, в контексте традиционной живописи) можно интерпретировать, показав мне любое «Благовещение»: скажем, Фра Анджелико, Кривелли или Лотто*. Как ребенок понимает, что и «фиат», и «пежо» — это машина, так и я в состоянии понять, что иконографический тип «Благовещения» предусматривает некоторые основополагающие характеристики (колени-преклоненная молодая женщина, а также ангельское создание, которое, по всей видимости, обращается к ней с речью, и, если учесть подробности, типичные для некоторых эпох истории живописи, — ниспадающий сверху луч света, колонна в центре и т. п.). Калабрезе цитирует Варбурга, отмечающего, что изобразительный мотив обнаженной женской фигуры, лежащей на земле, подперев рукой голову, встречается в древних ближневосточных статуях,

* Здесь: непосредственно, тут же (лат.).

в греческих статуях, изображающих нимф, у Джорджоне, Тициана и Веласкеса и даже на рекламных плакатах начала XIX в. Калабрезе пишет, что речь идет не о цитате, поскольку здесь зачастую отсутствует желание «закавычить» оригинальный текст, а о переводе в подлинном смысле слова.

Я сказал бы, что речь идет о парасинонимических интерпретациях иконографического термина «Благовещение»; однако уже говорилось о том, что перевод происходит не между лексическими или иконографическими типами, а между текстами (с этим Калабрезе, разумеется, согласен), и потому изображение обнаженной Наоми Кэмпбелл в позе, указанной Варбургом, едва ли можно принять за удовлетворительный перевод «Венеры» Джорджоне, хотя оно, несомненно, вдохновлено этой картиной и для знатока прозвучало бы как прямая цитата. Можно было бы заметить, что этот тип частичного «перевода», по сути дела, соблюдает некий принцип обратимости, поскольку даже человек неосведомленный, увидев сначала фотографию Наоми Кэмпбелл, а затем — картину Джорджоне, сможет обнаружить значительные аналогии между этими изображениями. Однако даже самый мастеровитый художник, не знающий текста-источника, не смог бы точно реконструировать «Венеру» Джорджоне по фотографии Наоми Кэмпбелл. Равным образом, не зная текста-источника, невозможно было бы возвратиться от «Благовещения» Кривелли к «Благовещению» Фра Анджелико.

Интерпретация благовещения как «Благовещения» предполагает «перевод» с одного типа на другой (по этому поводу Калабрезе говорит о полусимволической модальности), но не перевод с одного индивидуального текста на другой, как было бы, напротив, если бы от цветной репродукции картины Джорджоне художник попытался возвратиться к оригинальной картине (и при наличии мастеровитости мы можем предсказать ему некоторый успех). Но относительно подобных случаев в главе 10 говорилось об *интрасемiotическом* переводе, когда, например, в XVIII в. картина, написанная маслом, «переводилась» в гравюру.

После этого можно согласиться с замечанием Калабрезе: «На деле мы не хотим безоговорочно полагать, что любой текст, отсылающий к какому-то другому, в той или иной степени является переводом последнего. Мы говорим лишь, что существуют некие смысловые эффекты, которые в конечном счете представляют собою трансмиграцию и могут разительно изменяться за счет полноты или частичности перевода» (CALABRESE 2000: 113). Но трансмиграция происходит и в том случае, если сказка о Красной Шапочке переходит от Перро к братьям Гримм, изменившим ее финал: у Перро волк пожирает девочку, и на этом история заканчивается, чем подчеркивается ее морализирующий урок, тогда как у братьев Гримм история продолжается, и девочку спасает охотник, благодаря чему суровое наставление, свойственное XVIII в., заменяется веселым, снисходительным и простонародным финалом (см. PISANTU 1993). Но даже если бы финал остался тем же самым, Красная Шапочка братьев Гримм относилась бы к Красной Шапочке Перро так же, как парафраза относится к тексту-источнику.

Если, пусть даже в самом мягком варианте, принимается принцип обратимости, согласно которому в идеальных условиях при обратном переводе некоего перевода можно получить нечто вроде «клона» оригинального произведения, то при переходе от общего изображения некоего иконографического типа к отдельному произведению эта возможность представляется неосуществимой.

Далее, хотя в иконографии и в иконологии полезно парасинонимически использовать термины, отсылающие к зрительным типам, кочующим из одной культуры в другую, это все же совсем другое дело, пусть весьма полезное в области истории изобразительных тем, как полезна возможность называть машиной или автомобилем как самую мощную и современную «феррари», так и медленный и устаревший «форд» модели Т. Устраивать выставку автомобилей от их истоков до наших дней или же выставку, посвященную благовещениям, — все равно что собирать библиотеку рыцарских романов или шедевров детективного жанра.

Последняя книга Лукарелли — не «перевод» первой книги Эдгара Уоллеса[†]: просто она относится к тому же самому жанровому типу (если нам удастся сконструировать или постулировать некий жанровый тип, включающий в себя обе книги). Точно так же жанр рыцарского романа в некотором смысле включает в себя как «Песнь о Роланде», так и «Неистового Роланда»[†].

Что же общего у почти всех перечисленных парасинонимий (хотя их перечень мог бы быть куда богаче)? То, что в процессе интерпретации переходят не только от одной семиотической системы к другой, как обстоит дело при интерлингвистическом переводе, со всеми предполагаемыми при этом изменениями субстанции, но и от одного континуума (или материи) к другому.

Посмотрим, какое значение обретает это явление в так называемом интерсемиотическом переводе, который Якобсон называл трансмутацией, а другие называют адаптацией.

13.2. Трансмутации, или адаптации

Возвращаюсь к замечанию Фаббри, которое я счел удачной поправкой к отождествлению интерпретации и перевода как понятий равнопротяженных: Фаббри (FABBRÌ 1998: 117) указывал, что «подлинный предел перевода лежит в различии материй выражения».

В пример он приводит эпизод из фильма Феллини «Репетиция оркестра»:

В известный момент перед нами появляется некий персонаж, дирижер оркестра, видимый со спины. Однако очень скоро зритель замечает, что кадр, в котором виден этот персонаж, снят субъективной камерой; действительно, точка зрения находится выше взгляда человека, следующего движениям дирижера и, как кажется, идущего так же, как идет он. До сих пор — никаких проблем: ясно, кому принадлежит взгляд, и мы можем перевести это в абсолютно совершенные лингвистические термины. Однако чуть позже происходит следующее: камера поднимается над персонажем, идущим перед ним, и в конце концов оказывается прямо перед дирижером. Иными словами, камера

поднялась над персонажем, которого прежде было видно со спины, и медленным постепенным движением добирается до того места, откуда снимает его спереди. Вспомним, однако же, о том, что мы были в субъективном ракурсе, но в таком субъективном ракурсе, который благодаря медленному и непрерывному движению камеры без всякого рывка становится в конце концов объективным. Персонаж, видимый спереди, помещается в кадр, так сказать, объективно, и никакой субъективный взгляд в съемку уже не вовлекается. Тогда вопрос таков: что же произошло, пока камера совершала это движение? Пока камера совершала этот круг — кто в действительности смотрел? Какая категория словесного языка способна передать, то есть *перевести*, тот промежуточный момент (пусть медленный, непрерывный и занявший некую временную длительность), в который съемка еще не стала безличной, но уже не была субъективной?

Несомненно, то, что говорит нам здесь камера, в слова перевести невозможно.

Различие в материи — основополагающая проблема для всякой семиотической теории. Вспомним хотя бы разглагольствования о *всемогуществе* или *всевыразительности* словесного языка. Но даже если мы склонны принять словесный язык за самую могучую из всех систем (по Лотману, за *первичную моделирующую систему*), все же на деле мы сознаем, что он вовсе не всемогущ.

Напротив, Ельмслев (HEJMSLEV 1947) проводил различие между языками *ограниченными* и *неограниченными*. Например, язык логических формул в сравнении с естественным языком ограничен. Возьмем самую элементарную из логических формул ($p \supset q$): ее можно не только перевести (*если P, то Q*), но и по-разному интерпретировать (*если дым, то и огонь; если лихорадка, то и болезнь*; это может быть даже утверждение, не подтверждаемое фактами: *если бы Наполеон был женщиной, он вышел бы замуж за Талейрана*). Напротив, высказывание: *если твой сын Ахилл носит твою фамилию, значит, ты признал его своим законным сыном* — действительно можно перевести на формализованный язык как $p \supset q$, но никто не сможет восстановить по этой формуле оригинальное высказывание.

Равным образом можно заметить, что некая семиотическая система может сказать и меньше, и больше, чем другая семиотическая система, но не скажешь, что обе они способны выразить те же самые вещи. Кажется затруднительным «перевести» в слова все то, что выражено в Пятой симфонии Бетховена¹, но столь же невозможно перевести в музыку «Критику чистого разума».

Практика экфрасиса позволяет описать словами некое изображение, но никакой экфрасис «Обручения Марии» Рафаэля не сможет передать чувство перспективы, воспринимаемой зрителем, нежность линий, являющую положение тел, или тонкую гармонию цветов.

Кроме того, при переходе от одной материи к другой неизбежно приходится эксплицировать те аспекты, которые в переводе остались бы неопределенными. Достаточно будет нескольких примеров.

* * *

Если возвратиться к «Ворону» По, то переводчик мог бы позволить себе множество вольностей, чтобы передать то воздействие, которое, по-видимому, стремится оказать текст-источник. Например, чтобы сохранить ритм или рифму, можно было бы принять решение заменить *pallid bust of Pallas* («бледный бюст Паллады») на бюст какого-нибудь другого божества* — лишь бы он оставался белым. Благодаря этому бюсту По хотел создать контраст между чернотой ворона и белизной статуи, но бюст Паллады, как отмечает сам По в «Философии творчества», был «chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and, secondly, for the sonorousness of the word, Pallas, itself»*. Поэтому он мог бы стать бюстом одной из девяти Муз —

¹ В лучшем случае, при наличии кода, понятного обеим сторонам, можно даже по телефону передать указания, по которым восстанавливается означающая сторона Пятой симфонии, то есть музыкальная партитура. Но это было бы крайним случаем *транскрипции*, как азбука Морзе, когда выражению «*соль — первая октава — одна шестьдесят четвертая*» строго соответствует определенный символ в определенном положении на нотном стане.

* «Избран, во-первых, как наиболее подходящий учености влюбленного, а во-вторых, ради звучности самого слова „Паллада“» (англ.).

лишь бы при этом сохранилась некая соответствующая звучность. И здесь мы подошли бы уже довольно близко к операции переработки.

Но теперь зададимся таким вопросом: что произойдет, если кто-нибудь захочет перенести «Ворона» с естественного языка в изображение, «перевести» его в картину? Возможно, художник сможет внушить нам эмоции, близкие к тем, что вызывает стихотворение: такие, как ночной мрак, меланхолическая атмосфера, смесь ужаса и неутолимого желания, снедающего любящего, контраст между белым и черным (причем художник сможет заменить бюст статуей в полный рост, если это будет ему нужно, чтобы подчеркнуть эффект). И все же в картине придется отказаться от передачи того неотступного чувства угрозы (повторяющейся раз за разом) невосполнимой утраты, внушаемой словом *nevermore*.

Может ли картина сказать нам что-нибудь о Линор, столь настойчиво призываемой в тексте? Возможно, если художник изобразит ее в виде белого призрака. Но это неизбежно будет призрак женщины, а не какого-то иного создания. И здесь нам придется увидеть (или, выражаясь иначе, художнику придется *заставить нас увидеть*) некий зрительный образ той женщины, которая в литературном тексте появляется как чистый звук. По меньшей мере в этом случае имеет силу различие между временными и пространственными искусствами, проведенное Лессингом*. А иметь силу оно будет потому, что при переходе от стихотворения к картине произошло *изменение матери*.

* * *

Возьмем иллюстрации, сопровождающие немецкий текст старинной книги *Struwwelpeter* Хоффманна* (шедевр детской литературы XIX в.), в которой говорится: *Die Sonne lud den Mond zum Essen* («Солнце-женщина пригласила Месяц на обед»). По-итальянски эта фраза станет такой: *IL Sole invitò LA Luna a cena* («Солнце-мужчина пригласил Луну-женщину на обед»). При этом останется в стороне тот факт, что «Солнце» по-немецки женского рода, а по-итальянски — мужского (то же самое произойдет с французским и испанским, тогда как по-английски проблемы

не возникнет и перевод будет таким: *The Sun invited the Moon to dinner*). Но текст сопровождается иллюстрацией, сохранившейся неизменной в любом издании на других языках, где Солнце изображено в виде дамы, а Луна — в виде кавалера, и это выглядит весьма странно для итальянских, французских и испанских читателей, привыкших считать Солнце мужчиной, а Луну — женщиной.

* * *

Предлагаю показать англоязычному человеку знаменитую «Меланхолию» Дюрера и спросить, что за женская фигура на ней изображена: сама Меланхолия или же меланхолическая женщина, символизирующая Меланхолию. Думаю, англоязычный читатель скажет, что имеется в виду женская фигура (меланхолическая), метонимически воплощающая собою то абстрактное (и бесполое) существо, каковым является Меланхолия. Итальянец и немец скажет, что здесь речь идет об изображении Меланхолии как таковой, поскольку как итальянское *malinconia*, так и немецкое *Melancholie* — слова женского рода.

* * *

Многие итальянские зрители помнят, как они смотрели фильм Бергмана «Седьмая печать», где появляется Смерть, играющая с главным героем в шахматы. Это Смерть (женского рода)? Нет: зрители видели перед собой Смерть (мужского рода). Если бы речь шла о словесном тексте, о переводе в пределах одной и той же звуковой материи, тогда немецкое слово *der Tod* («Смерть», мужского рода), равно как и его шведский эквивалент, *döden* (тоже мужского рода)¹, перевели бы на итальянский как *la Morte*

¹ Хотя в скандинавских языках имена существительные считаются не столь «сексуализированными», как в итальянском, и для всех существительных мужского рода, не обозначающих лица, используется не личное местоимение мужского рода (*han*), а местоимение мужского рода для предметов или животных (*den*), кажется вполне естественным, что Бергман вынужден был «видеть» Смерть мужчиной. О том, какого пола Смерть, см.: JAKOBSON 1959 (итал. пер.: 60).

(или *la Mort* — на французский и *la Muerte* — на испанский). Напротив, столкнувшись с необходимостью показать эту Смерть посредством зримых образов, Бергман под влиянием словесных автоматизмов вынужден был вывести ее мужчиной, и это поражает любого итальянского, испанского и французского зрителя, привыкшего представлять себе Смерть как существо женского пола. А тот факт, что для итальянцев, испанцев и французов эта странная и неожиданная фигура Смерти усиливает впечатление страха, которое, несомненно, хотел внушить кинематографический текст, — это, так сказать, «дополнительная ценность». Показывая смерть в мужском облике, Бергман не стремился нарушать привычные коннотации, определяемые лингвистическими автоматизмами предполагаемого адресата (не хотел ошарашивать его); но, если говорить о французе, итальянце или испанце, этот образ (который в силу парасинонимии не может отсылать к своей возможной вербализации) приводит к прямо противоположному результату и добавляет элемент остранения. Представляю себе чувство замешательства, которое испытал бы старый фалангист, шедший в битву с криком *Viva la muerte!* («Да здравствует смерть!», *исп.*) и, как настоящий воинственный мачо, мечтавший о соединении с женским существом, с прекрасной и ужасной любовницей. Представляю себе, как обескуражен был бы этот мачо, узнав, что ему придется, ликуя, соединиться со старым господином, лицо которого вымазано косметикой.

Но это как раз показывает, что трансмутация *добавляет* сигнификаты или наделяет значительностью те коннотации, которые исходно ею не обладали.

Можно возразить, что каждый текст требует от своего Образцового Читателя некоторых умозаключений, и ничего страшного, если при переходе от одной материи к другой эти умозаключения становятся эксплицитными. Но на это следует ответить, что, если оригинальный текст предлагал нечто в качестве имплицитного умозаключения, при его переводе в эксплицитное текст, несомненно, подвергся *интерпретации*, вынудившей его «открыто» делать то, что он исходно намеревался оставить имплицитным.

Ни форма, ни субстанция словесного выражения не могут один в один «наложиться» на другую материю. В переходе от словесного языка к языку, скажем, зрительному встречаются друг с другом две формы выражения, «эквиваленты» которых нельзя определить так же, как можно сказать, что итальянский двойной семисложник метрически эквивалентен французскому александрийскому стиху.

13.3. Трансмутации посредством манипуляции

Самые обычные случаи переделки или трансмутации — это экранизация романа, а иногда его постановка на сцене; но бывают еще и случаи постановки балета по сказке или, как это произошло с «Фантазией» Уолта Диснея, мультипликационной анимации по классической музыке. Нередки переделки фильма в роман, хотя они и вдохновляются критериями коммерческими. Варианты здесь многообразны, но следует всегда говорить о переделке или трансмутации — именно для того, чтобы отличать эти интерпретации от перевода в собственном смысле слова.

Перевод в собственном смысле слова возможен как при наличии оригинального текста, так и в его отсутствие. Переводы «в отсутствие» наиболее обычны (таков любой иноязычный роман, который читают в переводе на свой родной язык), тогда как в переводах «при наличии» оригинальный текст приводится параллельно. Такое решение издателей не меняет смысла или ценности перевода, и самое большее, что может дать параллельный текст, — это привести некие элементы для оценки перевода.

Иное дело — трансмутации. Например, при постановке балета по музыкальному произведению музыка (текст-источник) и хореографическое действие (текст назначения) присутствуют одновременно, взаимно друг друга поддерживая, и само по себе действие, не поддержанное музыкой, не стало бы никакой переработкой чего-либо. Равным образом музыка без действия была бы не переводом, а новым исполнением музыкального произведения.

Постановка балета по «Траурному маршу» Шопена (из «Сонаты си бемоль минор ор. 35») явно дает увидеть то, что приписывать музыканту было бы неосмотрительно и что принадлежит к тем заключениям, которые выводит из музыки хореограф.

Никто не отрицает, что такие переделки нужны и для того, чтобы дать возможность лучше оценить текст-источник. Ввиду разнообразия возможных решений можно было бы говорить об интерпретации посредством манипуляции.

Рассмотрим некоторые из операций, проделанных Уолтом Диснеем в его «Фантазии». Часть из них всегда казалась решениями откровенно «китчевыми», принятыми с намерением увидеть знаменитые произведения как сугубо описательные, причем описательные в самом что ни на есть популярном духе. Несомненно, Ганслика⁶ бросило бы в дрожь от «Пасторали» Бетховена, понятой как история единорогов, гарцующих по травянистым лугам, и погодных капризов. И все же диснеевская манипуляция стремится интерпретировать озадачивающее заглавие — «Пастораль», наклеенное на это сочинение как этикетка и, несомненно, побуждающее многих слушателей интерпретировать его описательно. Равным образом адаптировать (как всегда делает Дисней) «Весну священную», увидев в ней историю земли и динозавров, обреченных на вымирание, — это интерпретация весьма спорная. И все же нельзя отрицать, что, *манипулируя* источником, Дисней предлагает «варварское» прочтение сочинения Стравинского, и всякий, пожалуй, согласится с тем, что адаптация «Весны священной» более оправданна, чем та, при которой единороги из «Пасторали» накладывались бы на музыку «Весны» (или, наоборот, катаклизмы истории Земли в «Весне» — на музыку Бетховена).

Кано и Кремонини (CANO & CREMONINI 1990, III) отметили следующее: адаптация «Щелкунчика» Чайковского, когда ритмы, тембры и музыкальные фразы интерпретируются посредством чередования листьев, веночков, эльфов и капель росы, конечно, *манипулирует* источником,

используя элементы, которые едва ли можно приписать намерениям оригинального текста (каким бы описательным он ни намеревался быть). Тем не менее эти элементы некоторым образом привлекают внимание к действительным музыкальным достоинствам и потому побуждают лучше оценить тембры, ритмы и мелодику произведения.

Как и всякая интерпретация, эта адаптация – предмет дискуссии; но зачастую таковы и жесты дирижера оркестра, энергично размахивающего руками, иногда напевающего вполголоса, пыхтящего и мычащего, чтобы побудить исполнителей уловить тот способ, которым, *согласно его интерпретации*, должно исполняться произведение. Жесты дирижера – это интерпретация партитуры. Никто не дерзнул бы сказать, что они суть ее перевод в том смысле, в каком им является транскрипция «Сюит для виолончели соло» в «Сюиты для альтовой флейты».

13.4. Показать то, что не сказано

Стайнер (STEINER 1975: 14) размышляет о том, как Данте Габриэль Россетти перевел в стихотворение картину Энгра, и приходит к такому выводу: происходящие при этом вариации «сигнификата» приводят к тому, что оригинальная картина предстает всего лишь как повод¹. А что произошло бы, если бы на воображаемом научно-фантастическом международном конкурсе «Кошек» Бодлера «перевели» в картину маслом Джотто, Тициан, Пикассо и Энди Уорхол* (я бы добавил сюда и Лоренцо Лотто, который в своем «Благовещении» изобразил великолепного кота, пересекающего комнату)? А если это стихотворение «перевести» в гобелен, в мультфильм, в барельеф, в скульптуру из марципана? Переходя к семиотической системе, абсолютно «иной» по сравнению с системами естественных языков, интерпретатор должен будет решить множество вопросов: где сидят бодлеровские «суровые ученые» (*savants austères*) – в просторной и холодной библиотеке,

¹ Об этом все у того же Стайнера (STEINER 1975), см. главу VI.

в тесной комнатке, как философ у Рембрандта, или перед попитром, как святой Иероним? А кот — будет ли он сидеть у ног, как лев у ног Отца-Переводчика Священного Писания? А как одеты ученые: в просторные сутаны, как Эразм у Гольбейна*, или в узкие рединготы? И как показать их суровость: окладистыми седыми бородами или же посредством пенсне?

* * *

Капреттини (CAPRETTINI 2000: 136) анализирует экранизацию «Женского портрета» Генри Джеймса, осуществленную Джейн Кэмпбелл*. Капреттини следит за всеми изменениями оригинального текста, которые, разумеется, превращают фильм в переработку или в новое прочтение литературного произведения, и его интересует то, каким образом эти изменения так или иначе сохраняют некоторые основополагающие черты романа. Но я хотел бы задержаться на том, что в литературном тексте говорится о героине Изабелле: «Смотреть на нее было приятнее, чем на большинство произведений искусства» (*She was better worth looking at than most works of art*). Не думаю, что Джеймс просто-напросто хотел сказать, что лучше было созерцать и желать желаннейшую Изабеллу, чем попусту тратить время в музее: он, конечно, имел в виду, что героиня была наделена очарованием многих произведений искусства и, как я полагаю, многих художественных изображений женской красоты.

Придерживаясь воли Джеймса, я могу вообразить себе Изабеллу как «Весну» Боттичелли, как Форнарину, как Беатриче прерафаэлитского склада или даже (*de gustibus...**) как одну из авиньонских девиц. Каждый может развивать намек Джеймса в соответствии со своим идеалом — как женской красоты, так и искусства. Но в фильме Изабеллу играет Николь Кидман. Я обожаю эту актрису и, несомненно, считаю ее настоящей красавицей, но думаю, что фильм получился бы иным, если бы у Изабеллы было лицо Гре-

* О вкусах... (лат.).

ты Гарбо или рубенсовские формы Мэй Уэст. Таким образом, за меня решил режиссер.

Перевод не должен говорить больше, чем оригинал, то есть он обязан соблюдать умолчания текста-источника¹.

* * *

Многим известно, что в «Моби Дике» Мелвилл ни разу не говорит о том, какой ноги нет у капитана Ахава: правой или левой. Можно спорить о том, насколько важна эта деталь для создания атмосферы двусмысленности и тайны, окружающей этого героя, — но если Мелвилл об этом умолчал, у него, видимо, были на то свои причины, и их следует уважать. Когда Джон Хьюстон «переводил» этот роман в фильм*, ему нельзя было не сделать выбор, и он решил, что Грегори Пеку должно недоставать левой ноги. Мелвилл мог обойти это молчанием, а Хьюстон — нет. Таким образом, фильм говорит нам больше, чем роман, каким бы это откровение ни было.

* * *

В 10-й главе «Обрученных», после долгого рассказа о том, как бессовестный Эджидио соблазнял Монцскую монахиню, Мандзони, проявляя крайнюю стыдливость, сообщает о падении монахини одной-единственной краткой фразой: «Несчастливая ответила» (*La sventurata rispose*). В дальнейшем роман переходит к рассказу о переменах в поведении бывшей монахини и о том, как стремительно скатывается она к преступной жизни. Но то, что произошло между моментом ответа и дальнейшими событиями, обойдено молчанием. Автор сообщает нам, что монахиня уступила, и вся тяжесть этой уступки выражается словом «несчастливая», содержащем в себе одновременно и строгое нравственное суждение, и человеческое сострадание. Требуется сотрудничество читателя, призванного «разгово-

¹ Винсон (VINÇON 2000: 157 слл.) отсылает к интересным наблюдениям о невысказанном в «Феноменологии литературного произведения» Ингардена и в «Истории и дискурсе» (*Story and discourse*) Чэтмена. Подробное рассмотрение имплицитного содержания см.: BERTUCCELLI PAPI (2000).

рить» это умолчание, превратить эту краткую фразу в источник многообразных предположений.

Отметим, что сила этой фразы заключена не только в ее многозначительной уклончивости, но и в ее ритме. Здесь налицо двойной дактиль, за которым следует спондей (или хорей, поскольку *ultima syllaba non curatur**): - ∪ ∪, - ∪ ∪, - -. Так вот, французский перевод Ива Бранка гласит: *L'infortunée répondit* («Несчастливая ответила»), и такой вариант не только сохраняет семантику, но и схож с оригиналом по метрической структуре. Английский перевод Брюса Пенмена: *The poor wretch answered him* («Бедняжка ответила ему»). Есть два немецких перевода; один из них, Эрнста Виганда Юнкера, таков: *Die Unselige antwortete* («Злосчастливая ответила»); другой, Буркхарта Кребера, гласит: *Die Unglückselige antwortete* («Несчастливая ответила»). Мне кажется, в обоих вариантах наряду с семантикой был соблюден и некий ритм. Как бы то ни было, во всех этих случаях умолчание осталось в силе.

А что произошло бы, если бы эту страницу нужно было перевести в фильм? Даже не так: что произошло, если учесть, что уже есть несколько кинематографических и телевизионных версий романа Мандзони?¹ Сколь бы ни был стыдлив режиссер, в любом случае он должен был бы дать нам увидеть кое-что большее по сравнению с вербальным текстом. Между тем моментом, когда Эджидио в первый раз обращается к Монахине с речью, и ее последующими преступлениями этот ответ должен был проявиться в каких-то действиях, пусть даже намеком: в жесте, в улыбке, в блеске глаз, в дрожи — если не в чем-то большем. В любом случае было видно нечто, говорящее о страстности ответа, тогда как вербальный текст хранил в этом отношении неопределенность. В туманности, скрывающей возможные действия женщины, продиктованные страстью, одно из них с неизбежностью было избрано как наиболее

* Последний слог не считается (лат.).

¹ См. анализ изображений фигуры Монахини у Калабрезе (CALABRESE 1989). О зрительных адаптациях романа см. также: CASSETTI (1989) и ВЕТТЕТИНИ ET AL. (1990).

подходящее, хотя совершенно ясно, что Мандзони хотел оставить за читателем неотчуждаемое право сделать тот или иной выбор или же не делать никакого — в зависимости от того, что подскажет ему милосердие.

* * *

Предположим, есть некий роман, повествующий о двух друзьях-приятелях, которых во времена Террора ведут на гильотину: одного — потому что он легитимист-вандеец, другого — потому что он друг Робеспьера, впавшего ныне в немилость. Об обоих роман сообщает, что они идут на казнь с бесстрастным лицом, однако благодаря некоторым умолчаниям и тонко рассчитанным намекам мы остаемся в неведении относительно того, отрекся ли каждый из них от своего прошлого, отправляясь на смерть. Намерение автора состоит именно в том, чтобы внушить нам атмосферу неуверенности и растерянности, в которую в этом ужасном 93-м году погрузились все без исключения.

А теперь «переведем» эту сцену в фильм. Допустим, можно передать бесстрастность обоих осужденных, и лица их не выказывают никаких эмоций — ни раскаяния, ни отваги. Но в романе, положим, ни слова не говорилось о том, как они одеты, а вот в фильме это придется так или иначе показать. И что же — легитимист будет одет в панталоны (*culottes*) и камзол, служившие знаком принадлежности к его касте, подтверждая его верность тем ценностям, в которые он верил, а якобинец дерзновенно предстанет в одной рубашке? Или же они поменяются ролями (что кажется маловероятным, но не невозможным), и якобинец вновь обретет свою аристократическую отвагу, облачась в панталоны, а вандеец утратит все характерные черты своего облика? Или, может быть, оба они будут одеты одинаково, чтобы тем самым подчеркнуть, что теперь они равны (и таковыми себя чувствуют), что оба они — жертвы одной и той же бури?

Как мы видим, переход к иной материи вынуждает навязать зрителю фильма некую интерпретацию, относительно которой читателю романа было предоставлено

больше свободы. Вполне возможно, что фильм, используя собственные средства, возместит утрату двусмысленности до этой сцены или после нее, причем там, где роман был более эксплицитным. Но это предполагает манипуляцию, назвать которую «переводом» было бы рискованно.

* * *

Возвратимся к личному опыту. Когда я писал роман «Имя розы», действие которого разворачивается в средневековом аббатстве, я описывал ночные сцены, сцены в закрытых помещениях и на открытом воздухе. Я не предусматривал никакого общего цветового тона для всей истории; но, когда режиссер спросил моего мнения на сей счет, я сказал ему, что Средневековье представляло себя (особенно в миниатюрах) в красках резких и кричащих, то есть видело себя почти без оттенков и предпочитало свет и ясность. Не могу вспомнить, думал ли я об этих цветах, когда писал роман, и допускаю, что каждый читатель сам мог бы по-своему «расцветить» эти сцены на свой вкус, воссоздавая в воображении свое собственное средневековое пространство. Когда затем я увидел фильм, первая моя реакция была такой: получилось Средневековье в духе Караваджо*, то есть в духе XVII в., с редкими бликами яркого света на мрачном заднем фоне. В душе я посетовал на столь явно ошибочное истолкование *intentio operis**. Лишь впоследствии, поразмыслив над этим, я понял, что режиссер действовал, так сказать, согласно природе. Если сцена происходит в закрытом помещении, освещенном только факелом или фонарем либо единственным окном (а снаружи ночь или туман), то можно получить результат лишь в духе Караваджо, и редкие лучи, падающие на лица, напоминают скорее Жоржа де Латура, чем «Роскошный часослов герцога Беррийского» или оттоновские миниатюры*. Возможно, Средневековье *изображало* себя в ярких и пронзительных тонах, но на деле *видело* оно себя (причем большую часть дня) в барочной светотени.

* Намерение произведения (лат.).

Возразить на это нечего — разве то, что фильм вынужден был принять некое решение там, где роман его не принимал. В романе фонарь был *flatus vocis*, и яркость его света можно было лишь вообразить; в фильме же фонарь стал светоносной материей и выражал именно *такую* яркость света.

Приняв это решение, режиссер предпочел «реалистическое» прочтение и отказался от других возможностей. А ведь он мог бы, например, противопоставить реалистическому видению геральдическую интерпретацию, как сделал Оливье в сцене битвы святых Криспина и Криспиниана в «Генрихе V»*. В переходе от одной материи к другой *тот, кто осуществляет переделку, опосредует интерпретацию*, а не оставляет ее на милость адресата.

13.5. Не показывать то, что сказано

При перемене материи опасность состоит не только в том, чтобы сказать больше, чем говорит оригинал. Есть и другая опасность: сказать меньше. Я хотел бы процитировать один знаменитый текст, в котором нет ни малейшего намерения описать нечто обыденное, хотя описано «это» замечательно. Я говорю о четвертой главе Откровения Иоанна Богослова:

И вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы. И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади*.

* Откр 4: 2-6 («Синод.» пер.). Эко цитирует итал. пер. Пьеро Росано по изданию: Il Nuovo Testamento. Torino: UTET, 1963.

Вот гипотипосис — если таковые вообще существовали. Отметим, что это описание описывает не все: оно задерживается только на поверхности; упоминаются лишь одежды и венцы старцев, а не глаза и не бороды. Но то, что описание намеревается сделать зримым, — это движение, которое в Вульгате передается как вращение *super thronum et circa thronum**. Здесь-то и споткнулись те, кто впервые интерпретировал «Откровение» посредством зрительных образов, то есть мозарабские миниатюристы[†] (иллюстраторы блистательных комментариев к книге Иоанна, известные как *Beati*, «Блаженные»). Придерживаясь текста Вульгаты (единственного им известного), миниатюристы не смогли изобразить этих четырех животных, находящихся одновременно «на престоле и вокруг престола».

Это произошло потому, что миниатюристы, выросшие в греко-христианской традиции, думали, что пророк «видел» нечто подобное статуям или картинам. Однако если греческое воображение было зрительным, то еврейское — в значительной мере слуховым. В начале Книги Бытия Бог является как голос, и как голос Он является Моисею (не случайно еврейская культура отдает предпочтение тексту — будь то устному или письменному — перед изображением, как происходит, напротив, в традиции греческой).

Мозарабским миниатюристам был известен также источник Иоанна, то есть видение Иезекииля:

И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных, — и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их — ноги прямые, и ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь. [...] И руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их; и лица у них и крылья у них — у всех четырех; крылья их соприкасались одно к другому; во время

* «На престоле и вокруг престола» (лат.).

шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего*.

...И смотрел я на животных, и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. [...] И подобие у всех четырех одно; и по виду их и по устройству их казалось, будто колесо находилось в колесе. Когда они шли, шли на четыре свои стороны [...] И когда шли животные, шли и колеса подле них [...] А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира...**

Мы видим, что, в отличие от описания у Иоанна, здесь подчеркивается движение четырех животных, никогда не стоящих на одном и том же месте, и многочисленность колес — то концентрических, то нет. И мы понимаем, что, как и всякое уважающее себя видение, это видение — кинематографическое, в котором описывается не столько нечто видимое, застывшее раз и навсегда, как Аполлон Бельведерский или Венера Милосская, а сновидческая сцена, где все находится в постоянном преобразении.

Иоанн (а до него — Иезекииль) описывал не картины и не статуи, а скорее, сны — или, если угодно, фильмы (а фильмы — это сны наяву, или видения, разжалованные, как говорят в Церкви, до статуса мирянина). В видении кинематографическом животные могут вращаться и появляться то над престолом, то перед ним, то вокруг него. Но мозарабский миниатюрист (наследник, пусть и бессознательный, греческой культуры, где божественное начало являлось как Идея, то есть определенная форма в своей суверенной неподвижности) не мог зрительно «перевести» текст-источник.

Это удалось, но лишь отчасти миниатюристу, иллюстрировавшему «Апокалипсис святого Севера», где животные находятся на разных расстояниях от престола, а одно из них собирается, так сказать, совершить попытку преодолеть его. Хотя оно изображено застывшим в некоем

* Иез 1: 4-10 («Синод.» пер.).

** Иез 1: 15-17, 19, 26 («Синод.» пер.).

момента, как фотография, а не как фильм, все же налицо попытка передать спиралевидное движение.

Однако этого было в конечном счете маловато. Как-то раз Сол Уорт* обмолвился: *pictures can't say ain't* — иными словами, зрительные изображения не могут сказать, что их нет. А когда Магрит хотел сказать, что нарисованная трубка — не трубка, ему пришлось это написать*. Можно было бы сказать, что изображения не могут заявить: «я движусь по спирали». Правда, художнику-футуристу это, пожалуй, и удалось бы, но вот средневековым миниатюристами — нет. Изменяя материю и переходя от пересказа фильма к миниатюре с застывшим изображением, они что-то теряли. Они блистательно (это уж точно) адаптировали еврейские тексты, но не перевели их.

13.6. Вычленить уровень текста-источника

Можно было бы заметить, что многие трансмутации — это переводы, в том смысле, что они вычлениют только один из уровней текста-источника и тем самым делают ставку на то, что именно этот уровень единственно важен для того, чтобы передать смысл оригинального произведения.

Самый обычный пример — это фильм, который из сложного романа, где в игру вступают идеологические ценности, исторические явления, философские проблемы, вычлениет лишь уровень элементарнейшего краткого изложения (возможно, даже не сюжетной схемы, а всего лишь фабулы), отбрасывая все остальное, что режиссер сочтет несущественным или трудно изобразимым. Как «перевести» в фильм роман «В поисках утраченного времени», принимая во внимание судьбы Свана, Одетты, Альбертины, Шарлю или Сен-Лу, но оставляя в стороне размышления Пруста о памяти? Правда, тот же самый фильм может поставить перед собой задачу передать страдания, внушаемые текстом-источником, в другой материи — пусть даже за счет буквальной верности ходу событий. Тогда, например, в попытке передать тоску прустовского Рассказчика, когда в начале книги он дожидается вечернего поцелуя мамы, то, что было внутренними движениями души,

может быть передано посредством мимики (или почти сновидческих вкраплений фигуры матери, которая в тексте остается только желанной, но незримой).

В этом смысле экранизация была бы подобна поэтическому переводу, в котором, чтобы сохранить, например, метрическую схему или рифму, готовы поступиться другими аспектами. Но когда один поэт переводит другого, все мы склонны согласиться с тем, что если переводчик из всех сил стремится к соревновательности в ущерб верности букве, то перед нами именно переработка — а в пределах одной и той же материи выражения она представляет собою процедуру, весьма близкую к переделке или трансмутации.

Все же согласимся с тем, что при переделке вычленяются некие уровни, сочтенные основополагающими, и именно на этих уровнях пытаются «переводить». Однако вычленить некие уровни — как раз и значит *навязать собственную интерпретацию текста-источника*. Фаббри (Фавври 2000), цитируя Делеза, напоминает, что Бэкон в своих рисунках* изображает системы сил, находящиеся в напряжении, и добавляет, что можно легко представить себе музыкальный перевод, в котором присутствовало бы напряжение. Согласен. Но у Бэкона есть человеческие фигуры, которые музыкальный перевод, конечно, изобразить не способен. Значит, перед нами так называемый «перевод», избирающий один-единственный уровень выразительной субстанции; в силу этого он передает нам иное содержание. В эпизоде с живыми картинами, упомянутом мною в начале главы, передача зрительного ритма картины Пикассо заслоняла собою то обстоятельство, что девиц было не три, а пять. Так вот, мы не назвали бы переводом такой перевод «Записок одного из Тысячи» Аббы*, который действительно передавал бы гарибальдийский дух этой хроники, но уменьшил бы число храбрецов, отплывших от мыса Кварто, до пятисот. Возможно, с некоей «высшей» точки зрения это не важно, но с точки зрения здравого смысла существенно, чтобы Тысяча оставалась тысячей.

Если кто-нибудь, «переводя» роман «Обрученные» в фильм, решит остаться верным только последовательно-

сти событий, оставив в стороне иронически-моралистические замечания, играющие у Мандзони столь важную роль, он тем самым решит, что именно последовательность событий важнее этического намерения, — и не только его одного, но и самого намерения проявить этическое намерение посредством многочисленных «выходов» Рассказчика «на сцену». Напротив, перевод в собственном смысле слова (с одного языка на другой) должен будет любой ценой сохранить оба эти уровня и дать читателю свободу думать, что преобладает, предположим, уровень моралистический, — причем настолько, что смысл романа не изменился бы даже в том случае, если бы дон Родриго погиб, упав с лошади, а не умер от чумы и если бы в веру обратился дон Родриго, а не Безымянный, а этот последний умер бы нераскаянным в лазарете.

* * *

Переделка всегда предполагает *занятие некоей критической позиции* — пусть даже бессознательной, пусть даже определяемой скорее неопытностью, нежели сознательным интерпретативным выбором. Конечно, даже перевод в собственном смысле слова предполагает как интерпретацию, так и критическую позицию. Как мы видели, переводчики, сохранившие лапидарность авторского замечания «Несчастливая ответила», имплицитно поняли (и по своему подчеркнули) то, насколько эта лапидарность важна стилистически. Но в переводе критическая позиция переводчика именно имплицитна, она не стремится выйти напоказ, тогда как в переделке она становится преобладающей и представляет собою самый сок операции трансмутации.

Было бы хорошо, если бы критическая позиция переводчиков могла выражаться в паратексте, то есть в предисловиях, послесловиях или пояснительных примечаниях. Однако в таком случае переводчик критикует не текст-источник: он критикует (то есть объясняет) самого себя как переводчика и действует уже не как *artifex**, но как

* Художник / ремесленник (лат.).

*philosophus additus artifici**. Он размышляет над своими действиями и комментирует их. Речь идет о разных операциях, и это доказывается тем фактом, что, обсуждая перевод «Моби Дика», я мог учесть позиции переводчика, выраженные паратекстуально, и все же решить, что перевод не осуществил цели, выраженные паратекстом. Поэтому я могу высказать свое несогласие с переводчиком, критикуя себя самого¹.

Напротив, переводчик, переводящий фразу как *The poor wretch answered him* («Бедняжка ответила ему»), имплицитно выявляет собственную критическую позицию — позицию предварительного интерпретатора переведенного текста. Своим переводом (а не словами, добавленными в примечании, и не телеграммой, отправленной покупателям книги) он обращает внимание читателя (или дает ему возможность понять), что лапидарность этой фразы существенно важна. Переводя лапидарно, переводчик действовал как хороший интерпретатор, а значит — как хороший критик текста Мандзони, даже если он не высказал никакого суждения о тексте, который переводил.

* * *

Дузи (Dusi 2000: 29) говорит: если при трансмутации обнаружится, что в словесном тексте, подлежащем адаптации, есть нечто несказанное, но важное с точки зрения трансмутации, тогда может быть принято решение осуществить это «нечто» в иной материи, используя, например, звуковые контрасты, размытые изображения, абсолютно субъективные ракурсы или частичные планы съемки актеров, ограниченные точки зрения на специфические детали — «словом, весь потенциал *неопределенностей*, позволяющий тексту прибытия *переводить двусмысленности* и семантические „пустоты“ текста отправления». Все это воз-

* Философ, приставленный к художнику / ремесленнику (лат.).

¹ Это происходит часто, и Пиньятти (Pignatti 1998) сделала то же самое, обсуждая мой комментарий к моему переводу «Сильвии». Права она или нет, не столь уж важно: главное, что она верно отличила перевод как имплицитную критику текста от моего комментария как эксплицитного оправдания перевода.

можно; однако осмелюсь сказать, что осуществить все это можно лишь в случае «взрывчатого» нескáзанного (как умолчание относительно тона ответа Монцской монахини). В остальных случаях, как представляется, едва ли возможно за весь фильм ни разу не дать персонажам узнаваемое лицо или ни разу не показать деревянную ногу капитана Ахава. Если бы, как в случае Джеймса, упомянутом Капреттини, зрителю ни разу не дали увидеть лицо женщины (которую автор назвал красавицей), все равно было бы налицо злоупотребление, поскольку тот персонаж, который мы могли представлять себе без всяких драм, превратился бы в неотвязную и мучительную загадку.

Но если бы режиссер, намереваясь изобразить ответ монахини, прибег к игре светотени, к размытым и расфокусированным кадрам, он сказал бы больше. Он подчеркнул бы текст Мандзони красными чернилами, вместо того чтобы сказать, как это делает Мандзони: «Я говорю так; если вы хотите, чтобы здесь можно было подумать что-то другое, — дело ваше». Режиссер настойчиво намекал бы на то, что здесь можно подумать что-то другое. Перед нами была бы не лапидарность, а подсказка, и режиссер здесь навязывал бы свое мнение более, чем кто-либо иной.

13.7. Показать иное

Примером одного из самых интересных «искажений», возникающих при экранизации прозаического произведения, служит фильм Лукино Висконти «Смерть в Венеции». Я отношусь к числу тех, кто считает, что в фильме «Леопард»[♦], снятом тем же режиссером, Висконти в совершенстве удалось донести до зрителя глубинный смысл романа (фильм получился сильнее, чем оригинал). Но со «Смертью в Венеции» произошло нечто любопытное.

Главный герой Манна Густав Ашенбах — писатель, которому перевалило за пятьдесят (то есть для того времени уже очень пожилой), происходящий из солидной семьи судей и чиновников, верно служивших государству. Ашенбах вдов, у него одна дочь. Он историк и критик (автор «страстного трактата „Дух и искусство“»). Это строгий

и консервативный немецкий интеллектуал, верный неоклассической любви к платонически бесплотной красоте.

Его классический темперамент сразу же вступает в противостояние с романтической (даже, скорее, постромантической и декадентской) атмосферой блистательной и развращенной Венеции. Когда Ашенбах впервые видит Тадзио, который станет предметом его гомосексуальной страсти, он восхищается им как греческой статуей золотого века, как чистым совершенством формы. Его наблюдения за мальчиком всегда вдохновляются классической культурой. Тадзио кажется ему Нарциссом, его красота напоминает Ашенбаху греческие статуи золотого века, и само созерцание венецианского моря насыщено образами эллинской мифологии. «Но вот пронеслось легкое дуновение, крылатая весть из неприступных обителей о том, что Эос поднялась с брачного ложа... Приближается богиня, похитительница юношей, это она украла Клита и Кефала, это она, на зависть всем олимпийцам, наслаждалась любовью прекрасного Ориона»*. Прежде чем осознать природу своей страсти, Ашенбах вспоминает отрывок из платоновского «Федра».

Поначалу Ашенбаху не удастся отличить восхищение, которое вызывает в нем Тадзио, от того, которое испытывают при виде чистейшего произведения искусства, и сам он видит себя художником, высвобождающим «из мраморной глыбы языка стройную форму, которую провидел духом и явил миру как образ и отражение духовной красоты человека»*.

Когда Ашенбах понимает, что он желает Тадзио плотски, его трагедия заключается в следующем: он внезапно осознает, что его занебесное чувство красоты превращается во вполне земное вожделение. По сути дела (и многие читают новеллу Манна именно в этом ключе), здесь сказывается критическое и ироническое отношение Манна к типичному винкельмановскому эстету*, у которого почитание формы было сублимацией гомосексуальных побуждений.

* Пер. Н. Манн.

Такова трагедия буржуа Ашенбаха: он отмечает, что Дионис своими деяниями наносит поражение Аполлону.

Что же происходит с фильмом? Может быть, Висконти побоялся, что ему не удастся зримо передать эстетические идеалы Ашенбаха; может быть, его соблазнило имя героя, вызывающее в памяти Густава Малера... Дело в том, что его Ашенбах — музыкант. Правда, в ряде *flash back** он беседует с другом, отстаивающим представление о гении как о вольной добыче собственных страстей; Ашенбах противопоставляет ему классический идеал строгости и остраненности. Но эти реплики диалога меркнут перед постоянным присутствием малеровского музыкального комментария, и звуковой ряд неизбежно предстает музыкальной транскрипцией чувств и идеалов протагониста. Ашенбах говорит как Бах, но зритель *слышит* Малера.

Ашенбах Манна — человек в возрасте, солидный, с положением, и потому его медленное преобразование становится для него еще более драматически неприемлемым. Ашенбах Висконти моложе, он более хрупок, переменчив, уже страдает болезнью сердца и склонен отождествиться с Венецией — утомленной, изнеженной в своих утонченных гостиничных обрядах. Немаловажная подробность: Ашенбах Манна — буржуазного происхождения, и частичка «фон» пожалована ему уже в пожилом возрасте как признание его заслуг перед культурой, тогда как Ашенбах Висконти сразу и без объяснений предстает как Густав фон Ашенбах, уже отмеченный симптомами упадка вырождающейся знати, и походит он скорее на Дез Эссента из романа Гюисманса*, нежели на историка, карьера которого была увенчана академическими лаврами. Он уже изначально болен, как и приютившая его Венеция. Его влечение к Тадзио возникает сразу, тогда как в новелле Ашенбаху требуется некоторое время, чтобы перейти от эллинизирующих фантазий к опознанию терзающей его страсти. С другой стороны, Тадзио в новелле четырнадцать лет, и ни тени коварства нет в нескольких взглядах и в той единственной улыбке, которой он одаривает своего зрелого

* Ретроспективные кадры (англ.).

обожателя. В фильме Тадзио постарше, и каждый взгляд, который он обращает на Ашенбаха, по меньшей мере исполнен двусмысленности.

Но где же тогда противоположность между двумя этиками и двумя эстетиками? Почему музыканта у Висконти должна приводить в смятение его страсть? Не потому ли, что несколько раз режиссер показывает нам Ашенбаха счастливым отцом, рядом с женой и дочерью? Кажется, Ашенбах у Висконти страдает потому, что чувствует стыд и вину перед семьей, а также потому, что прежде ему еще не доводилось причаститься мифа о мужской красоте. Напротив, Ашенбах Манна (свободный от семейных уз) переживает кризис, потому что осознает, что вся его духовная вселенная и его холодный культ красоты меняют свой знак. Он не может перенести откровения о том, что его эстетические идеалы были попросту маскировкой скрытого плотского исступления, — и Ашенбах понимает, что сопротивляться ему он не может.

Отметим, что сюжетная схема и в новелле, и в фильме остается более или менее одной и той же, равно как и персонажи, даже самые незначительные, и точно таким же контрапунктом к падению Ашенбаха выступает неотвязная метафора болезни, тихой сапой отравляющей город. Но одно простое решение — изменить профессию персонажа (и дать ему лицо Дирка Богарда, уже заранее двусмысленное и измученное, вместо лица степенного ученого начала XX в.) — привело к радикальному преобразению оригинального текста. Фильм сохраняет поверхностную фабулу новеллы, но не добирается до передачи ее глубинной фабулы и не показывает нам, как заново рождаются действующие лица, как сталкиваются две идеологии: иллюзия развоплощенной Формы против Теней Пещеры, торжествующих теперь победу, как чума, разъедающая город.

13.8. Адаптация как новое произведение

Сказанное не отменяет того факта, что «Смерть в Венеции» Висконти — блистательный фильм: изображение города великолепно, драматическое напряжение проходит

через всю картину — и, если бы нам не сказали, что *этот* фильм намеревался «перевести» именно *этот* роман, мы вышли бы из зала, восхищенные и удовлетворенные этими в высшей степени оригинальными находками. Может быть, Висконти «ошибся»? Вовсе нет: из истории, рассказанной Манном, он взял только первый такт, чтобы рассказать *свою* историю. Можно было бы говорить о *трансмиграции* темы: в известном смысле фильм Висконти так же относится к новелле Манна, как Красная Шапочка братьев Гримм — к Красной Шапочке Перро: почти та же самая история, но в иной этической перспективе, с иной моралью, с иным конфликтом.

* * *

Я воспользовался бы замечанием Спацьянте (SPAZIANTE 2000: 236), согласно которому во многих случаях трансмутации можно говорить (следуя различению, проведенному мною в книгах «Роль читателя» и «Пределы интерпретации») о разнице между интерпретацией и использованием. Там я приводил достаточно смелые примеры *использования*, лежащие на грани оскорбления: например, использовать страницы книги, чтобы заворачивать в них фрукты. Но думал я и о случаях более благородных: например, использовать стихотворение или роман, чтобы мечтать с открытыми глазами, чтобы на основе малейшего побуждения, исходящего из текста, фантазировать о событиях, воспоминаниях, надеждах, которые принадлежат нам и с оригинальным текстом имеют мало общего (дело доходило даже до некоторых деконструктивистских практик — об этом шли тогда споры, — согласно которым текст заставляют сказать то, что хотят, отправляясь от принципа: *il n'y a pas de vrai sens d'un texte**). Но я бы не хотел (и об этом я тогда сказал), чтобы использование текста считалось негативной практикой. По сути дела, слушая вальс Шопена, каждому (или каждой) случается забыть, отдавшись воспоминаниям о том, как впервые слушал

* Ни в одном тексте нет истинного смысла (франц.).

(слушала) этот вальс в обществе любимой (любимого), и предаться скорее воспоминаниям о ней (или о нем), нежели внимательному восприятию музыкального текста, — и принять решение заново прослушивать эту пьесу всякий раз, когда придет охота погрузиться в собственные воспоминания. Почему бы и нет? Не запрещено (хоть это и маловероятно) предаваться эротическим фантазиям при доказательстве теоремы Пифагора — и никто не сможет обвинить за это в покусительстве на *principia mathematica**.

Среди бесчисленных способов использования есть и такой: отправляться от текста-стимула, чтобы почерпнуть из него вдохновляющие идеи, дабы затем произвести из них *собственный* текст. Так поступает тот, кто пишет пародию на знаменитый текст; кто решает написать продолжение «Унесенных ветром» и возобновить историю Скарлетт О’Хара с того момента, когда она произнесла роковые слова: «Завтра будет другой день»; кто хочет посостязаться с обожаемым текстом и переписать его в современном духе: ведь так сделал Ануй, переписав «Антигону»[†], так сделал и Софокл, написав своего «Эдипа-царя» уже после того, как был написан «Эдип» Эсхила.

* * *

Что же остается от текста-источника в подобных случаях *творческого использования*? В качестве примера возьму фильм Збига (Збигнева) Рыбчиньского «Оркестр» (*The Orchestra*) — см. его разбор у Бассо (BASSO 2000), который, впрочем, и познакомил меня с этим фильмом. Музыка («Траурный марш» Шопена), исполняемая *in praesentia*** , одновременно «показывается» через ряд гротескных фигур, появляющихся одна за другой. Один за другим эти персонажи берут аккорды на фортепианной клавиатуре, медленно и очень долго проплывающей мимо зрителя; кажется, будто она движется вдоль экрана или же камера катится вдоль бесконечного ряда клавиш. Конечно, перед нами попытка некоторым образом передать музыку-источ-

* Первоосновы математики (лат.).

** Здесь: непосредственно (лат.).

ник, поскольку жесты персонажей определяются ритмом сочинения, а изображения (в том числе и появляющиеся на заднем плане) призваны передать ее траурное воздействие. Можно предположить, что, просматривая фильм без звука, следя за жестами персонажей и за самими движениями камеры, можно было бы воспроизвести ритм, весьма схожий с ритмом сочинения Шопена; и отрывок из этого сочинения, несомненно, сохраняет изотопию похорон — более того, я бы сказал, что он ее подчеркивает.

Поэтому можно с полным правом сказать, что фильм Рыбчиньского — хорошая интерпретация сочинения Шопена, поскольку он дает нам возможность уловить некоторые аспекты ритма и динамики, а также основное эмоциональное напряжение лучше, чем это бывает, когда порою мы слушаем музыку невнимательно. Но выбор зрительных образов принадлежит режиссеру, к Шопену их возвести затруднительно. Поэтому здесь мы имеем дело и с весьма удачным случаем *использования*.

Рыбчиньский мог бы вывести на экран бесконечные клоны Жорж Санд или же черепá, исполняющие нечто вроде *Totentanz**, соблюдая музыкальную структуру сочинения Шопена и предлагая зрительный эквивалент минорного лада, и с точки зрения теоретической никто не мог бы сказать, что один выбор лучше другого. Фильм «Оркестр» ставит нас перед лицом такого явления использования, которое, несомненно, породило бы проблемы музыковедческой корректности, если бы в нем видели «верный» перевод пьесы Шопена. Но речь идет о произведении, которое ценно *само по себе*, хотя неотъемлемой его частью является отсылка к Шопену.

В фильме использован не только Шопен, но (среди прочего) и «Болеро» Равеля. Здесь навязчивый ритм музыки передается движением курьезных персонажей по бесконечной лестнице — движением, снятым как последовательность длительных эпизодов с постоянным боковым панорамированием. Несомненно, устанавливается некий

* Пляска мертвых (нем.).

параллелизм между настойчивыми повторами в музыке и в изобразительном ряду. Но персонажи, поднимающиеся по лестнице, взяты из советской революционной иконографии, увиденной саркастическим взглядом, и всю заслугу (или вину) за эту интерпретацию следует приписать режиссеру, а не Равелю. В конце концов, предметом эстетической оценки остается оригинальное произведение Рыбчиньского.

Но если бы в торжественном и величественном ритме «Траурного марша» Шопена режиссер вывел на экран французский канкан, мы говорили бы уже не о переделке, а о провокационной пародии.

Если бы мы имели дело с переводом воображаемой книги Шопена в произведение Рыбчиньского, прежде всего мы оценили бы искусство Шопена, а затем — мастерство Рыбчиньского. Столь же верно, что издатель поместил бы имя Шопена на обложке, а Рыбчиньского — всего лишь (как это обычно делается) на фронтисписе, причем дал бы его более мелким шрифтом, чем имя Шопена. Если бы нужно было присудить литературную премию (но не премию за лучший перевод), ее присудили бы Шопену, а не Рыбчиньскому. Если бы в концертном зале Рыбчиньский исполнял на рояле «Траурный марш» (даже в том случае, если на афишах имя исполнителя будет крупнее, чем имя исполняемого автора), мы ожидали бы, что Рыбчиньский будет исполнять шопеновскую партитуру, конечно, по своему усмотрению, но не станет терзать нас театральными жестами, гримасами или взрывами хохота, надев маску либо обнажившись по пояс и выставив на всеобщее обозрение волосатую грудь и татуированную спину. Если он все же сделает это, мы поймем, что имеем дело с *театральным* действием, с *перформансом*, посредством которого, как одно время говорили, актер намеревается «надругаться» над священным произведением искусства.

Напротив того, в случае фильма «Оркестр» как раз имя Рыбчиньского, а не Шопена или Равеля с должной ясностью появляется в титрах первым. Рыбчиньский — автор фильма, сюжетом которого является зрительная адаптация звукового ряда; и зрители (за вычетом несколь-

ких брюзгливых меломанов) вовсе не собираются судить о том, насколько данное исполнение звукового ряда лучше или хуже других исполнений музыки Шопена: они сосредоточивают свое внимание на том, как Рыбчиньский интерпретирует музыкальный стимул посредством зрительных образов.

Не думаю, что можно говорить, будто фильм «Оркестр» — попросту перевод сочинения Шопена, каковым был бы его перевод в другую тональность или даже переложение для органа (хотя это и спорно). Это, несомненно, произведение Рыбчиньского, взявшего Шопена в качестве предлога, чтобы создать нечто в высшей степени оригинальное. А то, что фильм «Оркестр» может задеть чувства некоторых поклонников Шопена, — это дело вполне второстепенное.

* * *

Как я уже говорил в конце главы, посвященной переделке, при трансмутации также возможно бесконечное число пограничных случаев. Я сказал, что фильм Висконти «Леопард» хорошо передает глубинный смысл романа, несмотря на то что трансмутация навязывает нам зрительный образ князя Салины, наделенного внешностью Берга Ланкастера, мешая нам представлять себе облик этого благородного сицилийца так, как нам заблагорассудится. Многие из очерков, опубликованных в журнале *VS* 85–87 (2000), упомянутом мною в предисловии, обращают наше внимание на то, сколь многоразличными и подчас плодотворными могут быть приключения в области трансмутации, то есть так называемого интерсемиотического перевода. Но мне больше по душе рассматривать их как бесконечные приключения в области интерпретации, и единственно к этому относились высказанные мною *caveat**, неизбежные в таком дискурсе, который, как я говорил с самого начала, стремится сосредоточиться на характеристиках, свойственных переводу в собственном смысле слова.

* Здесь: предостережения (лат.).

Тот факт, что в необозримом богатстве семиозиса может быть чрезвычайно много оттенков, не препятствует нам проводить основополагающие различия. Напротив, он этого требует, если задача семиотического анализа состоит именно в том, чтобы вычленять различные явления в потоке актов интерпретации, который, на первый взгляд, не поддается никакому контролю.

Глава четырнадцатая
СОВЕРШЕННЫЕ ЯЗЫКИ
И НЕСОВЕРШЕННЫЕ ЦВЕТА

Все предыдущие страницы были написаны под знаком переговоров. Переводчик должен вести переговоры с призраком автора, зачастую давно умершего, с навязчивым присутствием текста-источника, с неопределенным еще образом читателя, для которого он переводит (и которого переводчик должен *создать*, как всякий Автор создает своего Образцового Читателя; см.: Есо 1979), а порою, как говорилось в предисловии, он должен вести переговоры и с издателем.

Можно ли обойтись без понятия о переводе как переговорах? Следовало бы подумать о том, что высказывания, выраженные на одном языке, можно превратить в высказывания на другом языке, поскольку, хотя на уровне лексическом синонимов не существует, два различных высказывания могут выразить *одну и ту же пропозицию*.

14.1. *Tertium comparationis**

Чтобы установить, что высказывания *Il pleut, it's raining, piove, Es regnet* («Идет дождь», *франц., англ., итал., нем.*) выражают одну и ту же пропозицию, нам следовало бы выразить эту пропозицию на некоем языке, нейтральном по отношению к сравниваемым друг с другом естественным языкам. И здесь намечаются лишь три возможности.

Первая: существует некий Совершенный Язык, служащий параметром для всех прочих языков. Мечта о

* Основание для сравнения (*лат.*).

Совершенном Языке просуществовала долго; она и теперь еще не вполне мертва. С историей этой тысячелетней мечты можно ознакомиться в моей книге «В поисках совершенного языка». В течение веков люди надеялись восстановить некий изначальный Язык Адама, предшествовавший смешению языков.

О том, что перевод может предполагать некий совершенный язык, размышлял Вальтер Беньямин: поскольку воспроизвести сигнификаты языка-источника в языке назначения невозможно, нужно довериться чувству слияния всех языков, поскольку «в каждом из них, взятом как целое, подразумевается одно и то же; однако оно не доступно ни одному из языков по отдельности, но лишь совокупности их взаимно дополняющих интенций: это чистый язык» (BENJAMIN 1923; итал. пер.: 227). Но этот *reine Sprache** — не язык. Если не забывать о каббалистических и мистических истоках мысли Беньямина, можно обратить внимание на довольно-таки зловещую тень священных языков, на нечто подобное тайному гению языков Пятидесятницы. «Желание переводить невысказано без этого соответствия мысли Бога» (DERRIDA 1985; итал. пер.: 217).

То, что желание переводить может пробудиться из этого стремления постичь мысль Бога, — чувство для переводчика полезное, как влюбленному полезно стремиться к полному слиянию двух душ, хотя психология и философия утверждают, что это невозможно. Но поскольку это именно внутреннее чувство, к тому же в высшей степени личное, — может ли оно служить межличностным критерием оценки успеха того или иного перевода?

Вторая возможность, то есть переход от личного чувства к общезначимому правилу, порождает еще две возможности: или же можно изобрести «рациональный» язык, выражающий все объекты, все действия, состояния духа, отвлеченные понятия, которыми должна пользоваться всякая культура, чтобы описывать мир (и таким замыслом вдохновлялось немало попыток, предпринятых в XVII в.), или же нужно добраться до выявления «языка мышления»,

* Чистый язык (нем.).

коренящегося, конечно же, в универсальном функционировании человеческого разума, термины и высказывания которого можно выразить на некоем формализованном языке. На деле две эти версии равнозначны, поскольку даже для выявления предполагаемого языка мышления нужно так или иначе установить его грамматику. И пока мы не сможем шаг за шагом регистрировать все, что происходит у нас в мозгу или в уме, этот язык мышления тоже будет гипотетическим конструктом, вдохновленным некими критериями рациональности, которые дает, например, формальная логика.

Последнюю альтернативу более или менее благосклонно рассматривают многие ученые, занимающиеся машинным переводом. Должно найтись некое *tertium comparationis*, позволяющее выражению на языке Альфа перейти в такое на языке Бета; при этом решают, что оба эти выражения оказываются равнозначны выражению на некоем метаязыке Гамма, не зависящем от того, как оно формулируется на различных естественных языках. Так, три выражения: *piove, il pleut* и *it's raining* обладают одним и тем же пропозициональным содержанием («идет дождь»), выражаемым на языке Гамма: скажем, *abc*. Именно это и дает нам возможность переводить высказывание, сделанное по-итальянски, на французский или английский, не опасаясь слишком отдалиться от смысла исходного дискурса.

Но возьмем, например, высказывание поэтическое, хотя бы вот этот стих Верлена: *il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville**. Переводя его слово за слово согласно критерию синонимии, чтобы пропозициональное содержание оставалось неизменным, мы получим: «плачет в моем сердце, как дождит на город» (*piange nel mio cuore come piove sulla città*). Разумеется, с точки зрения поэтической эти два высказывания нельзя считать равнозначными.

Достаточно вспомнить знаменитый пример Яковсона (ЯКОВСОН 1960): лозунг *I like Ike* («Мне нравится Айк», англ.). Конечно, с точки зрения пропозиционального равенства это можно перевести как *Io amo Ike* (итал.), *J'aime*

* «Весь день льет слезы сердце, / Как дождь на город льет» (франц.): «Хандра», пер. Г. А. Шенгели.

bien Ike (франц.) и даже пересказать: *I appreciate Eisenhower* («Я высоко ценю Эйзенхауэра», англ.). Но никто не скажет, что речь идет о подходящих переводах оригинала, сила которого крылась в звуковых переключках, в рифме и (как напоминал Якобсон) в паронимии*.

Поэтому понятие неизменного пропозиционального содержания приложимо лишь к очень простым высказываниям, которые выражают состояния мира и не являются, с одной стороны, двусмысленными, а с другой — ауторефлексивными, то есть сформулированными с целью привлечь внимание не только к их значению (сигнификату), но и к их означивающему (сигнификанту): таковы, например, звуковая и просодическая стороны.

Но даже если мы согласимся с тем, что для простейших высказываний с денотативной функцией перевод возможен, нельзя будет избежать классического возражения, построенного на понятии «Третьего Лица». Чтобы перевести текст А на языке Альфа и получить текст В на языке Бета (и чтобы сказать, что В представляет собою верный перевод А и ему равнозначен), нам придется обратиться к некоему метаязыку Гамма и таким образом решить, в каком смысле А эквивалентен по значению тексту Г на языке Гамма. Но чтобы сделать это, потребуется новый метаязык Дельта, чтобы А был равнозначен Д на языке Дельта, а затем — метаметаязык Ипсилон и так до бесконечности.

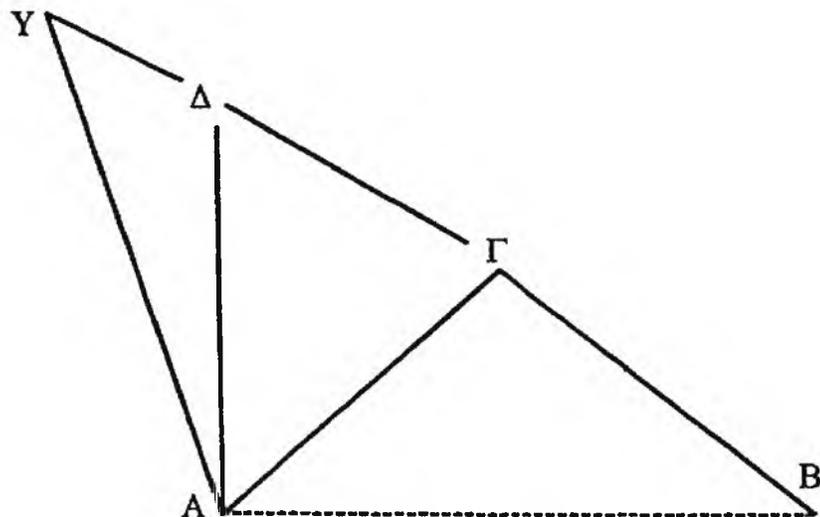


Рис. 9

Как я уже рассказывал в своей книге (Есо 1993), дело, как кажется, предстает иначе, если *tertium comparationis* — это естественный язык, настолько гибкий и могучий, что его можно назвать самым совершенным из всех. Иезуит Людовико Бертонио опубликовал в 1603 г. книгу «Искусство языка аймара» (*Arte de lengua Aymara, usn.*), а в 1612 г. — «Словарь языка аймара» (*Vocabulario de la lengua Aymara, usn.*; аймара¹ — это язык, на котором по сей день говорят в Боливии и в Перу). Он осознал, что имеет дело с языком чрезвычайно гибким, обладающим невероятной способностью к созданию неологизмов, особенно пригодным к выражению отвлеченных понятий — настолько, что было высказано предположение, будто язык аймара возник как произведение некоего «искусства». Два века спустя Эметерио Вильямиль де Рада в книге «Язык Адама» (*La lengua de Adán, 1860; usn.*) еще называл его «Адамовым языком», выражением того естественного родства между словами и вещами, которым должна была обладать «идея, предшествовавшая сложению языка», основанная на «необходимых и неизменных идеях», то есть как язык философский, если таковые вообще существовали. Дальнейшие исследования показали, что язык аймара основан не на двузначной логике (истинно/ложно), на которой строится западное мышление, а на логике трехзначной и потому способен выражать такие модальные тонкости, которые наши языки улавливают лишь ценой утомительных перифраз.

Наконец, сейчас кое-кто предлагает изучать аймара, чтобы решить проблемы компьютерного перевода. Предположим, этот язык способен выражать любую мысль, выраженную на других языках, взаимно друг на друга не переводимых; но говорилось, что цена, которую при этом предстоит заплатить, такова: все, что совершенный язык в своих пределах решает, перевести на наши естественные языки будет невозможно¹.

¹ См.: IVÁN GUZMÁN DE ROJAS, *Problemática logico-lingüística de la comunicación social en pueblo Aymara* («Логико-лингвистическая проблематика социальной коммуникации в народе аймара», *usn.*). *Con los auspicios del Centro internacional de Investigaciones para el desarrollo del Canada*, s. d.

14.2. Сравнить языки

Поскольку язык-параметр отсутствует, в предшествующих главах был в общих чертах описан постоянный процесс переговоров, лежащий в самой основе сравнения структур различных языков; в этом процессе каждый язык может стать метаязыком для самого себя (см.: Есо 1979: 2).

Ради примера можно ознакомиться с таблицей, предложенной Нида (Nida 1975: 75), где показаны семантические различия, существующие в английском для некоторых глаголов движения.

Так вот, если бы пришлось переводить на итальянский ряд фраз, содержащих некоторые из этих глаголов, возникли бы немалые затруднения. Конечно, мы могли бы установить, что в подобающем контексте слово *run* можно перевести как «бежать», что словом «идти» переводится *walk*, а слово «танцевать» служит переводом слова *dance*. Но затруднения наши усугубились бы при переводе слова *to crawl*, если бы из описания, данного Нида, не было понятно, что в итальянском этому глаголу более всего соответствуют выражение «ползти на четвереньках» (*andare a carponi*), если речь идет о человеке, и слово «ползти», «пресмыкаться» (*strisciare*), если речь идет о змее. Дело еще более осложняется в случае глагола *to hop*, поскольку в итальянском нет особого термина для такого рода передвижения, которое англо-итальянский словарь определил бы так: «прыгать на одной ноге». Нет подходящего итальянского слова и для глагола *to skip* (когда прыгают дважды на правой ноге и дважды — на левой), которое мы можем перевести по-разному: «подпрыгивать», «перескакивать» (*saltellare*), «приплясывать» (*ballonzonare*) и «подпрыгивать», «припрыгивать» (*salterellare*). Правда, этими глаголами приблизительно переводят и такие английские слова, как *to skip* («прыгать дважды на правой ноге и дважды — на левой»), *to frisk* («резвиться», «прыгать»), *to hop* («прыгать на одной ноге») и *to trip* («бежать вприпрыжку»).

К счастью, в нашем распоряжении — таблица Нида, следуя которой я мог бы (как подчас и делал на лекции) показать описанные в ней движения (а преподаватели,

	run (бежать)	walk (идти)	hop (прыгать на одной ноге)	skip (прыгать попеременно то на одной ноге, то на другой)	jump (прыгать)	dance (танцевать)	crawl (ползти)
1. Одна или другая ко- нечность всегда на- ходится в контакте с землей, или же, наоборот, ни одна конечность не на- ходится в контакте с землей	-	+	-	-	-	±	+
2. Очередность кон- такта	1-2-1-2	1-2-1-2	1-1-1 или 2-2-2	1-1-2-2	не важна	различна, но ритмична	1-3-2-4
3. Число конечностей	2	2	1	2	2	2	4

Рис. 10

чрезмерно озабоченные своим достоинством, пусть помнят о том, что эти движения можно воспроизвести с помощью двух пальцев на поверхности стола). Такими жестами вполне можно *интерпретировать* различные словесные термины. Переходя от жестовой имитации к итальянским словам, я располагал бы двумя возможностями. Во-первых, передать одно-единственное слово итальянской парафразой: например, *to hop* — как «припрыгивать на одной ноге» (и вот тот случай, когда парафраза, *но на другом языке*, использованная умеренно, может восполнить лексическую нехватку). Во-вторых, если соображения стиля не позволяют мне чрезмерно удлинять текст, я должен буду решить, значимо ли в данном контексте особое движение, означаемое глаголом *to hop*, — или, если речь идет, например, о ребенке, захваченном веселой игрой, можно будет пойти на небольшую утрату, сохранив при этом все коннотации игры и веселья, и сказать, что он подпрыгивает или носится вприпрыжку.

Сравнение семантических полей, занимаемых различными терминами в двух языках, позволило бы мне в ходе переговоров найти решение, контекстуально наиболее приемлемое.

Верно, что при истолковании окружающего нас мира (а также тех реальных и возможных миров, о которых говорится в переводимых нами книгах) мы уже заранее исходим из некоей семиотической системы, которую выстроили для нас общество, история, воспитание. Тем не менее, если бы это было *только* так, тогда перевод текста, созданного в рамках иной культуры, был бы теоретически невозможен. Но хотя различные языковые системы могут показаться взаимно *несоизмеримыми*, они все же остаются *сопоставимыми* друг с другом. Если обратиться к примеру о переводимости итальянского слова *nipote* на английский, о чем говорилось в первой главе, будет видно, что мы пришли к некоторым решениям, именно сравнивая различные пространства содержания, общие для обоих языков, с различными лингвистическими терминами.

Много лет нам твердили, что у эскимосов есть различные названия для того, что мы называем «снег», в зависимости от его физического состояния. Но в дальнейшем был сделан вывод, что эскимосы вовсе не пленники своего языка и прекрасно понимают, что, говоря слово «снег», мы указываем на нечто общее с тем, что они называют по-разному. С другой стороны, если француз использует одно и то же слово *glace*, чтобы назвать им и лед, и мороженое, он вовсе не станет из-за этого бросать в виски кубики мороженого; пожалуй, он объяснит, что намеревается бросить туда *glaçons* («кубики льда», *франц.*), но именно потому, что в данном случае хочет, чтобы *glace* был разделен на кубики или кусочки равного размера.

14.3. Перевод и онтология

Здесь может возникнуть один вопрос. Если возможно передать смысл текста-источника, сравнивая структуры двух языков и отказываясь от обращения к Языку-Параметру; если, сопоставляя итальянское *nipote* с английской триадой *nephew / niece / grandchild*, итальянец вполне способен различить три эти позиции на генеалогическом древе; если французское *bois* открывает иное семантическое поле, чем итальянское *bosco*, но это не мешает понимать, что имеет в виду француз: обработанную древесину или рощу; если в этих случаях, как и во многих других, сравнивая различные формы содержания, на которые разные языки по-разному поделили континуум того, что может подлежать опыту и мыслиться, нам все же удается сказать на нашем языке, о чем думает иностранец, — разве тогда нам не следовало бы выдвинуть такие гипотезы: (1) существуют универсальные модальности сегментации, составляющие как бы глубинную структуру, лежащую в основе всех видимых сегментаций, производимых языком; либо (2) имеются некие линии тенденций, основополагающие предрасположения реальности (или бытия), как раз и позволяющие сравнивать языки друг с другом, и они позволяют преодолеть

формы содержания каждого из языков, постичь структуры, общие для любой организации мира? И если это так, то пусть ни один совершенный язык не сможет выразить эти универсальные ментальные структуры или модальности, — но разве не с ними нужно будет сравнивать два сопоставляемых языка?

Любопытно следующее: в то время как во многих философских дискуссиях выражалось сомнение в возможности перевода как такового, именно успех немалого количества переводческих предприятий поставил (или поставил заново) перед философией величайшую философскую проблему, а именно: существует ли некий способ (или множество их, но не какие угодно), по которому *все происходит* независимо от того, как наши языки это представляют?

Здесь нужно было бы написать другую книгу, и отчасти я ее уже написал (чтобы заново поставить проблему, а вовсе не для того, чтобы ее разрешить), и это — моя книга «Кант и утконос». Там я обсуждаю именно этот вопрос: существуют ли *линии тенденций* или даже (выражаясь метафорически) некое *прочное основание бытия*, которое либо направляет сегментацию континуума, производимую языками, либо противостоит ей?

Но здесь не место заново ставить эту проблему. Для дискуссии о переводе (а не о бытии) достаточно отметить, что сравнение языковых систем оказывается успешным лишь в том случае, если мы имеем дело со словами или выражениями, которые касаются физических состояний или действий, зависящих от нашего телесного устройства. Несмотря на различия языков, в каждой культуре идет дождь или светит солнце, люди спят, едят, рождаются, и в каждой культуре рухнуть наземь — это нечто противоположное тому, чтобы пуститься вприпрыжку (как бы это ни называть, «подпрыгивать», *to hop* или *to skip*). Но мы видели, что проблемы возникают, когда нужно отыскать в организации содержания, произведенной итальянским языком, некое пространство, соответствующее немецкому *Sehnsucht* («тоска»), что для перевода немецкого *gemütlich* («уютный») недостаточно итальянского слова *accogliente*

(«гостеприимный», «приветливый», «удобный», «уютный») и даже такое английское выражение, как *I love you*, используется в большем числе контекстов, чем в итальянском, где соответствующее выражение *Ti amo* («Я тебя люблю») употребляется лишь в таких ситуациях, которые почти всегда относятся к связи с эротической основой. То же самое можно сказать и о таких понятиях, как дружба, свобода, уважение, Бог, смерть, преступление и так далее.

Хотя семиотика, культурная антропология и философия могут эти проблемы решить, переводчик встает перед ними всегда; и, разрешая их, он обычно не ставит перед собой проблем онтологических, метафизических или этических — разве что в том случае, если переводит философский текст. Он ограничивается сопоставлением языков и переговорами о решениях, не оскорбляющих здравый смысл (а если существуют тонкие связи между здравым смыслом и онтологией, так это еще одна, иная проблема). Вместо того чтобы ставить перед собой онтологические проблемы или восхищаться совершенными языками, он практикует разумное многоязычие¹, поскольку *уже знает*, что на другом языке то же самое называется так-то и так-то, и часто повинуетя инстинкту, как делает всякий двуязычный человек.

Поэтому, храня верность начальному намерению не теоретизировать слишком много, ограничусь тем, что напоследок упомяну несколько таких случаев, когда мы говорим или говорили не о снеге, не о деревьях, не о рождении и смерти, а о чем-то таком, с чем обычно мы в пределах нашего языка поддерживаем беспроблемные отношения. Я буду говорить о цветах.

14.4. Цвета

Есть один текст, долгое время приводивший меня в сильное замешательство: это обсуждение цветовосприятия

¹ О том, что многоязычие — не только исключительная доблесть, но и общая цель, смотри выводы, сделанные в моей книге «В поисках совершенного языка».

в 26-й главе второй книги «Аттических ночей» Авла Геллия¹. Заниматься цветами, обращаясь к тексту II в. н. э., — предприятие довольно-таки затруднительное. Мы сталкиваемся с терминами языка, но не знаем, к каким именно цветовым явлениям эти слова относятся.

Мы немало знаем о скульптуре и архитектуре римлян, но очень мало — об их живописи. Цвета, которые мы сегодня видим в Помпеях, — не те, которые видели помпеяне; и даже если бы время было милосердным и краски до сих пор остались бы теми же самыми, перцептивные реакции римлян могли быть иными. Литература о цветах в античности повергает филологов в глубокое уныние: утверждали, что греки не могли отличить голубого от желтого, что латиняне не отличали голубого от зеленого, что египтяне использовали голубой цвет в своих изображениях, но не имели никакого языкового термина для его обозначения.

Геллий сообщает о своей беседе с поэтом и грамматиком Фронтоном и философом Фаворином. Фаворин замечает, что глаза способны различить больше цветов, чем могут обозначить слова. Он говорит, что у таких цветов, как *rufus* («красный») и *viridis* («зеленый»), всего два названия, но много разновидностей. *Rufus* — одно слово, но сколь же велика разница между красным цветом крови, красным цветом пурпура, красным цветом шафрана и красным цветом золота! Все это разновидности красного, но, чтобы их различать, латинский язык может лишь прибе-

¹ Проблема Авла Геллия всегда меня занимала. Первый подступ к ней был сделан в «Трактате по общей семиотике» (§ 2. 8. 3). Затем я вновь поставил ее в докладе «Kleur als en semiotisch probleem» («Цвет как семиотическая проблема», *нидерл.*: *Monstriaanlezing* 81, 1982); впоследствии он вышел по-английски под заглавием «How culture conditions the colours we see» («Как культура обуславливает цвета, которые мы видим», *англ.*): BLONSKY, M. (ed.), *On signs*. Baltimore: John Hopkins-Oxford: Blackwell 1985, а также в несколько ином виде, под заглавием «Чувство цветов»: MONTANI, P. (ed.), *Senso e storia dell'estetica. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Parma: Pratiche 1995.

гать к прилагательным, образованным от названий предметов, так что словом *flammeus* («пламенный») называется красный цвет огня, *sanguineus* («кровоаво-красный») — крови, *croceus* («шафрановый») — шафрана, *aureus* («золотой») — золота. У греков названий больше, утверждает Фаворин.

Однако Фронтои возражает, что и в латинском есть немало слов для обозначения цветов и, чтобы указать на *russus* («красный») и *ruber* («червоный»), можно воспользоваться также словами *fulvus* («красно-желтый»), *flavus* («золотистый»), *rubidus* («багровый»), *roeniceus* («багряный»), *rutilus* («красноватый»), *luteus* («золотисто-желтый»), *spadix* («буро-красный»). Все они «обозначают красный цвет; они то усиливают его, будто бы воспаляя, то смешивают с зеленым, то затемняют черным, то слегка подсвечивают бледно-зеленым» («Аттические ночи», II. 26. 8–9).

Так вот, если обозреть историю латинской литературы, можно заметить, что слово *fulvus* Вергилий и другие авторы соотносят со львиной гривой, с песком, с волками, с золотом, с орлами, а также с яшмой. У Вергилия *flavae* называются волосы белокурой Дидоны и листья оливы; кроме того, вспомним, что *flavus* говорилось о Тибре из-за его илистого цвета. Тибр, листья оливы и волосы Дидоны — современный читатель начинает испытывать известные затруднения.

Что же касается других терминов, перечисленных Фронтоном, то все они относятся к различным оттенкам красного: от бледно-розового до темно-красного. Отметим, например, что слово *luteus*, которое Фронтои определяет как «разбавленный (*dilutior*) красный», Плиний относит к яичному желтку, а Катулл — к макаи. Дело еще сильнее запутывается, когда Фронтои утверждает, что *fulvus* — это смесь красного и зеленого, а *flavus* — смесь зеленого, красного и белого. Затем он приводит пример из Вергилия («Георгики», III. 82), где конь (его масть филологи обычно трактуют как «серый» или «мышастый») называется *glaucus*^{*}. Но в латинской традиции *glaucus* обозначает

зеленоватый, ярко-зеленый, зеленовато-голубой и серо-голубой. Вергилий, например, относит этот эпитет к ивам, к морской капусте или морскому салату и к водам. Фронтон говорит, что с той же целью (для своего серого коня) Вергилий мог бы воспользоваться и словом *caeruleus*. А ведь обычно этот термин ассоциируется с морем, с небесами, с очами Минервы, с арбузами и огурцами (Проперций), тогда как Ювенал пользуется им, чтобы описать некую разновидность ржаного хлеба.

Не лучше обстоит дело и со словом *viridis*, поскольку во всей латинской традиции оно связывается с травой, небесами, попугаями, морем и деревьями.

Может быть, латиняне не проводили четкого различия между голубым и зеленым, но слова Фаворина производят такое впечатление, что в его времена не отличали также зеленовато-голубой от красного, поскольку он цитирует Энния («Анналы», XIV. 372–3), у которого море в одно и то же время *caeruleus* («голубое») и *flavus* («огнистое»), словно мрамор⁹. Фаворин соглашается с этим, поскольку, как он говорит, Фронтон сначала описал *flavus* как смесь зеленого и белого. Но следовало бы напомнить, что на деле Фронтон определил *flavus* как смесь зеленого, белого и красного, а несколькими строчками выше поместил его в число различных оттенков красного.

Объяснение, сводящееся к дальтонизму, я бы отклонил. Геллий и его друзья были эрудитами; они не описывали собственные впечатления, а работали над литературными текстами, возникшими в разные века. Кроме того, они рассматривали примеры из поэзии, в которых свежие и необычные впечатления живо изображаются посредством провокационного использования языка. Но, к сожалению, эти эрудиты не были критиками: они были риториками или импровизированными лексикографами. Эстетической проблематики они, кажется, не замечали; ни волнения, ни удивления они не выказывают и не дают высокой оценки этим стилистическим *tours de force*. Неспособные отличить литературу от повседневной жизни (а возможно, не испытывая интереса к повседневной жизни, рассматриваемой

ими только через призму литературных памятников), они излагают эти случаи так, будто бы перед ними — примеры обычного словоупотребления.

Способ различения, сегментации и организации цветов разнится от одной культуры к другой. Хотя некоторые межкультурные константы были выявлены¹, перевод терминов цветообозначения кажется делом по меньшей мере нелегким, если речь идет о языках, далеких друг от друга во времени, или же о разных культурах, и отмечалось, что «значение слова „цвет“ — один из самых запутанных вопросов в истории науки»². Если слово *цвет* используется для обозначения окраски предметов в окружающей среде, этим еще ничего не сказано о нашем цветовосприятии. Нужно отличать пигменты как цветовую реальность от нашего перцептивного отклика как цветового впечатления — а оно зависит от многих факторов: от природы поверхностей, от света, от контраста между объектами, от прежних познаний и так далее³.

Сам дальтонизм представляет собою социальную загадку, которую трудно как решить, так и распознать, и именно по языковым причинам. Думать, что термины цветообозначения относятся только к различиям, зависящим от зримого спектра, — это все равно что считать, будто родственные отношения предполагают генеалогическую структуру, одинаковую для всех культур. Однако в цветообозначении, равно как и в генеалогии, термины определяются их оппозицией другим терминам и отличием от них, и все они определяются системой. Зрительные впечатления дальтоников, несомненно, отличаются от впечатлений других людей, но дальтоники включают их в ту языковую систему, которой пользуются все остальные.

Отсюда культурная изворотливость дальтоников, опирающихся на различия яркости освещения в том мире, где в

¹ См.: BERLIN & KAY (1969).

² См.: GIBSON (1968).

³ См.: ITTEN (1961).

глазах всех остальных различия определяются цветами. Дальтоники, не различающие красного и зеленого, говорят о красных и зеленых предметах и обо всех оттенках этих цветов, пользуясь теми же словами, которые большая часть из нас применяет по отношению к объектам того или иного цвета. Они думают, говорят и действуют, как и мы, в терминах «цвета объекта» и «постоянства цвета». Они называют зелеными листья, а красными — розы. Вариации насыщенности и яркости освещения их желтого цвета дают им поразительное разнообразие впечатлений. В то время как мы учимся полагаться на различия в цвете, их ум приучается оценивать яркость освещения...

Дальтоники, не различающие красного и зеленого, по большей части не знают о своем недостатке и думают, что мы видим все в тех же оттенках, что и они. У них нет никаких оснований осознать здесь некий конфликт. Если возникнет спор, они считают, что это *мы* оконфузились, а в *самих себе* несовершенства не признают. Они слышат, как мы называем листья зелеными, и, каков бы ни был для них оттенок листьев, они тоже называют их зелеными¹.

Комментируя этот пассаж, Маршалл Салинс (SALINS 1975) не только настаивает на том, что цвет — это вопрос культуры, но и отмечает, что во всех тестах на различение цветов предполагается, будто цветовые термины обозначают в первую очередь имманентные свойства ощущения. Однако, когда произносится тот или иной цветовой термин, прямого указания на некое состояние мира не происходит; напротив, этот термин связывается или соотносится с тем, что я назвал бы Когнитивным Типом или Ядерным Содержанием. Произнесение термина, конечно, определяется неким данным ощущением, но преобразование сенсорных стимулов в тот или иной результат перцепции известным образом определяется семиотическим отношением между языковым выражением и *содержанием*, соотнесенным с ним культурно.

С другой стороны, к какому сенсорному опыту отсылают, произнося название того или иного цвета?

¹ См.: LINKSZ (1952: 2, 52).

«Американское оптическое общество» насчитывает от 7,5 до 10 миллионов цветов, которые теоретически можно различить. Опытный художник может различить и назвать великое множество цветов, которые индустрия красок поставляет потребителям и обозначает номерами. Но тест Фарнsworth-Манселла, включающий в себя 100 цветов, показывает, что средний уровень их различения в высшей степени неудовлетворителен. Дело не только в том, что у большинства людей нет языковых средств, позволяющих распределить эти цвета по категориям: кроме того, приблизительно 68 процентов населения (исключая людей с отклонениями от нормы) допускает от 20 до 100 ошибок в ходе первого теста, задача которого — заново расположить эти цвета по непрерывной шкале оттенков. Самое обширное собрание английских названий цветов насчитывает более 3000 терминов¹, но общеупотребительны лишь восемь из них².

Таким образом, средняя способность цветоразличения лучше всего представлена семью цветами радуги, каждому из которых соответствует длина волны в миллимикронах. Эта таблица могла бы стать чем-то вроде хроматического метаязыка, обеспечивающего перевод, международным «языком», и каждый мог бы, обращаясь к нему, определить, о каком секторе цветового спектра идет речь:

800–650	Красный
640–590	Оранжевый
580–550	Желтый
540–490	Зеленый
480–460	Голубой
450–440	Синий
430–390	Фиолетовый

К сожалению, этот метаязык не помогает нам понять, что хотели сказать Авл Геллий и его друзья. Кажется, такое членение отвечает нашему обычному опыту, но не

¹ См.: MAERZ & PAUL (1953).

² См.: THORNDIKE & LORGE (1962).

опыту людей, говоривших по-латински, если действительно верно, что они не проводили четкого различия между зеленым и голубым. Думаю, говорящие по-русски разделили бы ту гамму длины волны, которую мы называем *blu* или *azzurro*, на другие секторы: на *голубой* и *синий*. Индийцы считают, что красный и оранжевый составляют единое целое. И если новозеландские маори*, согласно Дэвиду и Розе Катц, распознают три тысячи цветов и называют их тремя тысячами различных терминов¹, то в противоположность им есть народ хануоо*, живущий на Филиппинах, и цветообозначение у них, согласно Конклину (CONKLIN 1955: 339-342), характеризуется особой оппозицией между ограниченным общеобязательным кодом и кодами, разработанными подробно, более или менее индивидуальными.

Они признают два уровня цветового контраста. обойдем молчанием второй, включающий в себя около сотни категорий, относительно которых, как представляется, они не пришли к единодушию; видимо, эти категории различаются в зависимости от пола и рода деятельности. Что же касается первого уровня, то он предусматривает четыре взаимоисключающие категории неравной протяженности, с неточными и размытыми границами, но вполне поддающимися определению в центре. Слово *tabi:ru* включает в себя примерно ту гамму, которую в европейских языках обычно покрывают собою черный, фиолетовый, синий, голубой, темно-зеленый, серый, а также глубокие оттенки других цветов и их смешений. Слово *malagti* относится к белому и к очень легким тонам других цветов и их смешений; *marara* — к каштановому, красному, оранжевому, желтому, а также к тем смешениям, где преобладают эти цвета; *malatuy* — к светло-зеленому и смешениям зеленого, желтого и светло-коричневого.

Вполне очевидно, что это разделение спектра зависит от культурных критериев и от материальных потребностей. Видимо, сначала намечается оппозиция между свет-

¹ См.: KATZ DAVID & ROSE (1960, § 2).

лым и темным (*lagti / biru*), затем — оппозиция между сухостью и влажностью или сочностью (*rara / latuy*), относящаяся к растениям (ведь почти у всех растений есть свежие части, часто «зеленоватые»). Сырое колено свежесрезанного бамбука определяется как *malatuy*, а не *marara*. Напротив, засохшие или вызревшие части растения, как, например, пожелтевший бамбук или зерна высушенной кукурузы, называются *marara*. Третья оппозиция, идущая поперек по отношению к первым двум, противопоставляет субстанции неизменного цвета и другие, бледные, поблекшие или бесцветные (*mabi:ru* и *marara / malagti* и *malatuy*).



Рис. 11

Попробуем теперь так выстроить систему хануноо, чтобы ее можно было сравнить с нашей спектральной системой (см. рис. 12).

Эта реконструкция составляет систему оппозиций и взаимных границ. Выражаясь геополитически, национальная территория — понятие отрицательное: это класс всех точек, не включенных в сопредельные территории. В любой системе, будь то геополитическая, цветовая или лексическая, единицы определяются не сами по себе, а в терминах оппозиции и позиции по отношению к другим единицам. Не может быть единицы без системы. В данной системе пространство содержания, покрываемое словом *malatuy*, определяется его верхней границей, за которой идет *marara*, и его нижней границей, за которой идет *mabi:ru*. Если нам придется переводить текст с языка хануноо, мы

тп	Общеитальянский	Ханунбо, Уровень 1			Ханунбо, Уровень 2	
800-650	Красный	Марара (Сухой)	Malagti (светлый)	Mabi:ru (Темный)		
640-590	Оранжевый					
580-550	Желтый					
540-490	Зеленый	Malagti (свежий)				
480-460	Голубой					
450-440	Синий	Mabi:ru (Подгнивший)				Mabi:ru & Maraga (Неизменный цвет)
430-390	Фиолетовый					Malatuy & Malagti (Слабый)

Рис. 12

сможем сказать, что такой-то плод — подгнивший, сочный, желтый или красноватый, если в контексте важен его приблизительный цвет, степень его сухости или его съедобность, в зависимости от того, что действительно интересует лицо, производящее действие.

Именно учитывая эту схему (за которую Конклин не несет ответственности), мы можем приблизиться к решению загадки Авла Геллия, включив в эту сравнительную таблицу также и его цветоразделения, пусть даже в самом грубом приближении.

Во II в. н. э. Рим представлял собою настоящее столпотворение, перекресток множества культур. Владения империи простирались от Испании до Рейна, от Британии до Северной Африки и Среднего Востока. Все эти культуры, каждая из которых обладала своей чувствительностью к цветам, оказались в римском горниле. Авл Геллий попытался объединить цветовые коды по меньшей мере двух веков латинской литературы с кодами других культур, отличных от латинской. Геллий, должно быть, учитывал различные и зачастую контрастирующие друг с другом сегментации хроматического поля. Это могло бы объяснить противоречия в его анализе и замешательство современного читателя. Его калейдоскоп непоследователен: кажется, будто смотришь на дрожащее изображение на телевизионном экране, когда произошла какая-то поломка в электронных системах, из-за чего цвета смешиваются и одно и то же лицо в течение нескольких секунд становится то желтым, то оранжевым, то зеленым. Обусловленный своими культурными познаниями, Геллий не может довериться собственному восприятию (если таковое имеется) и, кажется, вынужден видеть золото таким же красным, как огонь, а шафран — таким же желтым, как зеленоватые оттенки шерсти мышастого коня.

Мы не знаем и никогда не узнаем, как сам Геллий в действительности воспринимал свой *Umwelt**. К сожа-

* Окружающий мир (нем.).

тμ	Общеитальянский	Латинский	Ханунбо, Уровень 1			Ханунбо, Уровень 2
800-650	Красный	<i>Fulvus</i>	Maraga (Сухой)	Malagi (светлый)	Malagu & Maraga (Неизменный цвет)	
640-590	Оранжевый					
580-550	Желтый	<i>Glaucus</i>	Mabi:ru (Подгнивший)	Mabi:ru (Темный)		
540-490	Зеленый					
480-460	Голубой					
450-440	Синий	<i>Caeruleus</i>		Malagu & Malagi (Слабый)		
430-390	Фиолетовый					

Рис. 13

лению, наши единственные сведения о том, как он видел и думал, — это сказанные им слова, и можно заподозрить, что он был пленником того смешения культур, в котором жил.

Как бы то ни было, этот исторический эпизод служит для нас подтверждением того, что (1) существуют различные сегментации спектрального континуума и (2) поэтому не существует единого языка цветообозначения; тем не менее (3) возможен перевод из одной системы сегментации в другую: сравнивая различные способы разбиения спектра, мы можем догадаться о том, что может иметь виду туземец хануноо, произнося то или иное слово; (4) составить сравнительную таблицу вроде той, что воспроизведена на рисунке 13, — значит применить нашу способность к многоязычию; (5) конечно, чтобы составить таблицу на рисунке 13, мы обратились к некоему параметру отсчета (в данном случае — к научному разделению спектра), и в этом смысле, разумеется, проявили некоторый этноцентризм — но в действительности мы сделали единственное, что могли сделать, а именно: отправляясь от известного, чтобы прийти к пониманию неизвестного¹.

И все же, хотя нам удалось некоторым образом понять сегментацию хануноо, большее замешательство по-прежнему вызывает предпринятая выше попытка реконструкции (вполне предположительной) той «поэтической» сегментации, к которой отсылал Геллий. Если мы согласимся с тем, что хроматическая система хануноо верна, тогда и мы сможем использовать различные термины, чтобы отличить только что сорванный зрелый абрикос от другого, высохшего на солнце (хотя в рамках нашего языка мы бу-

¹ Остается ответить на такой вопрос: сможет ли хануноо, отправляясь от своей системы, прийти к пониманию нашей? Однако не подлежит сомнению, что существуют такие сегментации, которые разработаны тщательно, производятся при помощи технических устройств, не столь связаны с субъективными ситуациями и, потому в обращении оказываются удобнее других. В их число входит и наша спектральная система.

дем склонны рассматривать их как более или менее одноцветные). А в случае поэтических терминов, напротив, была предпринята попытка не столько намекнуть на некую возможную систему, сколько на примере показать, как можно наметить линии пересечения спектра, с трудом поддающиеся определению.

Иными словами, столбец, отведенный латинской терминологии в таблице на рисунке 13, наводит на мысль, что латинские поэты (не обязательно как субъекты восприятия, но уж точно как поэты) были менее чувствительны к четким спектральным оппозициям или градациям, зато более чувствительны к легким смещениям цветов, отстоящих друг от друга спектрально.

Кажется, они интересовались не цветами как таковыми, а эффектами восприятия, возникающими в силу совместного воздействия света, поверхностей, природы и предназначения различных предметов. Так, меч можно было назвать *fulvus*, как яшму, поскольку поэт видел красный цвет крови, которую этот меч мог пролить. С другой стороны, мы подчеркнули, что Валери видел море с теми отблесками, какие дает шиферная крыша. Вот почему колористические описания Геллия напоминают нам скорее живопись Франца Марка⁴ или раннего Кандинского, чем научный хроматический многогранник.

Геллий, наделенный декадентской (и потому синкретистской) восприимчивостью, стремился истолковать поэтическое творчество и вымысел как социально принятый код, но представляется ясным, что во всех цитируемых им примерах поэт старался отстраниться от своих обычных реакций на цвета и увидеть остраненный мир красок — в точном смысле эффекта остранения, о котором говорили русские формалисты. Дискурс поэта просто приглашал нас рассмотреть континуум нашего цветового опыта так, будто он никогда раньше не был сегментирован, или же так, словно привычную нам сегментацию нужно на время отложить в сторону. Поэт призывал нас заново рассмотреть коня, море и арбузы, чтобы обнаружить, не объединяет ли их что-нибудь, хотя наш цветовой код помещает их в разные области.

14.5. Последний листок

Думаю, переводчику этих поэтов следовало бы обращаться не к словарю, чтобы посмотреть, действительно ли меч может быть назван *fulvus*, а скорее, к чему-то вроде воображаемой сравнительной таблицы наподобие нашего рисунка 13.

Только так можно будет решить, как перевести в данном контексте такие слова, как *rutilus*, *luteus* или *spadix*. Если я обращусь за словом *spadix* к латинскому словарю, я увижу, что так называется гнедой конь, но в ботанике это также пальмовая ветка (по-итальянски *spadice*). Словарь — в лучшем случае отправной пункт. Нужно попытаться заново помыслить себе мир таким, каким мог увидеть его поэт, а к этому должна подвести интерпретация текста.

После этого выбор подходящего слова будет либо «ориентированным на цель», и тогда мы переведем *spadix* как «черновато-красный», либо «ориентированным на источник», и в этом случае мы выберем слово *spadix* или *spadice*, чтобы дать читателю почувствовать «странное», остранение, обязывающее помыслить себе архаический цветовой мир.

Выбор между «черновато-красным» и *spadice* станет вопросом переговоров между переводчиком, читателем и оригинальным автором (или текстом, который он оставил нам как единственное свидетельство своих намерений).

* * *

Вот что я пока собирался сказать. Провозглашаемая «верность» переводов — не критерий, заставляющий признать единственно приемлемый перевод (в силу чего следует пересмотреть и ту сексистскую спесь или снисходительность, с которой до сих пор взирают на переводы «красивые, но неверные»). Верность — это скорее тенденция верить в то, что перевод всегда возможен, если текст-источник был интерпретирован со страстным соучастием, это задача выявить в нем то, что является для нас глубинным смыслом текста, и способность каждую минуту выно-

сидеть на переговоры то решение, которое кажется нам самым верным.

Если вы посмотрите в любой словарь, то увидите, что среди синонимов слова *fedeltà* («верность») нет слова *esattezza* («точность»). Зато там есть такие слова, как *lealtà* («честность»), *onestà* («порядочность»), *rispetto* («уважение») и *pietà* («преданность, почтение»).

ПЕРЕВОДЫ ПЕРЕВОДОВ

⟨с. 35-36⟩

В бoге, который начинал, сотворил небо и землю, и земля были 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 воды от вод. И бог сделал небосво, и отделил воды, которые были под небосво, от вод, которые были над небосво. И было так. (*исп.*, «*Babel Fish*»)

⟨с. 39⟩

В Бoге что начинал сотворил небо и Землю, и Земля была без формы, и пустота; и тьма была на лице глубокого. И алкоголь Бoга 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*»)

* * *

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»)

⟨с. 38⟩

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 вэссерт 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»)

⟨с. 39⟩

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 вэссерт от воды. И Бог сделал небосво и отделил воду, что небосво под

водой был, что были на небосво. И было примерно так.
(итал., «Babel Fish»)

⟨с. 40⟩

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. (итал., Драги)

* * *

При поиске было обнаружено, что бочки делятся 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. («итал.», электронный пер.)

⟨с. 64⟩

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. (*итал., Н. С. Гумилев*)

* * *

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? (*франц., Орсель*)

⟨с. 66⟩

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.
(франц., И. А. Лихачев)

⟨с. 67⟩

Пылкие любовники и суровые ученые
Одинаково любят в свою зрелую пору
Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
Которые, как они, чувствительны к холоду и,
как они, домоседы. (*англ.*)

* * *

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. (*франц., «Babel Fish»*)

⟨с. 69⟩

Сегодня начало учебного года. Три месяца каникул в деревне прошли как во сне! (*франц., Карачоло-Масе-Мариньяк-Пекю*)

* * *

Сегодня опять в школу. Три месяца каникул в деревне прошли как во сне! (*итал., Эко*)

⟨с. 70⟩

Жил да был...

— Король! — тут же скажут мои маленькие читатели.

— Нет, ребята мои, вы ошиблись. Жил да был чурбан.

(*итал., Эко*)

⟨с. 71⟩

— Жил однажды...

— Скажете, Король?

— Вовсе нет, дорогие мои маленькие читатели. Жил однажды... ЧУРБАН! (*франц., Газель*)

⟨с. 73⟩

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». (*итал., Эко*)

* * *

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. (*итал., Эко*)

⟨с. 79⟩

Однажды, давным-давно, в старые добрые времена, жила-была кумуушка-коровушка, и шла она по дороге... (*итал., Павезе*)

〈с. 81〉

Ср. другой русский перевод:

Я былъ единственнымъ мальчикомъ въ этомъ кругу, куда я привелъ мою совсѣмъ еще молодую подругу, Сильвію, маленькую дѣвочку изъ сосѣдней деревушки, такую живую и свѣжую, съ черными глазами, съ правильнымъ профилемъ и слегка загорѣлой кожей!.. Я любилъ только ее и видѣлъ только ее, — до того времени! До того времени, пока я не замѣтилъ въ кругу, гдѣ мы танцовали, высокую и красивую бѣлокурую дѣвочку, которую называли Адрианной. Внезапно, по правиламъ танца, Адрианна очутилась одна со мной посреди круга. Мы были одинаковаго роста. Намъ велѣли поцѣловаться, и, казалось, все кругомъ, — и танецъ и пѣсни, — было оживленнѣе, чѣмъ всегда. Поцѣловавъ ее, я не могъ удержаться, чтобы не пожать ей руку. Длинные, завитыя кольца ея золотыхъ волосъ задѣли мои щеки. Съ этой минуты незнакомое волненіе охватило меня... (*Уреніусъ*)

〈с. 81–82〉

Я былъ единственнымъ мальчикомъ 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 тронутой загаром!.. Я любил лишь ее одну, я видел лишь ее одну, до этой самой минуты! В хороводе, где мы плясали, я едва заметил 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 выющиеся локоны ее золотых волос слегка коснулись моих щек. С этого мгновения какая-то неизведанная тревога овладела мною. (*итал., Каламандреи*)

〈с. 82〉

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. (*итал., Дебенедетти*)

* * *

Я был единственным мальчиком в этом хороводе, куда привел Сильвию, свою маленькую подружку, девчущку 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. (*итал., Макри*)

⟨с. 82–83⟩

Я был единственным мальчиком на этой пляске, куда привел свою подружку, еще совсем юную Сильвию, девчущку 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. (*итал., Джардини*)

⟨с. 83⟩

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 круженьи хоровода я лишь едва заметил высокую блондинку, красотку, которую звали Адриенной. И вдруг, следуя правилам пляски, Адриенна очутилась один на один со 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. (*итал., Эко*)

⟨с. 87⟩

Розово-белый призрак, / скользящий по зеленой / траве, едва омытой / молочными дымами. (*итал., Эко*)

* * *

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

⟨с. 88⟩

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

* * *

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

* * *

Любить монашку в обличии 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., Галеви)

* * *

Любить монашку в обличии 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)

⟨с. 89⟩

Монашенку любить / в обличии 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)

* * *

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. (итал., Эко)

⟨с. 89–90⟩

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)

⟨с. 90⟩

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)

* * *

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. (итал., Эко)

* * *

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)

(с. 91)

Что скажут мне теперь / твои озера, купы, / сама твоя пустыня? (итал., Эко)

* * *

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 строфѣ тѣми дрожащими трелями, которыя выходятъ такъ особенно хорошо у молодыхъ голосовъ, когда, переходя изъ тона въ тонъ, они подражаютъ дрожащему голосу предковъ». (Е. Урениусъ)

* * *

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

⟨с. 92⟩

Так будьте же благословенны, мельчайшие любезности! Вы расчищаете путь для жизни. (*итал., Фбсколо*)

⟨с. 95⟩

— 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 напрямиком 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 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. (*итал., Фбсколо*)

⟨с. 97⟩

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 концѣ тропинки, идущей вдоль лѣса: двадцать домовъ, стѣны которыхъ увиты виноградомъ и вьющимися розами» (Е. Урениусъ).

* * *

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

⟨с. 98⟩

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 въ маленькомъ домикѣ, построенномъ изъ неотесанного камня; стѣны его были покрыты трельяжемъ изъ хмѣля и винограда. (Е. Урениусъ).

* * *

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

* * *

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

⟨с. 114–115⟩

Ср. другой русский перевод:

«О майн Готт, Господь меня прощает, что Его Пресвятое Имя пусто я произносил. *Ин примис**, после как Заломо Храм построил, сделал он гроссну флоту, как говорит

* Во-первых (лат.).

Книга Царств* ; и эта флота приехает 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 сказовать, как если говорить *парс про тото*** . И никакой грунт близко Израэл имел такую гроссну богатству, *квод сигнификат**** , что эта флота до последняя граница мира была приехана. Здесь».] (итал., А. Коваль)

(с. 115)

«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)

* * *

«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 пей-

* См. 3 Цар 9: 28.

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

*** Что означает (лат.).

заж близко Израиля такого гроссного богатства не имел, *квод сигнификат*, что этот флот до крайних пределов мира дошел. Здесь». (франц., Скифано)

⟨с. 116⟩

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

⟨с. 125⟩

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)

⟨с. 127⟩

Ср. другие русские переводы: «роли первых драматических любовников» и «роль влюбленного» (Е. Уреніусь); «амплуа первого любовника» и «роль влюбленного» (Э. Л. Линецкая).

* * *

Я выходил из театра, где каждый вечер являлся подле авансены с важным видом первого любовника. (итал., Эко)

* В России конца XVII в. так называли флот.

Я унесу с собою вопреки вам...
(Бросается вперед, воздев шпагу)... и это...

(Шпага выскользывает у него из рук, он пошатывается, падает в объятия Ле Бре и Рагно.)

РОКСАНА

(склоняясь над ним и целуя его в лоб)

Это?..

СИРАНО

(приоткрывает глаза, узнает ее и говорит, улыбаясь)
Мой плюмаж / Моя удадь (франц.).

В последнем по времени русском переводе (1997) принято иное решение:

— ...Что нынче же, вступив на голубой порог,
Я, как плюмаж, к земле склоню у Божьих ног,
Что спас от ваших лап, призвав на помощь твердость...
<...>

— ...Гордость. (франц., Е. Баевская)

<с. 136>

СИРАНО

Вы отнимаете у меня все, все: и лавр, и розу!
Отнимайте же! Вопреки вам, есть кое-что,
что я унесу с собой, без единой складочки,
без пятнышка, к Богу,

Вопреки вам...

(Бросается вперед, воздев шпагу.)

И это...

(Шпага выскользывает у него из руки, он пошатывается и падает в объятия Ле Бре и Рагно.)

РОКСАНА, склоняясь над ним и целуя его в лоб.

И это?..

СИРАНО, приоткрывает глаза, узнает ее и с улыбкой
говорит.

Мой плюмаж! (итал., Джоббе)

⟨с. 146⟩

Видя, как она разряжена и убрана цветами, словно прабабка, день рождения которой празднуют ее внучата, можно было бы сказать, что она способна поведать об истинно ужасных драмах, если бы у нее был голос в придачу к тем грозным ушам, которыми старая поговорка наделяет стены (*итал., Аноним*).

⟨с. 147⟩

Машинально, один за другим, он срывал цветы с роскошного апельсинового дерева; закончив, перешел к кактусу, который, обладая характером более тяжелым, нанес ему оскорбительный укол. (*Эко, итал.*)

* * *

словно желая попросить его вывести его из затруднения. (*Эко, итал.*)

⟨с. 150⟩

Пенитенциаджите! Зри змія, что прі идетъ въ грядущемъ глотать дүшү твою! Смерть на ны! Молитесь, дабы Отець Святый пришел избавити нас отъ лукаваго и от всякого нашего греха! Ха-ха! По душе вам сія некромантія Господа нашего Исуса Христа! *И в радость горе мне, и любо мне скорбеть...* Стрегися діавола! Вѣчно стережет онъ меня в уголку, дабы вцепиться мне в пятки. Но Сальватор не олүхъ Царя Небеснаго. Добрь естъ скитъ сей, и трапезная здѣ, и молятся Господеви нашему. А протчая и каа не стоит... Амниъ. А? (*Уивер*)

⟨с. 150–151⟩

Пенитенциаджите! Зри, егда змій грядетъ глотать душу твою! Шьмерчь на ны! Молися, дабы пришел папа святой избавить нас отъ лукаваго, від усіх грехів. Ха-ха, ндравится вам сія некромантія Господа нашего Исуса Христа! *И в радость горе мне, и любо мне скорбеть...* Стрегися

дiавола! Вѣчно он меня поджидает в каком-нибудь уголку, дабы вонзить мне зубы в пятки. Но Сальватор не олухъ Царя Небеснаго. Добръ скитъ сей, и здѣ трапезничают и молятся Господевн нашему. А прочее и яйца выеденного не достоинтъ. И аминь. А? (франц., Скифано)

⟨с. 151⟩

Пенитенциаджите! Глянь, змiй грядетъ пожрать дшү твою! Шьмерчъ на ны! Молюся, дабы Отец наш пришел избавить ны от зла, від усіх греховъ. Ха-ха, хи-хи, ндравится вам гэта некромантія Господа нашего Исуса Христа! *И в радость горе мне, и любо мне скорбеть...* Стрегися дiавола! Вѣчно онъ поджидаетъ мя, все острее да ужальнее, дiавол, щоб мене цапнуты за гузно. Но Сальватор не олухъ Царя Небеснаго, ні-ні, Сальватор знает, что к чему! И здѣ скитъ благъ, здесь живешь знатно, коли молишися Господевн нашему. А решта мені дуже байдуже. Аминь. Га? (нем., Кребер)

⟨с. 153⟩

С того времени Госпожой была для него Лилия, и именно Лилии посвящал он любовные стихи, которые тут же уничтожал, боясь, что будут они неуместным подношением: *Ахъ Лилия, сладчайша всѣхъ! / Едва сорвавъ цвѣтокъ, его я вмигъ утратилъ. / Узрѣтъ меня ты не желаешь? / Слѣжу тебя, ты убѣгаешь; / Къ тебѣ реку, а ты нѣмѣешь...* (...)

Куда сокрылась ты, о Лилия, скажи? / Ахъ Лилия, Небесъ ты молнія: съ тобою / лишь мигъ — и я сраженъ, / а ты уже ищезла... (англ., Уивер)

⟨с. 154⟩

С этого времени Госпожой была для него Лилия, и как Лилии посвящал он ей любовные стихи, каковые затем немедленно уничтожал, боясь, как бы не оказались они недостойной данью. *Бежишь ты, Лилия, меня! / О ты, чье имя будет впофу / тебе всегда: прекрасный цвет / и преблагоуханный свет / волос самой Авфоры!..* Однако говорил он с нею лишь взором, полным придиричивой любви, ибо чем

сильнее любят, тем больше склоняются ко злопамятству; и был снедаем хладным огнем, хилым здоровьем возбуждаемым, с душою радостной, словно свинцовое перо, разбитый той сладостной властью любви без ответных страсти; и по-прежнему писал письма, каковые отправлял без подписи Госпоже, и стихи для Лилии, которые ревниво сохранял у себя и каждый день перечитывал.

Он писал (не отправляя), *О Лилия, ты жизнь моя! / Куда пропала? Где скрываешь / От глаз моих красу свою? / О, почему не отвечаешь / На песню скорбную мою?*, тем самым ее наличие умножая. Следуя за нею ночью, когда она возвращалась домой со своей камеристкой (*Иду покорно вслед своей судьбине / Сокрытым от людей, бесплодным полем*), он обнаружил, где она жила. (исп., Лосано)

⟨с. 156⟩

да может и не надо ничего никому в ханцелярии пишуть себе всё што ни попадя надо не надо а кто их найдёт [эти листы] ~~да пускай их затолкает себе в афедрон жо~~ да оно ему надо (исп., Лосано)

⟨с. 157⟩

алэ ж мабуть и нэ трэба ничего никому у ханцелярии пишуть себе усе що ни попадя чи трэба чи нэ трэба а кто их знаидеть [ци лысты] ~~та хай их запхает себе в жо~~ да оно йому байдуже (катал., Ногера)

* * *

а может и нету никому дела в канцелярии всё они пишут себе да пишут когда не надо а кто их найдёт (эти листы) ~~да пускай затолкает их себе в жо~~ да плевать ему на это (франц., Скифано)

* * *

но может наплевать всем в канцелярии они всё пишут да пишут даже когда ни к чему а кто их найдёт (эти листы) ~~пускай затолкает их себе в...~~ да ничего он с ними не делает (англ., Уивер)

⟨с. 158⟩

да может и не заметит никто в канцелярии тут они всё пишут чего-то даже когда и не нужно никому а кто эти листы найдёт ~~св. ли шифры не в башке~~ кто может ничего и в башку не придёт (нем., Кребер)

⟨с. 159⟩

Утроба Божия! Клянусь смертью Приснодевы! Грязные богохульники, свиньи хриstopродажные, так обращаться с добром Господа нашего?! (англ., Уивер)

В Бога, в Матерь, богоубивцы, святотатцы богомерзкие, свиньи хриstopродажные, так обращаться с добром Господа нашего?! (франц., Скифано)

В Бога, в Матерь, богоубивцы, кощунники богомерзкие, свиньи хриstopродажные! так-то нужно обращаться с добром Господа нашего? (исп., Лосано)

⟨с. 160⟩

В Бога, в Матерь Божью, богоубивцы, кощунники богомерзкие, свиньи хриstopродажные, так-то нужно обращаться с добром Господа нашего? (португ., Луккези)

В Бога вашего, в Матерь, богоубивцы, кощунники богомерзкие, свиньи хриstopродажные, так-то нужно обращаться с добром Господа нашего? (катал., Ногега)

Проклятое Богом стадо свиней, сброд отребья, козлы шлюхины, черт вас побери, разве так обращаются с добром Господа нашего? (нем., Кребер)

⟨с. 161⟩

а после завидел я дертонских што выходили все с Града мужики бабы ребятишки и старики и рыдали во все глаза покуда аламаны их вели нибыто они овеечки али агнцы и всякъ скотъ а папийские те ура ура входили в Туртону ровно скаженные с дрекольем молотами дубинами шелепугами видать им град разорить дотла — все одно што яйца разрядить. (*франц., Скифано*)

* * *

а потом увидел я дертонских што выходили все из Града, мужики бабы ребятишки да старичишки и слезы лили во все глаза аламаны же их гнали будто они овеечки али агнцы и всякая скотина а другие папийские те ура ура входили в Туртону што твои бесноватыя с дрекольем молотами дубинами да кирками знать для них град с землей сровнять все одно што семя испустить. (*исп., Лосано*)

⟨с. 161–162⟩

И тогда я увидел дертонцев как все они выходят из города мужчины женщины и дети да и старцы и рыдали покуда аламаны гнали их что твоих овеечек, агнцев и скот повсюду а люди из Павии кричали ура и входили в Туртону как бесноватые с хворостом и молотами и дубинами и кирками ведь для них град снести — все одно что кончить. (*англ., Уивер*)

⟨с. 162⟩

а потом увидел я тортонских выходивших из города мужчины женщины дети старцы и все рыдали да плакали пока алеманны уводили их словно овец или другой скот на убой а павийские те кричали ура ура и врывались в Тортону с топорами и молотами и дубинами и кирками ведь для них град с землей сровнять было знатной потехой. (*нем., Кребер*)

⟨с. 163⟩

Да, но потом придет Барбаросса и запросто вас передавит. (*катал., Ногера*)

* * *

Да, но потом придет Барбаросса и раздавит вас, как клопа. (*англ., Уивер*)

* * *

Да, но потом придет Барбаросса и раздавит вас, как жабу. (*нем., Кребер*)

* * *

Да, но потом придет Барбаросса и раскурдючит вас, как жерлянку, — или, точнее говоря, раздавит вас, как жабу. (*исп., Лосано*)

* * *

Да, но потом явится Барбаросса и покажет вам, где раки зимуют, — или, иначе говоря, останутся от вас рожки да ножки. (*франц., Скифано*)

⟨с. 172⟩

Красный, багровый, рдяный, алый, червлёный, рудой, багряный? предлагал Роберт. *Найн, найн*, раздражался отец Каспар. А Роберт: как клубника? гвоздика? малина? вишня? редис? (*исп., Лосано*)

⟨с. 174⟩

Возможно, от столь долгой задержки дыхания в голове у него помутилось, и вода, проникая в маску, затуманивала формы и оттенки цветов. Он высунул голову, чтобы набрать воздуха в легкие, и снова стал парить вдоль края барьера, следуя по его трещинам и разломам, по меловым коридорам, где торчали винные арлекины, а на выступе он увидел отдыхающего омара с гребнем цвета сыворотки, который, поколыхиваясь от медленных вздохов и поводя клешнями, возлежал на сетке из кораллов (эти кораллы походили на те, что он знал, но раскидывались, как сказочный сыр Фра Стефано, никогда не иссякающий).

То, что он увидел теперь, не было ни рыбой, ни листом; это было, несомненно, нечто живое, похожее на два широких ломтя белесого вещества, с карминной каемкой и веером из перьев; а там, где полагалось быть глазам, торчали два подергивающихся сургучных рожка.

Кипарисовые полипы, которые, червеобразно извиваясь, показывали крупную розоватую губу посередине, терлись о заросли фаллосов-альбиносов с амарантовыми головками; розовые рыбешки, испещренные оливковыми крапинками, пощипывали пепельно-серые кочаны, спрыснутые пунцовым, и полосатые клубни с чернильными наростами... А дальше виднелись пористая шафрановая печень какого-то крупного животного, фейерверки из ртутных узоров, пучки терний, истекающих кроваво-красным, и, наконец, нечто вроде чаши из дряблого перламутра...
(англ., *Уивер*)

⟨с. 174—175⟩

Возможно, от задержки дыхания сознание у него помурачилось, и вода, проникая в маску, затуманивала формы и оттенки цветов. Он высунул голову из воды, чтобы наполнить легкие, и снова поплыл по краям барьера, вдоль его трещин и проломов, где открывались кретоновые коридоры, в которые проскальзывали пьяные арлекины, а под обрывом он увидел отдыхающего омара с молочно-белым гребнем, который, колыхаясь от медленного дыхания и покачивания клешней, нависал над сеткой из кораллов (они походили на те, что он знал, но располагались, как сыр Брата Стефана, никогда не иссякающий).

То, что он увидел теперь, было не рыбой, но и не листом: наверняка нечто живое, вроде двух широких ломтей белесоватого вещества, окаймленных кармином, с веером из перьев; а там, где полагалось быть глазам, шевелились два рожка из сургуча.

Полипы, покрытые глазками, червеобразно скользили и копошились, показывая телесный цвет крупной губы посередине, и слегка касались зарослей голотурий-альбиносов с головками цвета бархатника; розовые рыбешки,

испещренные оливковыми крапинками, слегка касались пепельно-серых кочанов, словно обрызганных алым, клубней в полоску с наростами цвета сажи... А дальше виднелись пористая лиловатая печень какого-то крупного животного, а еще — фейерверк из ртутных арабесок, купы терний, истекающих кроваво-красным, и, наконец, нечто вроде чаши из дряблого перламутра... (*франц., Скифано*)

⟨с. 175–176⟩

Возможно, от долгой задержки дыхания в глазах у него потемнело, или же из-за воды, проникающей в маску, формы и оттенки цветов стали расплываться. Он поднял голову и сильно вытянул шею, чтобы наполнить легкие свежим воздухом, и поплыл дальше по краю подводной пропасти, вдоль ее ущелий, трещин и разломов, где кишели хмельные арлекины, а на выступе скалы неподвижно, лишь слегка поколыхиваясь от неспешного дыхания и покачивания клешней, притулился омар со сливочным гребешком, подстерегая кого-то над сетью, сплетенной из кораллов (они были точно как те, что Роберто уже знал, но располагались, как дрожжевой грибок Брата Стефана, никогда не иссякающий).

То, что он увидел теперь, было не рыбой, но и не листом, это точно было нечто живое: два больших ломтя белесоватого вещества, окаймленные кармином, с веерообразным султаном; а там, где предполагались глаза, торчали два рожка из сургуча, ощупывая все вокруг.

Тигровые полипы, которые в скользком сплетении своих щупалец раскрывали телесно-красную крупную губу посередине, прикасались к зарослям фаллосов-альбиносов с амарантовыми головками; розовые рыбешки с оливково-коричневыми крапинками прикасались к пепельно-серым кочанам в алых пятнышках и к пламенеющим желтизной клубням с черноватыми ветками... А дальше виднелись пористая красно-лиловая печень какого-то крупного животного или фейерверк из ртутных арабесок, игольники, полные кровотокащих терний, и, наконец, нечто вроде чаши из тусклого перламутра... (*нем., Кребер*)

⟨с. 176⟩

Может, от задержки дыхания у него помутилось в голове, вода проникала в маску, затуманивала формы и оттенки цветов. Он высунул голову, чтобы набрать в легкие воздуха, и снова поплыл по краю плотины, вдоль трещин и разломов, где открывались меловые проходы, куда заходили виноцветные арлекины, а на скале он увидел рака с перламутровым гребнем, который, чуть покачиваясь от медленного дыхания и помавания клешнями, бездействовал над сетью из кораллов (они походили на те, что он знал, но располагались, как хлеба́ и рыбы, никогда не иссякающие).

То, что он увидел теперь, было не рыбой, но и не листом: несомненно, нечто живое, вроде двух широких ломтей белесоватого вещества, окаймленных кармином, и веер из перьев; а там, где мы ожидали бы увидеть глаза, — два рожка из шевелящегося сургуча.

Сирийские полипы, похотливо извиваясь, показывали алую крупную губу посередине и ублажали заросли ментулальбиносов с амарантовыми головками; розовые рыбешки в оливковых крапинках ласкали пепельно-серые кочаны, усеянные алыми пятнышками, полосатые корневища из черноватой меди... А дальше виднелись пористая лиловая печень какого-то крупного животного, или фейерверк из ртутных арабесок, игольчатые купы кровоточащих терний и, наконец, нечто вроде чаши из дряблой жемчужницы... (исп., Лосано)

⟨с. 179⟩

Диоталлеви — Бог создал мир, произнеся слово. Насколько известно, никакой телеграммы он не отправлял.

Бельбо — Да будет свет, точка. Следует послание.

Казобон — Думаю, к Фессалоникийцам. (франц., Скифано)

* * *

Диоталлеви — Бог создал мир, произнося слово. Никакой телеграммы он не отправлял.

Бельбо — Да будет свет. Точка. Следует послание.

Казобон — Наверное, к Фессалоникийцам. (нем., Кребер)

⟨с. 180⟩

Диоталлеви — Бог создал мир, произнеся слово. Телеграммы он не отправлял.

Бельбо — Да будет свет, точка.

Казобон — Следует послание. (англ., *Уивер*)

⟨с. 181⟩

Но между вершинами открывались бесконечные горизонты — туда, за гладь прудов, туда, за мглу долин*, как отметил *Диоталлеви*... (франц., *Скифано*)

* * *

...на каждом повороте все росли и росли вершины, частью увенчанные деревеньками; перед нами на миг открывались безбрежные дали. Как *Дарьён*** , отметил *Диоталлеви*... (англ., *Уивер*)

* * *

Но между вершинами открывались бесконечные горизонты — там, за живой изгородью, как отметил *Диоталлеви*... (нем., *Кребер*)

* * *

Но между вершинами открывались беспредельные горизонты: возвышенное, ровное пространство*** , как отметил *Диоталлеви*... (исп., *Почтар / Лосано*)

* Оригинал: «Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées». Первая строка стихотворения Бодлера «Вознесение» (*Élévation*) из сборника «Цветы зла» (*Les fleurs du mal*, 1857).

** Отсылка к сонету англ. поэта Джона Китса (Keats, 1795–1821) «Первый раз заглянув в Чэпменовского Гомера» (*On first Looking into Chafman's Homer*, 1813). *Дарьён* — горный хребет на Панамском перешейке, с одной из вершин которого исп. конкистадор Эрнан Кортес (Cortés, 1485–1547) и его люди впервые созерцали просторы Тихого океана; с их изумлением поэт сравнивает свое впечатление от перевода.

*** Оригинал: «el sublime espacioso llano». Цит. из второй части поэмы Луиса де Гóngоры-и-Аргóте «Первое уединение» (*Soledad primera*, 1613).

⟨с. 182⟩

Но между вершинами открывались беспредельные горизонты: *все было близким и далеким, всюду / как будто отблеск вечности лежал**, отметил Диоталлеви... (катал., Ви-сенс)

* * *

Был тихий вечер; как написал бы в одном из своих файлов Бельбо, истощенный литературой, слышно было лишь кроткое дыхание ветерка**. (англ., Уивер)

* * *

Вечер был чуден, но, как написал бы в одном из своих файлов Бельбо, изнуренный литературой, не веял над Галгалом ветер ночной***. (франц., Скифано)

* * *

Вечер был чуден, но, как написал бы в одном из своих файлов Бельбо, обкурившийся литературой, не было ни ветерка, *горные вершины спали во тьме ночной.* (нем., Кребер)

⟨с. 195⟩

Краса и знатность госпожи моей
В приветствиях ее видны столь явно,
Что всяк язык немотствует бесправно,
А глаз не смеет устремиться к ней.
Она же средь похвал, что внятны ей,

* Оригинал: «Tot era prop i lluny, i tot tenia / Com una resplendor d'eternitat». Две строки из стихотворения каталанского поэта Джоана Марагалья (Maragall, 1860–1911) «Запись в альбом» (*Nota d'album*, 1913).

** Оригинал: «Nought but a lovely sighing of the wind». Цитата из Китса: стихотворение «На холмике привстал я на носки» (*I stood tip-toe upon a little Hill*, 1816).

*** Оригинал: «les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala». Строка из стихотв. В. Гюго (Hugo, 1802–1885) «Спящий Вооз» (*Booz endormi*).

Идет, облачена смиреннoнравно,
 Как посланная с Неба достославно
 На землю, чудо утвердить на ней.
 (англ., *Росетти*)

* * *

Столь сладостны, изящны и чисты
 приветствия владычицы моей,
 что губы лишь немеют, трепеща,
 не смеют очи на нее взглянуть.
 В смиренье облаченная, она
 идет, неуязвима для похвал,
 и предстает ниспосланной с Небес
 на землю, дабы чудо здесь явить. (англ., *Мьюса*)

⟨с. 195–196⟩

Столь полон благодати вид моей
 Владычицы, приветствием дарящей,
 Что всяк язык немеет, дрожащий,
 А глаз не смеет следовать за ней.
 Среди похвал, смиренностью своей
 Облечена, идет она, и вяще
 Нам предстает загадкой, нисходящей
 С Небес на землю, чтоб явить их — ей. (англ., *Шор*)

⟨с. 196⟩

Когда моя гирленка скажет «Хай»,
 Всем чувакам — хоть языки глотай.
 Их свисты ей слышны, но мимо ловко
 Идет она, и все тут: не дешевка!
 Ты скажешь, что ее прислали свышки
 Слегка околдовать нас, ребятишки. (англ., *Олдкорн*)

⟨с. 218⟩

Слова Проповедника, сына Давида, царя в Иерусалиме.
 Суета сует, речет Проповедник, суета сует; все суета.

Какая польза человеку от всех трудов его,
 что несет он под солнцем?
 Одно поколение преходит, другое поколение
 приходит, но земля пребывает вовек.
 И солнце так же восходит, и солнце заходит и спешит
 к месту своему, где оно взошло. (англ., «Библия короля
 Иакова»)

* * *

Вот речи Проповедника, сына Давида, царя в Иерусалиме.
 Все это суета, сказал Проповедник, все это одна суета.
 Что за выгода человеку от всего труда его,
 что несет он под солнцем?
 Один род преходит, другой приходит, но земля
 остается вечно.
 Солнце восходит, и заходит, и бежит к своему месту,
 чтобы снова так же взойти. (нем., Лютер)

* * *

Слова Когелета, сына Давида, царя в Иерусалиме.
 «Суета сует! — говорит Когелет. —
 Суета сует! Все суета!»
 Какую пользу извлекает из всех своих тяжких трудов
 человек в своем мучительном существовании под солнцем?
 Поколение уходит, поколение приходит;
 но земля всегда остается одной и той же.
 Солнце восходит, и солнце заходит;
 спешит оно к тому месту,
 откуда восходит снова. (итал., Гальбьяти)

* * *

Слова Когелета, сына Давида, царя Йерушалайма.
 Дым дыма, говорит Когелет, дым дыма, все дым.
 Что за выгода для человека во всем его труде,
 которым трудится он под солнцем?
 Цикл уходит, цикл приходит: в вечности высится земля.
 Солнце сияет, солнце заходит: к своему месту
 стремится оно и сияет там. (франц., Шураки)

⟨с. 218–219⟩

Слова Когелета, сына Давида, царя в Иерусалиме.
Утрата утрат, сказал Когелет, утрата утрат, все утрата.
Что за выгода Адаму во всем его тяжком труде,
которым должен он тяжело трудиться под солнцем?
Поколение уходит и поколение приходит, а земля
всегда стоит прочно.
Солнце взошло и солнце ушло: к своему месту рвется оно
и восходит там. (*итал., Де Лука*)

⟨с. 219⟩

Слова Когелета
Сына Давида
Царя Иерусалема
Бесконечная пустота
Говорит Когелет
Бесконечное ничто
Все — пустое ничто
Столько страданий человеческих под солнцем
К чему?
Приход уход поколений
А земля остается
Восход солнца и заход солнца
Бежит оно в другое место
В другом снова появляется (*итал., Черонетти 1970*)

* * *

Речения Когелета
Сына Давида
Царя в Иерусалеме
Дым дымов
Говорит Когелет
Дым дымов
Все лишь дым

Есть ли выгода человеку
 Во всех усилиях его, что тратит он
 В муках под солнцем?

Рождаются
 Рожденные и уходят прочь
 А земля всегда тут

И солнце восходящее —
 Солнце закатное
 Чтобы вновь взойти
 Со своего места (*итал., Черонетти 2001*)

⟨с. 221–222⟩

На моем пути сей жизни нашей
 Я очутился во мрачной чаще
 И понял, что утратил верный путь.

О, сколь тяжко описывать
 Сей дикий лес, тернистый и непроходимый,
 Который при мыслях о нем снова пробуждает
 мой страх! (*франц., Литтфе*)

⟨с. 222⟩

Посреди пути нашей жизни
 Я оказался во мрачной чаще
 И понял, что утратил верный путь.

О, сколь тяжко описывать
 Этот дикий лес, тернистый и непроходимый,
 Который при мыслях о нем вновь пробуждает
 мой страх! (*франц., Пезар*)

* * *

Посреди пути нашей жизни
 Я оказался во мрачном лесу,
 Ибо верный путь был утрачен.

Ах, сказать о том, что было, — тяжко:
 Этот лютый лес, тернистый и непроходимый,
 Воскрешающий страх в моих мыслях! (*франц., Руссе*)

⟨с. 224⟩

Различные языки и ужасные говоры,
 слова страдания, интонации гнева,
 голоса громкие, хриплые, а с ними — удары руками ⟨в грудь⟩
 создавали клубящийся гул
 непрерывно, в этом воздухе, вечно мрачном,
 как песок, когда налетает вихрь. (*франц., Руссе*)

⟨с. 225⟩

Если бы у меня были стихи шершавые и хриплые,
 как подобало бы этой мрачной дыре,
 на которую опираются все другие скалы, —
 я выжал бы сок из моей мысли
 обильнее; но таких у меня нет,
 и не без боязни готовлюсь я говорить,
 ибо это дело нешуточное —
 описывать дно всего мира, —
 и оно не для того языка, на котором говорят
 «папочка, мамочка». (*франц., Руссе*)

⟨с. 236⟩

Все женщины, которых я встречал, встают на горизонтах,
 Словно жалостные жесты и печальные взгляды
 семафоров под дождем... (*итал., Кортиана*)

⟨с. 241⟩

Ср. другой русский перевод:

«Я пошелъ за ней, быстро поднимаясь по деревянной
 лѣстницѣ, ведущей въ комнату наверху. О, святая юность,
 о, святая старость! Кто же осмѣлился бы омрачить чистоту
 первой любви въ этомъ святилищѣ вѣрныхъ воспомина-
 ний? Портретъ юноши добраго стараго времени улыбал-
 ся намъ своими черными глазами и розовымъ ртомъ изъ
 золоченой рамы, висѣвшей въ головахъ деревенской по-
 стели. На немъ была форма лѣсничаго на службѣ у фами-

лии Конде; его наполовину военный видъ, розовое милое лицо, чистый лобъ подъ напудренными волосами, придавали пастэли, довольно средняго достоинства, прелесть молодости и невинности. Какой-то скромный художникъ, приглашенный на княжескія охоты, постарался изобразить его съ самой лучшей стороны, а также и его молодую жену, смотревшую изъ другого медальона. То была привлекательная стройная женщина въ открытомъ корсажѣ, зашнурованномъ лентами, кокетливо и задорно глядящая на птичку, которая сидѣла у нея на пальцѣ. Однако это была та самая добрая старушка, которая въ эту минуту стряпала, нагнувшись надъ деревенскимъ очагомъ. Все это заставило меня подумать о феяхъ, прячущихъ подъ морщинистой маской привлекательное лицо и снимающихъ личину въ храмѣ Амура, передъ его вращающимся солнцемъ, которое свѣтитъ магическими огнями. «О, добрая бабушка [sic! — А. К.], — воскликнулъ я, — какъ ты была красива!» — «А я?» сказала Сильвія, которая, наконецъ, открыла знаменитый ящикъ. Она вытащила оттуда длинное платье изъ стараго шелка, закрипевшѣе въ ея рукахъ. «Я хочу посмотрѣть, пойдеть ли оно мнѣ», вскричала она. «Ахъ, у меня будетъ видъ старой феи!»

«Вѣчно юной феи легенды!..», сказалъ я себѣ. А Сильвія уже разстегнула свое ситцевое платье, и оно упало къ ея ногамъ. Тяжелое платье старой бабушки [sic! — А. К.] превосходно подошло къ тонкой талии Сильвіи.

«О! гладкіе рукава, какъ это смѣшно!» говорила она, пока я застегивалъ ей платье. Обшитые кружевами обшлага восхитительно открывали ея голыя руки, шея выдѣлялась, какъ въ рамкѣ корсажа изъ желтоватаго тюля съ полинялыми лентами, который когда-то только слегка прикрывалъ исчезнувшія прелести бабушки [sic! — А. К.]. «Ну, торопитесь же! Неужели вы не умѣете застегивать платье?» говорила мне Сильвія. У нея былъ видъ деревенской невѣсты Грѣза... «Нужно бы пудры», сказалъ я. «Мы сейчас ее найдемъ». Она снова стала рыться въ ящикахъ. «О, какія богатства! Какъ это прекрасно пахнетъ, какъ это блеститъ, какъ это отливаетъ живымъ цвѣтомъ!» Два перламутровыхъ, немного сломанныхъ вѣера, китайскія

пудреницы, янтарное ожерелье и тысяча простыхъ украшеній, между которыми блестяли двѣ маленькія бѣлыя туфли съ пряжками, украшенными ирландскими алмазами. «О! я хочу ихъ надѣть, — воскликнула Сильвія, — только мнѣ надо найти вышитые чулки!»

Минуту спустя мы уже развѣтывали тонкіе розовые чулки съ зелеными вышивками; но голосъ бабушки [sic! — А. К.], сопровождаемый стукомъ сковороды, внезапно вернулъ насъ къ дѣйствительности. «Уходите скорѣе!» сказала Сильвія, и что я ни пытался говорить, она не позволила мнѣ помочь ей надѣть туфли» (*франц., Уреніусъ*).

⟨с. 242⟩

Я последовал за ней, быстро поднимаясь по деревянной лестнице, ведущей в комнату. — О блаженная юность, о старость благословенная! — кому в голову пришло бы омрачить чистоту первой любви в этом святилище верных воспоминаний? На портрете, заключенном в позолоченную овальную раму и подвешенном над простой деревенской кроватью, улыбался черными глазами и алым ртом юноша из доброго старого времени. Он был в егерском мундире дома Кондэ; его несколько воинственная поза, розовое приветливое лицо, чистый лоб под напудренными волосами оживляли эту пастель — возможно, посредственную — всем обаянием молодости и простосердечия. Какой-нибудь скромный художник, приглашенный на княжескую охоту, постарался написать его сколь возможно лучше, как и его молодую жену, изображенную на другом овальном портрете: лукавую и очаровательную, стройную в корсете с широким вырезом, затягивающемся к талии большими бантами; повернув личико, она словно поддразнивала птичку, сидевшую у нее на пальце. А ведь это была та самая добрая старушка, которая стряпала сейчас внизу, сгорбившись над очагом. Это напомнило мне фей из «Фунамболи», которые прячут под морщинистой маской прельстительное лицо и показывают его лишь в последнем акте, при появлении храма Амура со вращающимся солнцем, разбрасывающим вокруг бенгальские огни. «Ох, тетушка, воскликнул я, как Вы были хороши!» — «А я разве

хуже?» спросила Сильвия, которой удалось, наконец, отпереть вожделенный ящик. Там она обнаружила длинное платье из пламенистой тафты, отливавшее разными цветами при каждом шорохе своих складок. «Попробую, пойдет ли оно мне, сказала она. Ах, наверное, в нем я буду похожа на старую фею!»

«На вечно юную сказочную фею», подумал я. — И вот уже Сильвия расстегнула свое ситцевое платьице, и оно ниспало к ее ногам. Роскошное платье тетушки прекрасно подошло к тоненькой фигуре Сильвии, приказавшей мне застегнуть его. «Ох, как они некрасиво спадают, и плечи без буфов!» На самом же деле короткая кружевная обшивка этих рукавов раструбом восхитительно выставляла напоказ ее голые руки, грудь обрамлял строгий корсет, отделанный пожелтевшим тюлем и полинявшими бантами, так недолго облежавший увядшие ныне прелести тетушки. «Ну, давайте же! Не можете платье застегнуть?» повторяла Сильвия. Вид у нее был как у деревенской невесты с картины Грёза. «Надо бы пудры, сказал я». — «Сейчас найдем». Она снова начала рыться в ящиках. Какие сокровища! Как все это приятно пахло, как блестели и переливались яркими цветами эти безделушки! Два слегка надтреснутых перламутровых веера, фарфоровые шкатулки с рисунками в китайской манере, янтарное ожерелье, тысячи украшений, среди которых выделялась пара туфельек из белой шерсти с застежками, инкрустированными ирландскими бриллиантами. «Надену их, молвила Сильвия, если найду вышитые чулки!»

Минуту спустя мы уже развертывали нежно-розовые чулки, на лодыжках вышитые зеленым, но голос тетушки, сопровождаемый шкворчаньем сковородки, мигом вернул нас к действительности. «Скорее идите вниз!» скомандовала Сильвия и, как я ни настаивал, не позволила мне помочь ей обуться. *(итал., Эко)*

⟨с. 252⟩

Теперь Роберто видел Ферранта сидящим в темноте перед зеркалом, которое, если смотреть сбоку, отражало только свечу, поставленную напротив. Если созерцать два

огонька, один из которых подражает другому, взор застывает, ум увлекается, возникают видения. Слегка повернув голову, Феррант увидел Лилею, личико из девственного воска, столь влажное от света, что оно поглощало любой другой луч, и ее белокурые волосы струились, словно темный клубок, намотанный на веретено за плечами, а грудь едва виднелась под легким одеянием с полувырезом. (*франц., Скифано*)

* * *

Теперь Роберто видел Ферранта в потемках перед зеркалом, отражавшим только свечу, поставленную перед ним. Если созерцать два огонька, один из которых передразнивает другой, взор застывает, ум поддается чарам, возникают видения. Слегка повернув голову, Феррант видит Лилию, ее лицо из девственного воска, столь омытое светом, что оно поглощает любой другой луч, и ее белокурые волосы струятся, словно темный клубок на веретене за спиной, а грудь едва видна под тонким одеянием с глубоким вырезом... (*англ., Уивер*)

⟨с. 266⟩

Как сразить этого последнего врага? На помощь мне приходит неожиданная догадка... догадка, которая может прийти в голову лишь тому, для кого в человеческой душе за много веков не осталось неоскверненных тайников.

«Взгляни на меня», говорю я ему. «Я тоже Тигр». (*англ., Уивер*)

⟨с. 295⟩

«Шнурок нижней юбки, свисавший до земли; один сапог, стоящий прямо, с упавшим набок голенищем, рядом с другим, опрокинувшимся набок». (*итал., Папи и Таддини*)

⟨с. 296⟩

Шнурок юбки свисал на пол, один сапожок стоял на земле прямо, его мягкое голенище загнулось набок, а его спутник лежал рядом с ним, на боку. (*итал., Канконьи*)

СПРАВЕДЛИВОСТЬ ПОДВИГЛА МОЕГО
ВЕЛИКОГО СОЗДАТЕЛЯ; БОГ ВЕЧНЫЙ
ИЗГОТОВИЛ МЕНЯ: МОГУЩЕСТВО, И НЕИССЛЕДИМО
ВЫШНЯЯ МУДРОСТЬ, И ИЗНАЧАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ ГОРНЯЯ.

ДО МОЕГО СОЗДАНИЯ НИЧТО НЕ БЫЛО СОЗДАНО К БЫТИЮ,
КРОМЕ ВЕЧНОГО, И Я ТОЖЕ ВЕЧНО ПРЕБЫВАЮ;
ОСТАВЬ ВСЯКУЮ НАДЕЖДУ, ВХОДЯ ЧЕРЕЗ МЕНЯ.

Эти слова мрачного цвета я узрел
Начертанными на косяке входной двери; «Господин,
Эти речи слишком жестоки для меня», —
воскликнул я. (англ., Сэйерс)

⟨с. 323⟩

Есть много таких, кто воображает, будто во снах —
одни лишь враки и обманы. (франц., Стрюбель)

* * *

Многие говорят, что во снах —
Только вранье и обман. (итал., Йеволелла)

* * *

Люди говорят: враки и обманы
суть и всегда будут твои сны. (итал., Д'Анджело Матасса)

⟨с. 324⟩

Ср. другие русские переводы:

В гостиной разговаривают тети
О Микеланджело Буонаротти. (В. Топоров)

По комнатам женщины — туда и назад —
О Микеланджело говорят. (Н. Берберова)

* * *

В гостиной дамы рассказывают,
Беседуя о Микеланджело. (итал., Берти, Санези)

* * *

В гостиной — звуки разговоров женских:
Здесь речь ведут о мастерах сиенских. (*франц., Лейфис*)

⟨с. 325⟩

По гостиным шагая, беседуют тети
О Микеланджело Буонаротти. (*итал., Бачигалупо*)

⟨с. 326⟩

Что ж, пойдём, ты и я,
когда вечер растягивается под небом,
как больной во власти наркоза;
пойдем по улицам полупустынным,
по бормочущим убежищам
тех, кто проводит беспокойные ночи в ночлежках.
И *ресторации*, полные опилок и устричной шелухи;
Улицы, преследующие нас, как опостылевшее
рассуждение

С вероломным намерением
И подводящие к удручающему вопросу...
Ох, не спрашивайте о чем!
Пойдем, нанесем визит. (*итал., Берти*)

* * *

Что ж, пойдём, ты и я,
Когда вечер протягивается под небом,
Как больной под наркозом на столе;
Пойдем по улицам полупустынным,
По бормочущим укрытиям
Бессонных ночей в дешевых ночлежках,
Где рестораны, полные опилок и устричной скорлупы;
Улицы, идущие одна за другой, как опостылевшее
рассуждение

С коварным умыслом
Подвести тебя к удручающим вопросам...
О, не спрашивай: «Что?»
Пойдем, нанесем визит. (*итал., Санези*)

(с. 327)

Ср. другие русские переводы:

Пошли вдвоем, пожалуй.
 Уж вечер небо навзничью распяло,
 Как пациента под ножом наркоз.
 Пошли местами полузапустелыми,
 С несвежими постелями,
 Отелями на разовый постой,
 Пивными, устланными устричною шелухой,
 Пошли местами, удручающе навязчивыми
 И на идею наводящими
 Задать вам тот — единственно существенный —
 вопрос...

Какой вопрос? Да бросьте!
 Пошли, пожалуй, в гости.
 В гостиной разговаривают тети
 О Микеланджело Буонаротти. (В. Топоров)

* * *

Что ж, пошли, вы да я,
 В час, когда на небе вечер разлегся,
 Как на столе пациент под эфиром.
 Что ж, пошли по пустынным кварталам,
 Убежищам беспокойно бормочущих ночей,
 В дешевые номера, что сдаются «на ночь»,
 В усыпанные устричными раковинами пивные.
 Улицы тянутся, как надоевшие доводы,
 Коварно крадутся от дома к дому,
 Ведут к проклятому вопросу...
 Ох, не спрашивайте: какому?
 Пошли, навестим, кого следует.
 По комнатам женщины — туда и назад —
 О Микеланджело говорят. (Н. Берберова)

* * *

Час настал; что же, выйдем с тобою одни
 в этот вечер, распластанный по небу в черной тени,
 как пациент, что уже под наркозом.

Пойдем с тобой по улицам безлюдным
в нестройном пыльном гаме
дешевых номеров, среди зловонных паров
ресторанов, пропотевших до самых потолков... (итал., Эко)

⟨с. 333⟩

Джованна Джованнина Нинетта Нинеттина нинеттитечка
Мими любовь моя кисонька моя Перу мое
Бай-бай баиньки
Картошечка моя картофелинка
Звездочка звездонька
Податливенькая
Миленькая козочка
Грешок мой
Шалу-шалунишка
Чик-чиришка
Спит. (итал., Кортиана)

⟨с. 336⟩

— Ты тоже различаешь под суровой
литанией экспресса безоглядный,
бесперебойный рокот боссановы... (итал., Эко)

* * *

— Быть может, обвинить макумбу
за то, что этот поезд пляшет в страшном
и слабо различимом ритме румбы? (итал., Эко)

* * *

— Ты, может, тоже слышишь по ночам
в литании экспрессов этот грохот:
безумный, неотступный ча-ча-ча? (итал., Эко)

* * *

— Не различаешь ли, к примеру,
литанию экспресса в этом страшном
вихлянье похотливой хабанеры? (итал., Эко)

* * *

Примерный «перевод»:

– Пляшет тощая нога,
поет раздробленная улица, хромает сумасшедшая,
осатаневшая от астмы зловеющая самба? (итал., Эко)

* * *

Примерный «перевод»:

– Идущего экспресса
холодное бурление, ужасное
и грустное слабоумие глупой меренги?* (итал., Эко)

* * *

Примерный «перевод»:

– Да, смейся, смейся, упорствуй:
пускай свистят в зловещих, колючих содроганиях
смешанные пошлые ритмы – печальный
твист. (итал., Эко)

* * *

Примерный «перевод»:

– Только соль до-до соль...
Мрачный локомотив, в движеньи хриплом
рокочу остготов рок-н-ролл. (итал., Эко)

* * *

Примерный «перевод»:

– Рур, Турку... Тимбукту?
Ух, труп на автобусе, на повозке вуду,
Рокот (зум, зум, зум): зулусский блюз. (итал., Эко)

⟨с. 337⟩

Прощания, свистки во тьме, кивки и кашель,
и окна – вниз. Пришла пора. А может

* Национальный танец Доминиканской Республики и Гаити, а также пирожное безе.

быть, роботы и правы. Как клонятся
они из коридоров, в заточенье!

Ты, как и я, приписываешь смутной
литании экспресса эту верную
и страшную каденцию кариоки? (англ., Джексон)

* * *

Прощания, свистки во тьме, кивки и кашель,
и окна уж закрыты. Время. Может,
и правы автоматы. В коридоры
вмурованные, как они явились!

Ты тоже ссужаешь глухой
литании своего скорого эту жуткую
и верную каденцию кариоки? —
(франц., Дьерваль Анжелини)

⟨с. 338⟩

Ср. другой русский перевод:

Зло за свою держалось непреложность:
то вдруг ручей, задушенный до хрипа,
то выброшенная на берег рыба,
то мертвый лист, то загнанная лошадь.
Добра не знал я, не считая чуда,
являемого как бы ненароком
то в сонной статуе, то в облаке далеком,
то в птице, звавшей улететь отсюда. (Е. М. Солонович)

⟨с. 341⟩

Часто я встречал зло жизни:
это было журчание задушенного ручья,
это был хрустящий звук засохшего
листа, это был взмыленный, обессиленный конь.

Иного добра я не знал, кроме чуда,
открытого божественным Безразличием:
это была статуя в дреме
полудня, и облако, и высоко летящий сокол.
(англ., Аноним)

* * *

Часто боль жизни встречал я:
это был запруженный журчащий ручей,
это был скрученный засохший
лист, это была рухнувшая наземь лошадь.

Благополучия не знал я, кроме дива,
что открывает божественное Безразличие:
это была статуя в полуденной
дремоте, и облако, и взмывший ввысь сокол. (*англ., Маица*)

⟨с. 342⟩

Часто я встречал зло жизни:
это был журчащий задушенный ручей,
это был листок, полностью свернувшийся
и засохший, это была убитая наповал лошадь.

Добра я не знал, кроме чуда,
открытого божественным Безразличием:
это была статуя в полуденном
оцепенении, и облако, и сокол, парящий высоко
в небе. (*франц., Ван Беве*)

⟨с. 348⟩

Ср. другие русские переводы «Ворона»:

И, очнувшись от печали, улыбнулся я вначале,
Видя важность черной птицы, чопорный ее задор.
Я сказал: «Твой вид задорен, твой хохол облезлый черен,
О зловещий древний Ворон, там, где мрак Плутон простер,
Как ты гордо назывался там, где мрак Плутон простер?»
Каркнул Ворон: «Nevermore!»

Выкрик птицы неуклюжей на меня повеял стужей,
Хоть ответ ее без смысла, невпопад, был явный вздор;
Ведь должны все согласиться, вряд ли может так случиться,
Чтобы в полночь села птица, вылетевши из-за штор,
Вдруг на бюст над дверью села, вылетевши из-за штор,
Птица с кличкой «Nevermore».

Ворон же сидел на бюсте, словно этим словом грусти
 Душу всю свою излил он навсегда в ночной простор.
 Он сидел, свой клюв сомкнувши, ни пером не шелохнувши,
 И шепнул я вдруг вздохнувши: «Как друзья с недавних пор,
 Завтра он меня покинет, как надежды с этих пор».

Каркнул Ворон: «Nevermore!» (М. А. Зенкевич)

* * *

Я с улыбкой мог дивиться, как эбеновая птица,
 В строгой важности — сурова и горда была тогда.
 «Ты, — сказал я, — лыс и черен, но не робок и упорен,
 Древний, мрачный Ворон, странник с берегов,
 где ночь всегда!
 Как же царственно ты прозван у Плутона?» Он тогда
 Каркнул: «Больше никогда!»

Птица ясно прокричала, изумив меня сначала.
 Было в крике смысла мало, и слова не шли сюда.
 Но не всем благословенье было — ведать посещение
 Птицы, что над входом сядет, величава и горда,
 Что на белом бюсте сядет, чернокрыла и горда,
 С кличкой «Больше никогда!».

Одинокий, Ворон черный, сев на бюст, бросал, упорный,
 Лишь два слова, словно душу вылил в них он навсегда.
 Их твердя, он словно стынул, ни одним пером не двинул,
 Наконец я птице кинул: «Раньше скрылись без следа
 Все друзья; ты завтра сгинешь безнадежно!..» Он тогда
 Каркнул: «Больше никогда!» (В. Я. Брюсов)

⟨с. 349⟩

Тогда эта эбеновая птица своими важными манерами
 и своим строгим обликом развлекла мое печальное воображение,
 и я усмехнулся. «Хоть на твоей голове, — сказал я ему, — нет ни хохолка, ни гребешка, ты не трус, злое-
 щий и древний ворон, пришелец с берегов ночи. Скажи мне,
 каково твое владычное имя на берегах плутоновой
 ночи!» Ворон молвит: «Больше никогда!»

Я подивился тому, что это невзрачное пернатое так легко понимает речь, хотя в его ответе было не так-то много смысла и не слишком он мне помог: ведь нужно согласиться, что живому человеку никогда не дано было увидеть птицу над дверью своей комнаты, птицу или тварь на скульптурном бюсте над дверью своей комнаты, зовущуюся таким именем, как *Больше никогда!*

Но ворон, сидя в одиночестве на невозмутимом бюсте, не говорил ничего, кроме одного этого слова, как будто в одном этом слове он изливал всю свою душу. Ничего больше он не произнес; не шевельнул ни одним пером, — до тех пор, пока я не забормотал тихонько: «Иные друзья уже улетели далеко от меня; утром он тоже меня покинет, как мои старые надежды, уже улетевшие». Тут птица молвит: «Больше никогда!» (*франц., Бодлер*)

⟨с. 351⟩

Тогда эта эбеновая птица заставила мое печальное воображение усмехнуться над важной и суровой благопристойностью ее манеры держаться. «Хотя твоя макушка лыса и облезла — нет! говорю я, ты точно не трус, призрачный, зловещий и древний Ворон, блуждающий далеко от берегов Ночи, — скажи мне, как твое владычное имя на плутоновых берегах Ночи!» Ворон молвит: «Больше никогда!»

Я немало удивился, услышав, что это невзрачное пернатое изъясняется так ясно, хотя в его ответе было мало смысла и он был не слишком уместен; ведь нельзя не согласиться с тем, что еще ни один живой человек не имел счастья увидеть птицу над дверью своей комнаты — птицу или какую-то иную тварь на скульптурном бюсте, над дверью своей комнаты, с таким именем: «Больше никогда!»

Но Ворон, сидя в одиночестве на этом невозмутимом бюсте, говорил одно лишь это слово, как будто в этот единственный миг он изливал свою душу. Я ничего больше не произнес; он и пером не шевельнул — до тех пор, пока я

не пробормотал с трудом: «Иные друзья уже пустились в полет; завтра он покинет меня, как мои Надежды уже пустились в полет». Тут птица молвит: «Больше никогда!»
(франц., Малларме)

* * *

...Призрачный Ворон, мрачный и старый,
блуждающий далеко от берегов Ночи, —
Скажи мне, как твое владычное имя
на плутоновых берегах Ночи!»
Ворон молвит: «Больше никогда!» (франц., Муре)

⟨с. 353⟩

«О старый Ворон, переселившийся сюда
из адского мрака!
Скажи мне, как твое имя там, в адском мраке».
Ворон молвил: «Больше никогда».

...чтобы птица уселась над косяком вашей двери,
птица или зверь, на бюсте над косяком вашей двери,
по имени «Больше никогда».

...потеряв, я тихо пробормотал: «Друзья, мечты —
все смертные
...все уже ушли. Завтра ты тоже уйдешь».
Ворон молвил: «Больше никогда». (португ., Пессоа)

⟨с. 354-355⟩

При виде птицы, лысой и черной,
моя печальная душа веселится,
и я усмехнулся, видя ее осанку,
достоинство и важность.
«Ты, — сказал я, — не какой-нибудь трус,
древний ворон, покинувший
берега Ночи,
призрачный и владычный!
На плутоновых берегах
как твое владычное имя?»
Молвил Ворон: «Больше никогда».

Я, конечно, весьма удивлен тем,
 что какое-то пернатое так заговорило.
 Ответ не был остроумен,
 да и смысл его — не слишком уместен.
 Но, в конце концов, всякий подумает,
 что никогда еще живой человек,
 к счастью, не видел зверя или птицу,
 замершую там, на верхнем косяке
 его двери, на бюсте,
 украшающем верхний косяк,
 с таким именем: «Больше никогда».

Но, неподвижно сидя на почтенном
 бюсте, угрюмый Ворон
 мог лишь в этой фразе
 излить свою мрачную душу.
 И больше он, в общем, ничего не сказал,
 не шевельнул ни единым пером.
 Наконец я: «Как многие другие,
 ты тоже меня оставишь.
 Я потерял друзей и надежды:
 ты тоже меня оставишь.
 Молвил Ворон: «Больше никогда». (исп., Аноним)

⟨с. 355–356⟩

Но важные манеры
 Этого черного чудака
 Скоро расторгли скорбь моего духа
 И внушили шутливое настроение.
 «Хоть ты такой потертый и стриженный,
 Заявляешься ты, сказал я, бесцеремонно:
 Никто не вызывал тебя заклинаниями
 Из страны Ночи.
 Сделай милость: как тебя зовут, гордец,
 Вышедший из плутоновой страны?»
 Молвил Ворон: «Никогда, дурак!»
 Что он говорит так ясно и понятно —
 Я без конца этому дивился,

Хотя в этом ответе я увидел
 Мало смысла, и мало что он объяснил.
 Ведь такого еще никогда не случилось:
 Над своей дверью,
 Пожалуй, еще никто никогда не видел
 Прежде такую птицу —
 Над дверью своей комнаты,
 На бюсте, еще никогда,
 По имени «Никогда, дурак!»

Но я услышал, как в его карканье
 Кряхтит вся его душа,
 Хотя его слово было кратко
 И, кроме этого, он ничего не произнес.
 Недвижный, смотрел он вниз,
 Не шевеля ни головой, ни перьями,
 И я снова ворчливо пробормотал:
 «Как я потерял друга и утешение,
 Так же завтра я потеряю тебя —
 Как я уже все потерял».
 Молвил Ворон: «Никогда, дурак!» (нем., Аноним)

⟨с. 357⟩

Я увидел, как эта святая рать, с которой Христос обручил-
 ся кровью, приняла облик, подобный белоснежной розе;

А другая, что в полете созерцает и воспеваает славу выш-
 него блага, внушающего ей любовь и доброту, распростра-
 няющую такую милость,

Как рой пчел, который садится на цветок, вылетает из
 цветка и, соединившись вновь, возвращается, чтобы изго-
 товлять мед, золотистый и благоухающий,

Слетала к огромной розе, украшенной столькими лепест-
 ками, и затем опять поднималась вверх, к тому месту, ко-
 торое украшает вечная Любовь.

На лицах пылало живое пламя, на крыльях — золото, а
 одеяния были так ослепительны, что никакой снег не
 превзойдет их белизной.

Когда они, ступенька за ступенькой, спускались на цветок, взмахи крыльев, взмывающих ввысь, источали мир и пыль* . (*португ., де Кампус*)

Приведем дантовский оригинал этого отрывка, подстрочный перевод и перевод М. Л. Лозинского.

Дантовский оригинал:

In forma, dunque, di candida rosa
 mi si mostrava la milizia santa
 che nel suo sangue Cristo fece sposa;
 ma l'altra, che volando vede e canta
 la gloria di colui che la innamora
 e la bontà che la fece cotanta,
 sì come schiera d'ape che s'infiora
 una fiata, e una si ritorna
 la dove suo laboro s'insapora,
 nel gran fior discendeva che s'adorna
 di tante foglie, e quindi risaliva
 la dove 'l suo Amor sempre soggiorna.
 Le facce tutte avean di fiamma viva,
 e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco
 che nulla neve a quel termine arriva.
 Quando scendean in fior, di banco in banco
 porgevan della pace e dell'ardore
 ch'elli acquistavan ventilando il fianco. (*Dante*)

Подстрочный перевод:

Итак, в облике белоснежной розы явилась мне святая
 рать, с которой Христос обручился Своей кровью;

Но другая, что в полете видит и воспевает славу Того, Кто
 внушает ей любовь к Себе и доброту, благодаря которой
 она столь многочисленна,

Как рой пчел, разом садящийся на цветок и разом возвра-
 щающийся туда, где наливается вкусом его труд,

* Данте Алигьери, «Божественная Комедия», Рай, XXXI. 1-18.

Опускалась на огромный цветок, украшенный столь многими лепестками, а затем опять поднималась туда, где всегда обитает ее Любовь.

На всех лицах было живое пламя, крылья — золотые, а все прочее — такой белизны, что любому снегу до нее далеко.

Опускаясь на цветок, ступенька за ступенькой, они источали мир и пыль, которые обрели, порхая возле Лона.
(итал.)

Перевод М. Л. Лозинского:

Как белой розой, чей венец раскрылся,
Являлась мне святая рать высот,
С которой агнец кровью обручился;

А та, что, рея, видит и поет
Лучи того, кто дух ее влюбляет
И ей такую мощной быть дает,

Как войско пчел, которое слетает
К цветам и возвращается потом
Туда, где труд их сладость обретает,

Витала низко над большим цветком,
Столь многолистным, и взлетала снова
Туда, где их Любви всевечный дом.

Их лица были из огня живого,
Их крылья — золотые, а наряд
Так бел, что снега не найти такого.

Внутри цветка они за рядом ряд
Дарили миром и отрадой пыла,
Которые они на крыльях мчат.

⟨с. 359⟩

В автобусе S, в час пик. Тип лет двадцати шести, мягкая шляпа со шнурком вместо ленты, слишком длинная шея, как будто ему ее вытянули. Люди выходят. Тот субъект, о котором речь, негодует на соседа. Обвиняет его в том, что тот толкается всякий раз, когда кто-нибудь про-

ходит мимо. Тон жалобный, с претензией на злобу. Едва увидев свободное место, тут же туда бросается. Через два часа встречаю его на Римской площади, перед вокзалом Сен-Лазар. Он с дружкой, который ему говорит: «Тебе бы надо пришить еще одну пуговицу к плащу». Он показывает ему, где (у разреза) и почему. (*итал.*, Эко)

⟨с. 361⟩

Ун дэй, óкколо миддэй, ио селло ин бус энд лукáлло ун янго манно с грейто некко в хэтто с ленто прошитто. Мольто квикко квесто янго манно стандо крэйдзо и аккьюзанте ун мольто респеттабиле сир за толкинг энд отдэйвляндó ноггин. Поттомо янго манно рáннит к аноккьюпато плейсо.

Лэйтер вижу его эгэйно раз-гулливэндо на стэйшоне Сэйнтлázар с уно фрэндо, и тот ему гивандо риккоммэндэцьони про бáттон... (*«итал.»*, Эко)

* * *

Уно денно в саммо полуденно я стояндó на платта-форме аутобуссо — и там что за типо я види? Я види джуниошьó с шиа лонга и шинурро на челяппа. И укадзанно джуниошьó оскорбляндó уна персона сериоза, упреккандо его за топтанте ему ногге, а тот ему не топтанте ногге нуллиссимо, но, когда это типо види уна плацца ваканте, он куррьендо туда и седенте.

Через уно темпо я его речидиво види, и он речептандо консультацьоне от уно балбессо е щегольере на тема уно пуговино от плаценте. (*«франц.»*, В. Кислов)

⟨с. 362⟩

Алор, в день возле полдень он мне пришел ранконтрировать на баньоль линь Эс один сеньер, очень маррантный, в шапó тут-а-фэ экстраординэр, антурированный фисель вместо рюбан, и с очень элонгированный шей. Этот сеньер-там пустил себя дискутировать с другим сеньер, кто ему пьстинировал на ноги экспрэс; и менасиро-

вал ему кассировать фигур. Ну, дэ-ля! Тут-а-ку этот мэк идет сидеть на свободный пляс.

Два часа апрэ ретруваю его на троттуар Кур-де-Ром ан трэн де се баладеровать с один копэн, кто ему сюжерирует, как рампласировать бутон его пардессю. Тьен, тьен, тьен! («итал.», Эко)

⟨с. 366⟩

Режь мне все, режь мне вмиг. Эт' ж сдохнуть! Ну вот, ты ж знашь, как старый хрыч — хряпс! — и выдал то, что знашь... Ну, вѣмъ, вѣмъ — а дальше, дальше? («франц.», Джойс-Супо-Беккет)

* * *

Скажи мне все, да быстро, быстро! Это ж чума! Ну, ты знашь, когда старый пердун кулдыкнулся да и — бряк то, что бряк? Ну, вѣмъ — а что дальше-то? («итал.», Джойс-Франк-Сеттани)

⟨с. 367⟩

Приблизительный «перевод»: Перелатынь мне это, мой молибожный школиард, с вашего санскрѣста на наш эррийский! («франц.», Джойс-Супо-Беккет)

⟨с. 368⟩

Приблизительный «перевод»: Перелатынь-ка мне это, аспирантка из Клина, с языка праящуров на полоцкательный! («итал.», Джойс-Франк-Сеттани)

⟨с. 373⟩

Приблизительный «перевод»: Скажи это на франка лингва. И назови разлив Разливом. Тебя никогда не учили эбрейскому в сколе, антиабэвэгэдэшница разэдакая? Похоже, что сейчас я, например, возьму тебя телекинезом в общество «Сводник». Во имя Буга, вот она какова? («франц.», Джойс-Супо-Беккет)

* * *

Приблизительный «перевод»: Скажи нам это на франка лингва. И назови разлив Разливом. Тебя никогда не учили шарить по-эбрейски в сколе, антиабэвэгэдэшница эдакая. Похоже на то, что сейчас я дойду, например, до комитета портового контроля и пристрою тебя в общество «Сводник». Из амура к когито, об этом речь? (*итал.*», *Скенони*)

КОММЕНТАРИИ ПЕРЕВОДЧИКА

Выражаю самую глубокую и искреннюю благодарность:

М. А. Амелину — за возможность заглянуть в восемь французских переводов «Войны и мира» и воспользоваться двумя русскими переводами «Сильвии» Нерваля, а также за общую неизменно чуткую и осязаемую поддержку в ходе всей работы;

М. С. Гринбергу — за помощь в отождествлении строк из стихотворения Гюго «Спящий Вооз» и романа Пруста «В поисках утраченного времени»;

И. П. Карезиной — за отыскание китайского перевода «Войны и мира»;

В. А. Мильчиной — за разъяснение выражения *mises en abyme*,

В. Я. Мордерер — за указание на стихотворение И. Анненского «Тоска вокзала»;

Г. Д. Муравьевой — за неоценимую помощь в неравной борьбе с двумя «гадскими» фразами (см. с. 22);

и наконец, моей жене Наталии Максимовой — за самоотверженную готовность служить полигоном для испытания моих переводческих решений.

Utantur laeti secundis undique rebus,
Rebus in adversis qui mihi profuerant!*

А. Коваль

⟨с. 7⟩

«Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» (*Canto di un pastore errante dell'Asia*). Канцона (1830) итал. поэта Джакомо Леопарди

* Пусть будут веселы и всесторонне пользуются благоприятными обстоятельствами / Те, кто поддержал меня в обстоятельствах неблагоприятных (лат.).

(Leopardi, 1798–1839), написанная под впечатлением от книги А. Мейндорфа «Путешествие из Оренбурга в Бухару в 1820 году».

⟨с. 8⟩

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

* * *

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

⟨с. 9⟩

«*Упражнения в стиле*» (*Les exercices de style*) Раймона Кено (Queneau, 1903–1976, франц. 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.

* * *

«*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.: Кни-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).

⟨с. 12⟩

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

〈с. 14〉

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

〈с. 16〉

«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*.

〈с. 20〉

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

〈с. 21〉

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

* * *

«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.

〈с. 22〉

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

* * *

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

* * *

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...

⟨с. 23⟩

«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*).

* * *

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

* * *

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

Глава первая

⟨с. 30⟩

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».

⟨с. 31⟩

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

⟨с. 34⟩

Северный шест. С тем, как англ. *pole* («полюс») превращается здесь в итал. *palo* «жердь», «шест», ср. гл. VIII «Винни-Пука» А. А. Милна (Milne, 1882–1956), где «исспедиция» (*Expedition*) героев книги к Северному полюсу завершается

тем, что Винни-Пух находит шест (*pole*): *North Pole discovered by Pooh Pooh found it* («Северный Шест / Полюс открытый Пухом Пух его нашел», *англ.*).

Глава вторая

〈с. 43〉

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

* * *

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

* * *

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

* * *

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».

〈с. 46〉

«**Кто не изведает, 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.

* * *

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

〈с. 60〉

«**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.

〈с. 64〉

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. 443-444) это соотношение равно 20 к 13 (а с учетом *й* — 20 к 16).

〈с. 65〉

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

Глава третья

〈с. 66〉

«*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»).

〈с. 68〉

«*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).

* * *

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

〈с. 69〉

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

* * *

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

«*Девчушка возвращается с полей*» (*La donzelletta vien dalla sampragna*). Первая строка стихотв. идиллии Дж. Леопарди «Суббота в деревне» (*Il sabato del villaggio*, 1829).

〈с. 76〉

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

〈с. 78〉

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

〈с. 79〉

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

* * *

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

〈с. 81〉

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.

〈с. 92〉

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

Глава четвертая

〈с. 98〉

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

〈с. 109〉

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

Глава пятая

〈с. 111〉

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

* * *

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

〈с. 119〉

Слово serpylla ... 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».

* * *

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

* * *

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.

〈с. 121〉

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

⟨с. 122⟩

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

* * *

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

* * *

«*Знаю, где ... святого Бенедикта*» (*sao ho 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.

* * *

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

⟨с. 123⟩

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

⟨с. 125⟩

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

⟨с. 126⟩

Qu’il mourût («Ему следовало умереть!», *франц.*). Слова старого Горация из трагедии Пьера Корнеля (*Cornelle*, 1606–1684) «Гораций» (*Horace*, 1640).

⟨с. 130⟩

«*Клетка со славками*». Так у Э. Л. Линецкой; у Е. Урениусь иначе: «клетка малиновки».

〈с. 137〉

Стенает (*Uggiola*) ... как *завзятый турист* (*cruscante*)... Последнее слово означает букв. «человек, радеющий за чистоту итальянского языка, как члены флорентийской Академии делла Круска (осн. в 1582 г.)». Словарь этой Академии (*Vocabulario della Crusca*, 1612) предписывал, в частности, глагол *uggiolare* («скулить»).

〈с. 135〉

«*Боязнь влияния*» (*The Anxiety of Influence*, 1973). Заглавие книги лит. критика Гарольда Блума (Bloom).

〈с. 138〉

Сиксу (*Sixous*), Элен (род. в 1937). Франц. писательница, феминистка.

〈с. 139〉

Белизмой и розой. Смесь белого и розового цветов заставляет вспомнить о роли этих цветов в новелле Нерваля «Сильвия».

〈с. 140〉

Кин (Kean), Эдмунд (1787–1833). Знаменитый англ. актер. Истории о его разгульной жизни послужили основой драмы А. Дюма-отца (*Dumas-père*, 1803–1870) «Кин, или Гений и беспутство» (1836). Жан-Поль Сартр (*Sartre*, 1905–1980) переделал ее в 1953 г., взяв образ Кина в качестве иллюстрации своей философии «бытия и ничто».

〈с. 141〉

Кальвино (*Calvino*), Итало (1923–1985). Итал. писатель и эссеист.

* * *

Сувестр (*Souvestre*), Пьер (1874–1914) и *Аллен* (*Allain*), Марсель (1885–1969). Франц. писатели, создатели знаменитого образа Фантомаса.

〈с. 142〉

Сю (Sue), Эжен (наст. имя — Мари-Жозеф, 1804–1857). Франц. писатель. Самые известные романы — «Парижские тайны» (*Les mystères de Paris*, 1842–1843) и «Вечный жид» (*Le juif errant*, 1844–1845).

〈с. 143〉

Кроче (Croce), Бенедетто (1866–1952). Итал. философ, историк, критик, политик.

〈с. 144〉

«*Касабланка*» (*Casablanca*). Голливудский фильм (1942) режиссера М. Кертица, упоминаемый Эко в «Маятнике Фуко» (главы 76, 85).

* * *

Аббат Фариа (Faria), Жозе-Кустодиу де (1756–1819). Прототип героя романа Дюма, ученый, гипнотизер, революционер, действительно отбывавший заключение в замке Иф.

* * *

Жюльен Сорель (Sorel). Герой романа Стендаля (Stendhal, 1783–1842) «Красное и черное» (*Le rouge et le noir*, 1831).

Фабрицио дель Донго (del Dongo). Герой романа Стендаля «Пармская обитель» (*La Chartreuse de Parme*, 1839).

〈с. 146〉

Хэммет (Hammett), Дэшил (1894–1961). Амер. прозаик, автор детективных романов.

〈с. 152〉

Марино (Marino), Джован-Баттиста, или Джамбаттиста (1569–1625). Итал. поэт, по имени которого названо ведущее направление в итальянской барочной поэзии XVII в. — маринизм. В качестве эпиграфа к роману «Остров накануне» Эко взял отрывок из стихотв. Марино «Эхо» (*Eco*); отметим, что так же пишется и фамилия автора.

〈с. 154〉

Эррера (Errera), Фернандо де (1534–1597). Исп. поэт, основатель «Севильской школы».

Гонгора-и-Арготе (Góngora y Argote), Луис де (1561–1627). Один из зачинателей гонгоризма, «темного стиля» исп. поэзии. Строка из его поэмы «Уединения» (*Las soledades*, 1613) используется в испанском переводе романа Эко «Маятник Фуко» (см. с. 182).

Гарсиласо де ла Вега (Garcilaso de la Vega, 1503–1536). Исп. поэт, воин и дипломат.

⟨с. 155⟩

Язык «ок» (langue d'oc). Окситанский (старопровансальский) язык, на котором писали трубадуры. В северной же Франции (прежде всего, в Пикардии), где сложилась поэзия труверов, говорили на языке «ойль» (langue d'oïl).

«*Сид*». Исп. эпич. поэма «Песнь о моем Сиде» (*El cantar de mio Sid*, ок. 1140 г.), сохранилась в рукописи от 1307 г.

⟨с. 156⟩

«*Заморские деянья*» (*Fazienda del Ultramar*, XIII в.). Первый образчик прозы на исп. языке, путеводитель по Святой Земле. Библейские пассажи переводятся во «Деяньях» с еврейского, хотя и с оглядкой на Вульгату.

⟨с. 162⟩

Тройси (Troisi), Массимо (1953–1994). Итал. актер.

⟨с. 164⟩

«*Пиппо этого не знает*» (*Pippo non lo sa*). Итал. шлягер.

⟨с. 165⟩

«*Пожарные из Виджу*» (*I pompieri di Viggiù*). Популярная (в свое время) итальянская песня, по которой был снят одноименный фильм (1949).

Глава шестая

⟨с. 166⟩

Алле (Allais), Альфонс (1855–1905). Франц. писатель.

〈с. 167〉

Юм (Hume), Фергюсон Райт (1859–1932). Англ. писатель. Первый роман Юма, «Тайна хэнсома» (*The Mystery of a Hansom Cab*, 1886), принес ему успех.

* * *

Монтепен (Monterpin), Ксавье де (1823–1902). Франц. писатель и журналист, много переводившийся на рус. язык.

〈с. 169〉

«**Марко Поло в “Миллионе”**». Полное заглавие книги Марко Поло (Polo, 1254–1324) таково: «Книга мессера Марко Поло, гражданина Венеции, именуемая “Миллион”, где повествуется о чудесах света» (*Il libro di messer Marco Polo, cittadino di Venezia, detto Milione dove si raccontano le meraviglie del mondo*, 1298).

〈с. 172〉

«**Клюв аиста**». Староисп. название герани имеет соответствие в русском языке: «журавлиный нос» (Даль). Одна из разновидностей этого растения называется «герань Роберта» (*Geranium Robertianum* L.), т. е. как бы по имени главного героя «Острова накануне».

〈с. 175〉

Гипотипосис (греч. ὑποτύπωσις). Ср. классич. определение Квинтилиана (ок. 35 — ок. 100): «То, что Цицерон называет „помещением перед очами“ (*sub oculos subiectio*) (...) другие же называют ὑποτύπωσις, когда некая форма вещей излагается так, что ее можно скорее увидеть, нежели услышать» («Воспитание оратора», IX. 2. 41).

〈с. 176〉

Colchico. Итал., франц. и исп. названия этого цвета происходят от лат. названия бессмертника (*Colchicum autumnale*, лат.) из семейства лилейных. Цветы крупные, розово-фиолетовые с лиловым оттенком.

〈с. 179〉

Диоталлеви (Diotallevi). Фамилия героя романа Эко «Маятник Фуко» отсылает к фигуре Леопарди: один из его домаш-

них наставников, которому юный поэт адресовал шуточные послания, носил ту же фамилию.

* * *

Одно и то же слово ... посланий святого Павла. Ср. стихотв. шутку М. Ю. Лермонтова (1832): «Примите дивное посланье / Из края дальнего сего; / Оно не Павлово писанье — / Но Павел вам отдаст его».

⟨с. 181⟩

«Бесконечность» (*L'Infinito*, 1819). Идиллия Леопарди, неоднократно переводившаяся на рус. яз.

⟨с. 182⟩

Каждый переводчик ... из своей родной литературы. К переводчику на немецкий это не относится: он дает буквальный перевод синтагмы из Леопарди.

Глава седьмая

⟨с. 192⟩

Ортега-и-Гассет (Ortega y Gasset), Хосе (1883–1955). Исп. философ и публицист.

Мейе (Meillet), Антуан (1866–1936). Франц. лингвист.

⟨с. 193⟩

Шлейермахер (Schleiermacher), Фридрих Эрнст Даниэль (1768–1834). Нем. теолог и философ, один из основоположников филос. герменевтики. Ему принадлежит классич. нем. перевод сочинений Платона.

* * *

Гумбольдт (Humboldt), Вильгельм фон (1767–1835). Нем. филолог, философ, лингвист, дипломат.

* * *

Остин (Austen), Джейн (1775–1817). Англ. писательница.

〈с. 194〉

Tanto gentile ... miracol mostrare. Данте Алигьери, «Новая жизнь» (*Vita nuova*), сонет XXVI.

〈с. 195〉

Rossetti (Rossetti), Данте Габриэль (1828–1882). Англ. художник и поэт, глава «Братства прерафаэлитов». Перевел на английский «Новую жизнь» Данте и создал иллюстрации к ней, а также к «Божественной комедии».

〈с. 196〉

Аверроэс, Абу-ль-Валид Мухаммад ибн Ахмад ибн Мухаммад ибн Рушд (Ibn Rušd, ок. 1126–1198). Араб. философ-перипатетик, комментатор Аристотеля.

* * *

Вильём из Мёрбеке (лат. *Guilielmus Moerbecanus*, ок. 1215 — 1286). Архиепископ, ученый, переводчик. Перевел с греческого на латынь почти все труды Аристотеля и комментарии к ним.

〈с. 197〉

«*Муаллакат*». Антология лучших поэм семи древних арабских поэтов, составленная Хаммадом ар-Равия (694–772).

〈с. 199〉

В своей «*Новой поэтике*» *Иоанн Гарландский*. Англичанин Иоанн Гарландский был автором «*Парижской поэтики*» (*Parisiana poetria*, ок. 1220–1235), а «*Новую поэтику*» (*Poetria nova*) написал другой англичанин, Гальфред Винсальвский, ок. 1208–1213.

〈с. 200〉

Другой причины для выбора этой метафоры я не вижу... Метафора «море» = «крыша» поддерживается также омонимией: по-франц. «colombes» — не только «голуби», но и «парусные лодки».

〈с. 202〉

Как можно перевести «Войну и мир» на китайский. В китайском переводе (*Чжаньчжэн юй хэтин*. Т. 1–2. Шанхай: Синь вэнь

чубаншэ, 1957 / Пер. Гао Чжи) французский текст дается по-французски (латиницей), а затем следует китайский перевод (иероглификой).

* * *

«*Война и мир*» во французском переводе. Восемь различных французских переводов романа (с 1879 г. по 1972 г.) так или иначе выделяют французский текст Толстого: либо курсивом, либо малыми прописными, либо всякий раз оговаривают это в постраничных примечаниях. Лишь в одном издании этого нет, но это не перевод, а переложение «для дам». Разумеется, тонкая игра «французского с нижегородским», которую сам Толстой сравнивал с игрой светотени на картине, теряется во всех переводах без исключения.

⟨с. 204⟩

Монти (Monti), Винченцо (1754–1828). Итал. поэт, драматург, филолог.

⟨с. 206⟩

Арнольд (Arnold), Мэтью (1822–1888). Англ. поэт и критик. Здесь имеются в виду лекции «О переводах Гомера» (1861). *Ньюмен* (Newman), Фрэнсис Уильям (1805–1897), англ. литератор и ученый, автор книги «Перевод Гомера в теории и на практике» (1861).

⟨с. 208⟩

Больцано (Bolzano) / *Боцен* (Bozen). Город Больцано в Северной Италии, неподалеку от австрийской границы, называется по-немецки Боцен, поскольку в течение длительного времени он принадлежал Австрии; это второе название до сих пор указывается на картах.

⟨с. 211⟩

Станлио и Оллио (Stanlio, Ollio). Так в Италии называли двух популярнейших амер. комич. актеров: Стэна (Артура Стэнли Джефферсона) Лорела (Laurel, 1890–1965) и Олли (Оливера Норвелла) Гарди (Hardy, 1892–1957).

⟨с. 214⟩

«*Кармина Бурана*» (*Carmina Burana*). Сборник лат. (и нем.) стихотв. произведений. Рукописный кодекс, в котором они собраны, восходит к первой половине XIII в.

* * *

Курциус в труде «Европейская литература и латинское Средневековье». Имеется в виду классич. труд швейцарского медиевиста Эрнста Роберта Курциуса (Curtius, 1886–1956): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948.

〈с. 216〉

Я вложил в уста Вильгельма цитату из Витгенштейна. Имеется в виду следующее место из романа «Имя розы» («День седьмой. Ночь»):

Исходный порядок — это как сеть или как лестница, которую используют, чтоб куда-нибудь подняться. Однако после этого лестницу необходимо отбрасывать, потому что обнаруживается, что, хотя она пригодилась, в ней самой не было никакого смысла. *Er muß sozusagen die Leiter abwerfen, so er an ihr hinaufgestiegen ist**. (пер. Е. А. Костюкович)

Перед нами не что иное, как парафраза знаменитого афоризма б. 54 из «Логико-философского трактата» (*Logisch-philosophische Abhandlung*, 1921) Людвиг Витгенштейна (Wittgenstein, 1889–1951):

Мои предложения служат прояснению: тот, кто поймет меня, поднявшись с их помощью — по ним — над ними, в конечном счете признает, что они бессмысленны. (Он должен, так сказать, отбросить лестницу, после того как поднимется по ней**). (пер. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева)

Как видим, перевести фразу Витгенштейна на средневерхненем. было не так уж сложно. Однако здесь перед нами любопытный случай «интертекстуальности». Дело в том, что образом отбрасываемой лестницы воспользовался в свое время античный философ-скептик Секст Эмпирик (II–III вв. н. э.). В трактате «Против логиков» (VIII. 481) он излагает парадоксальное «доказательство возможности доказательства невозможности какого бы то ни было доказательства», завершая его так:

* «Он должен сразу отбросить лестницу, после того как взберется по ней» (средневерхненем.).

** Нем. оригинал: «Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen hat».

И опять же, как нет ничего невозможного в том, чтобы взошедший по лесенке (κλίμαξ) на высокое место опрокинул ее ногою после восхождения, так не противоречит здравому смыслу и то, что скептик, справившись со стоящей перед ним задачей при помощи лестницы (ἐπιβάθρα) рассуждения, доказывающего несуществование доказательства, потом устранил и самое это рассуждение. (*пер. А. Ф. Лосева с некоторыми изменениями*)

Конечно, герой Эко не мог знать сочинений Секста Эмпирика (они были «открыты» в Европе лишь в Новое время). Но он равным образом не мог знать и Витгенштейна! Видимо, перед нами тот случай, когда, выражаясь словами самого Эко, «текст назначения обогащает исходный текст, вынуждая его вливаться в море новой интертекстуальности» (см. конец гл. 7).

⟨с. 219⟩

«*Неверная красotka*». Намек на широко известный афоризм: «Перевод — как женщина: он может быть либо некрасивым, но верным, либо красивым, но неверным». На романских языках эта шутка звучит убедительнее, поскольку слово «перевод» (напр., итал. *traduzione*) в них — женского рода.

⟨с. 220⟩

«*Неверные обличья*» (*vane parvenze*, итал.). Ср. выше, на с. 130, об итал. переводе «Сильвии» Молино Бонфантини и Эко.

⟨с. 221⟩

Литтре (Littré), Максимилиан Поль Эмиль (1801–1881). Франц. философ-позитивист, лингвист, медик и переводчик. В данном случае речь идет о его переводе дантовского «Ада» (1879).

⟨с. 223⟩

Ривароль (Rivarol), Антуан (1753–1801). Франц. писатель, публицист, полит. деятель. Его перевод I части «Божественной комедии» вышел в свет в 1783 г.

* * *

Дантово многоязычие ... в корне чужды французской традиции. Ср. замечание Леопарди: «Данте — чудовище для французов, Бог для нас».

〈с. 228〉

Лулий (Llull, Lullius), Раймунд (ок. 1235 — ок. 1315). Каталанский теолог, философ, поэт, проповедник, один из зачинателей европейской арабистики. «Великая наука» (1305–1308, опубл. 1408) — самый знаменитый из трактатов Луллия, где разработана первая «логическая машина» и предвосхищены комбинаторные методы в логике.

〈с. 232〉

Баррио Готико (Barrio Gótico, «Готический квартал»). Старая часть Барселоны, которую видит во сне Бельбо в гл. 64 романа У. Эко «Маятник Фуко».

〈с. 233〉

Сад расходящихся тропок (*El jardín de senderos que se bifurcan*). Заглавие новеллы из первого сборника новелл (1941) Х.-Л. Борхеса.

Глава восьмая

〈с. 235〉

Роб-Грийе (Robbe-Grillet), Ален (род. 1922). Франц. прозаик, автор нескольких романов — напр., «В лабиринте», 1959, рус. пер. 1983).

* * *

В «Илиаде» Гомера. Песнь IV. 220–421.

* * *

Берн-Джонс (Burn-Jones), Эдвард (1833–1898). Англ. художник, входивший в группу «прерафаэлитов».

* * *

Эббот (Abbot), Эдвин (1838–1926). Англ. педагог и писатель. В его книге «Плоскоземье» (*Flatland*) повествование ведется от лица Квадрата, желающего объяснить жителям трехмерного мира, каково приходится жителям мира двухмерного (здесь цитируется глава I).

〈с. 236〉

Сандраф (Cendrars), Блез (1887–1961). Псевдоним Фредерика-Луи Созе (Sausser, франц. вариант), или же Фридриха-Людвига Заузера (нем. вариант). Франц. писатель и поэт. В поэме «*Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской*» (*Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913) повествуется о путешествии поэта в Харбин через всю Россию.

* * *

С жалкими жестами и скорбными взглядами семафоров под дождем... В рус. переводе М. П. Кудинова эта строка отсутствует:

Всех женщин, с которыми раньше встречался,
на горизонте я вижу:
 Беллу, Агнессу, Катрин и ту, что в Италии
сына мне родила...

Это вдвойне досадно: во-первых, это место цитирует Якобо Бельбо в одном из своих файлов («Маятник Фуко», гл. 8); во-вторых, сравнение человека с семафором встречается у И. Ф. Анненского (1855–1909) в стихотв. «Тоска вокзала» из «Трилистника вагонного», входящего в сборник «Кипарисовый ларец» (1910):

И эмблема разлуки
 В обманувшем свиданьи —
 Кондуктёр одорукий
 У часов в ожиданьи...

〈с. 237〉

Монтале (Montale), Эудженио (1896–1981). Итал. поэт и критик, лауреат Нобелевской премии по литературе (1975). Об упоминаемом здесь стихотв. см. с. 334–338.

〈с. 239〉

В седьмой главе. На самом деле — в восьмой.

* * *

Эпифания (ἐπιφάνεια, греч.), букв. «явление». В «Поэтиках Джойса» Эко сочувственно цитирует определение эпифании,

данное Джойсом в «Стивене герое»: «Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию — будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой». В книге «Кант и утконос» сам Эко определяет эпифанию как «овладение Универсальным посредством почти Божественного откровения частного».

⟨с. 240⟩

Corsage... à échelle de rubans можно увидеть также на иллюстрациях в книге: Мерцалова М. И. *Костюм разных времен и народов*. Том II. Москва-Калининград, 1996. С. 85 (ил. 91) и 89 (ил. 96).

⟨с. 250⟩

«*Картины*» *Филострата Старшего* и «*Описания статуй*» *Каллистрата*. Рус. пер. см.: Филострат (старший и младший). *Картины. Каллистрат. Описание статуй* / Пер. С. П. Кондратьева. Томск: «Водолей», 1996.

* * *

«*Менин*» *Веласкеса*. Знаменитая картина исп. художника Диего Родригеса де Сильвы Веласкеса (Velázquez, 1599–1660) «*Менины*» (*Las Meninas*, 1656) подробно анализируется в первой главе книги франц. философа Мишеля Поля Фуко (Foucault, 1926–1984) «*Слова и вещи*. Археология гуманитарных наук» (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. P., 1966).

* * *

Муассак (Moissac), *Везле* (Vezelay). Городки во Франции, знаменитые, прежде всего, своими соборами. Впечатления от созерцания рельефов на порталах этих соборов сказались на «экфрасисах» аббатства в романе У. Эко «*Имя розы*».

⟨с. 251⟩

Латур (La Tour), Жорж де (1593–1652). Франц. художник. На картинах Латура обычно изображаются ночные сцены при пламени свечи.

Вермер (Vermeer), Ян (Делфтский, 1632–1765), голландский живописец. Здесь имеется в виду его картина «Кружевница».

Глава девятая

〈с. 257〉

Дамы, рассказывающие по комнате и беседующие о Микеланджело: она просто не уловила отсылки к Элиоту. Имеется в виду стихотв. Т. С. Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*). См. о нем с. 324–332.

* * *

«*Бледный, задумчивый отдых полуденный...*» (“*Meriggiare pallido e assorto...*”). Начальные строки стихотв. Монтале из его первого поэтич. сборника «Раковины каракатицы» (1925).

〈с. 261〉

«*Конопляный Джим*». В рус. пер. Е. А. Костюкович он превратился в «Лимонадного Джо».

Лорд Джим (*Lord Jim*). Герой одноименного романа Джозефа Конрада (1900).

Корто Мальтезе (*Corto Maltese*, «Корто-Мальтиец»). Искатель приключений, персонаж знаменитых комиксов итал. художника Уго Пратта (1927–1995).

Сэндерс с Реки (*Sanders of the River*). Главный герой одноименного фильма (1935) амер. кинорежиссера З. Корды (1895–1955), снятого по книге (1911) англ. писателя Эдгара Уоллеса (1875–1932).

* * *

Вайль (Weill), Курт (1900–1950). Нем. композитор, автор музыки к произведениям Бертольта Брехта. Одно из произведений Брехта и Вайля — кантата «*Джонни из Сурабаи*» (*Surabaya Johnny*).

〈с. 263〉

Дампьер (Dampier), Уильям (1651–1715). Англ. мореплаватель, авантюрист, пират и ученый.

* * *

Медина (Medina), Педро де (1493–1567). Исп. географ и историкограф, автор трактата «Искусство мореплавания, в котором содержатся правила, разъяснения, секреты и предупреждения, необходимые для мореплавания...» (1545).

* * *

Ди (Dee), Джон (1527–1608). Англ. математик, астроном, философ, придворный астролог, маг и каббалист, филолог и лингвист.

* * *

«*Корабль дураков*» (*Narrenschiff*). Книга стихотворных сатир нем. писателя-гуманиста Себастьяна Бранта (Brant, 1457–1521).

* * *

Рамелли (Ramelli), Агостино (1531 — ок. 1600). Воен. инженер франц. короля Генриха III, автор книги «Различные и искусные машины» (1588).

(с. 264)

«*Театр эмблем*» *Ферро* (*Teatro d'impreso*). Книга итал. литератора Джованни Ферро (Ferro, 1582–1630), вышедшая в 1623 г.

* * *

Рохас (Rojas), Фернандо де (ум. 1543). Исп. драматург, автор трагикомедии «Селестина» (*La Celestina*, 1499), названной по имени героини-сводни.

* * *

Путешествие на «Амариллиде». Речь идет о гл. 19 романа Эко «Остров накануне».

* * *

Селкирк (Selkirk), Александр (ум. 1713). Прототип Робинзона Крузо.

(с. 265)

Эскондидо (*La Escondida*, исп. «Сокровенная»). Остров, куда прибывает Кортю-Мальтиец вместе со своим «русским другом Распутиным».

* * *

Питкэрн (Pitcairn) ...о мятеже на «Баунти». Остров в Тихом океане, куда в январе 1790 г. высадилась часть взбунтовавшегося экипажа англ. корабля «Баунти».

* * *

Остров Поля Гогена. Последние годы жизни (1901–1903) франц. художник Поль Гоген (1848–1903) провел на о. Доминика (Атауана, Маркизские о-ва).

* * *

Туситала ...намек на Стивенсона. «Рассказчик историй»: прозвище, данное англ. писателю Роберту Льюису Стивенсону (Stevenson, 1850–1894) жителями острова Самоа, где он поселился за несколько лет до своей смерти и где умер.

* * *

Сальгари (Salgari), Эмилио (1862–1911). «Итальянский Жюль Верн», автор приключенч. и научно-фантастич. романов. В данном случае («Маятник Фуко», гл. 97) цитируется эпизод из его романа «Момпрачемские тигры» (*Le Tigri di Mompracet*, 1900), в котором пират-бунтарь Сандокан по прозвищу Малайский Тигр, герой цикла романов Сальгари, убивает на охоте дикого тигра. В наши дни приключения Сандокана легли в основу мультсериала и компьютерной игры.

〈с. 266〉

Форстер (Forster), Эдуард Морган (1879–1970). Англ. писатель и критик. Здесь отсылка к гл. 22 его романа «Ховардз Энд» (*Howards End*, 1910): «Только сочетать! (...) Только сочетать прозу и страсть (...) Больше не жить враздробь. Только сочетать...»).

〈с. 267〉

«Подозревать, всегда подозревать». Ср. перевод Е. А. Костюкович, вводящий отсылку к Маяковскому: «подозревать всегда, подозревать везде».

* * *

Элиот цитирует Бодлера. В конце первой части поэмы «Бесплодная земля» (*The Waste Land*, 1922) Элиот цитирует стихотв. Бодлера «К читателю» (*Au Lecteur*), открывающее

сборник «Цветы зла»: «Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!» («Читатель-лицемер, двойник мой и мой брат!»).

Глава десятая

〈с. 271〉

«Грозового перевала» в фильм. Первая голливудская экранизация романа (*Wuthering heights*, 1847) англ. писательницы Эмили Бронте (*Brontë*, 1816–1856) получила премию «Оскар».

* * *

«Картинки с выставки» (1874). Фортепианный цикл М. П. Мусоргского (1839–1881).

〈с. 279〉

УЛИПО (франц. *Oulipo*). «Цех Потенциальной Литературы», творческое объединение, основанное в 1960 г. Раймоном Кено и математиком Франсуа Ле Лионне. Чтобы сохранить французскую аббревиатуру, В. М. Кислов предложил переводить это сокращение на русский как «Увеличение Литературной ПОтенции» — что, как представляется, удачно выражает задачи членов этого объединения.

〈с. 281〉

Только у Сенеки ... с одного языка на другой. Сенека Младший, Луций Анней (*Seneca*, ок. 4 до н. э. — 65 н. э.). Рим. философ, писатель, политик. Здесь, вероятно, имеются в виду такие места из его сочинений, как: «Нравственные письма к Луцилию», 108. 35; 114. 1, 10.

* * *

Авл Геллий (*Gellius*). Лат. писатель-эрудит II в. н. э., автор учебного труда «Аттические ночи» в 20 книгах.

〈с. 286〉

Челлини (*Cellini*), Бенvenuto (1500–1571). Итал. скульптор, ювелир и писатель. Знаменитая золотая солонка Челлини

была изготовлена им для франц. короля Франциска I в 1540 г.

⟨с. 287⟩

«Подражания и смеси» (*Pastiches et mélanges*, 1919). Книга М. Пруста, составленная из пародий на стили различных французских писателей.

⟨с. 288⟩

Мыши или крысы (как вам будет угодно). Кроме перевода А. Д. Радловой (1937), были просмотрены еще пять рус. переводов этой сцены: А. И. Кронеберга (1844 г.); К. Р. (вел. князя Константина Романова, 1899 г.); М. Л. Лозинского (1933); Б. Л. Пастернака (1940–1960); И. В. Пешкова (2002). Только в самом раннем из них, т. е. у Кронеберга, англ. *rat* переведено как «мышь».

⟨с. 290⟩

Чарльз ...Лэмб (Lamb, 1775–1834), англ. критик и эссеист, автор (в соавторстве с сестрой *Мэри*) детских пересказов пьес Шекспира (*Tales founded on the Plays of Shakespeare*, 1807).

⟨с. 291⟩

Мараини (Maraini), Фоско (1912–2004). Итал. этнограф, антрополог, востоковед, путешественник, писатель и фотограф. «Финтифлюшки» (*Fànfole*) написаны на языке, изобретенном самим Мараини.

⟨с. 298⟩

Знаменитая терцина из «Божественной комедии» Данте. В поэме Данте она входит в пророчество Вергилия о Борзом Псе (*Veltro*: «Ад», I. 100–111), грядущем спасителе Италии. Пророчество опирается на тройную рифму: *Veltro* (Борзой Пес) – *peltro* (металлический сплав, из которого отливали деньги; т. е. просто «деньги», «богатство») – *feltro* («войлок», «фетр»). Одно из самых загадочных мест поэмы; различные толкования и комментарии к нему составляют целую обширную библиотеку.

В фигуре Борзого Пса комментаторы предлагали видеть: 1) Христа; 2) Святого Духа; 3) кого-то из Римских Пап; 4) кого-

то из германских императоров; 5) Кангранде делла Скала; 6) Угуччоне делла Фаджола; 7) некоего монаха-проповедника; 8) самого Данте. Возможно, этот список не полон.

Не меньшее число толкований вызывает и загадочный стих 105, в котором говорится о Борзой Псе: *e sua nazion sarà tra feltro e feltro*. Перевод М. Л. Лозинского («Меж войлоком и войлоком державный») придерживается одного из таких толкований, но никак не поясняет, что это за «войлок». Основные варианты интерпретации этого намеренно темного (как и подобает пророчеству) стиха разделяются на две группы:

I. *Feltro* («войлок») как грубая ткань: 1) Борзой Пес рождается в бедной семье; 2) он рождается, напротив, в знатной семье (один из видов войлока, «императорский», был весьма дорогим); 3) он будет носить скромную одежду; 4) Борзой Пес будет законно избранным императором, поскольку войлоком оборачивались избирательные урны; 4) он рождается под благоприятным созвездием Близнецов, которых изображали в войлочных шляпах; 5) он «родится» на небесах (представляемых созвездием Близнецов), т. е. его изберет Бог.

II. *Feltro* как топоним. В этом случае: 1) Борзой Пес — это Кангранде делла Скала, синьор Вероны (1312–1329) и глава гибеллинской лиги в Ломбардии. Тогда слова *tra Feltro e Feltro* будут означать «между городом Фельтре в Тревизанской марке и замком Монтефельтро в Романье» (так расположена Верона, таковы примерные границы владений Кангранде). Это толкование подкрепляется тем, что имя *Cangrande* может пониматься как «Великий Пес» (*cane grande*). 2) Борзой Пес — это Угуччоне делла Фаджола.

⟨с. 299⟩

Сэйерс (Sayers), Дороти Л. (1893–1957). Англ. писательница, переводчица, теолог. Перевела «Ад» (1949) и «Чистилище» (1955), перевод «Рая» остался незавершенным.

⟨с. 300⟩

Lectio difficilior. «Более трудная интерпретация (предпочтительнее)» (*лат.*). Принцип филологии (прежде всего, текстологии), согласно которому из двух или более вариантов прочтения (или истолкования) источника предпочтение следует отдавать тому, который на первый взгляд кажется более трудным, т. е. наименее вероятным.

〈с. 301〉

Рейнская мистика. Имеется в виду католич. мистич. течение. Основатель – Майстер Экхарт (Eckhart, 1260–1327), его последователи – Иоганн Таулер (Tauler, 1300–1361), Генрих Сузо, или Зойзе (Seuse, 1296–1366), фламандец Ян ван Рёйсбрук «Удивительный» (Ruysbroeck, 1293–1381).

Девоцио модерна («Новое благочестие»). Духовное движение в рамках Католической церкви, существовавшее в XIV–XVI вв. в Нидерландах, а также в Германии, Франции и Испании.

Глава одиннадцатая

〈с. 311〉

Незадачливый актер-трагик (gigione). Для русскоязычного читателя ближайший аналог такому персонажу – Несчастливцев из «Леса» Островского.

〈с. 320〉

Le Ton beau de Marot. Полное название этой книги (1997) таково: *Le Ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language*. Книга посвящена переводу (прежде всего поэтическому). Однако само заглавие переводу едва ли поддается. Более прозрачна его вторая, английская часть: «Во славу музыки языка» (хотя и здесь есть примечательная тонкость). Что же касается первой, французской части, то ее придется разъяснить особо.

Прежде всего, она отсылает к фигуре франц. поэта Клемана Маро (Marot, 1496–1544). И сам Хофстадтер, и его покойная ныне жена Кэрол (что очень важно!) переводили стихи Маро на англ. язык.

Далее, *le ton beau* можно было бы перевести как «изящный тон», «изысканный тон» или как-нибудь еще, если бы не одно обстоятельство: порядок слов для франц. языка здесь необычен. Если произнести эти слова вслух, для франкоязычного человека они прозвучат как *le tombeau de Marot*, т. е. «гробница Маро». Эта ассоциация нарочито подчеркивается оформлением обложки книги, где изображена гробница и каменный крест.

Однако слово *tombeau* означает не только «гробница», но и «художественное произведение в память умершего». Поскольку же в заглавии книги говорится о «музыке» («В похвалу музыке языка»), возникает ассоциация с названием фортепианной сюиты Мориса Равеля (1875–1937) «Гробница Куперена» (*Le tombeau de Couperin*, 1917), посвященной памяти не только франц. композитора Франсуа Куперена (1668–1733), но и друзей Равеля, погибших во время Первой мировой войны (сам Равель участвовал в ней в качестве добровольца).

Далее. Равель, как известно, умер от опухоли в мозгу, из-за которой в последние годы жизни не мог сочинять. Но та же самая болезнь стала причиной смерти Кэрол, жены Хофстадтера. Обращаясь к покойной жене, автор книги называет ее *ma rose* («моя роза», *франц.*, созвучно с именем Маро), а себя самого — *ton beau* («твой милый», *франц.*). Таков еще один смысловой пласт первой части заглавия *Le Ton beau de Marot*. В этом свете обретает иной оттенок смысла и вторая, англ. часть заглавия: *In Praise of the Music of Language*. «Во славу» — так вполне может начинаться эпитафия или иное произведение, посвященное умершему или умершей. И этой умершей, воплощавшей собою для автора «музыку языка», была в данном случае Кэрол.

Кроме того, она была автором одного из многочисленных англ. переводов стихотв. Маро *A une Damoiselle malade* («К захворавшей барышне»), анализируемых Хофстадтером в его книге. Хотя свой перевод Кэрол сделала в то время, когда о ее болезни еще ничего не было известно, стихотв. Маро обретает некое особое, зловещее звучание в контексте рассуждений об *утратах*, происходящих в процессе перевода.

Как видим, по многозначности и глубине заглавие книги Хофстадтера вполне может соперничать с другим, более знаменитым и столь же непереводаемым заглавием: *Finnegans Wake*.

(с. 322)

Хини (Heaney), Шеймас (род. 1939). Ирланд. поэт, лауреат Нобел. премии (1995). Кроме Данте переводил «Филоклетта» Софокла, «Метаморфозы» Овидия и ирланд. поэтов XVIII в.

(с. 325)

Дуччо ди Буонинсенья (Duccio di Buoninsegna, ок. 1250–1319). Итал. художник, мастер сиенского Треченто.

〈с. 328〉

Стеккетти (Stecchetti), Лоренцо. Псевдоним Олиндо Гверрини (Guerrini, 1845–1916), итал. поэт, одного из самых популярных в конце XIX в.

〈с. 329〉

Представление о раковинах каракатицы. Ср. название первого поэтического сборника Э. Монтале: «Раковины каракатицы» (*Ossi di seppia*, 1925).

* * *

Страх можно показать в пригоршне праха. Аллюзия на строку из поэмы Элиота «Бесплодная земля» (I. 30): «I will show you fear in a handful of dust» («Я покажу тебе страх в горсти праха»). Пер. С. А. Степанова). Отметим, что в данном случае переводчик воспользовался выгодным созвучием: «страх — прах». Ни в оригинале, ни в других русских переводах этого нет.

〈с. 330〉

Сведенборг (Swedenborg), Эмануэль (1688–1772). Швед. ученый, мистик, философ и теолог. Его сочинения заложили основу Церкви Нового Иерусалима, или Новой церкви (сведенборгиан).

Месмер (Mesmer), Франц Антон (1734–1815). Австр. врач, создатель теории «животного магнетизма», или «гипнотизма».

〈с. 331〉

«4 мушкетера» *Ниццы и Морбелли*. Пародийная переделка романа Дюма, осуществленная Анджело Ницца (Nizza) и Риккардо Морбелли (Morbelli), авторами детской радиопрограммы «Приключения 4 мушкетеров» (1934–1935).

* * *

«*Двое сироток*» (*Due orfanelli*, 1947). Комедийный фильм Марио Маттоли.

Тото (Антонио Винченцо Стефано Клементе Де Куртис Гальярди Гриффо, герцог Комнин Византийский, 1898–1967). Знаменитый итал. комич. актер, поэт, сценарист.

〈с. 334〉

Пьяве (Piave), Франческо-Мария (1810–1876). Итал. либреттист. Прославился как автор либретто к операм Джузеппе Верди.

* * *

Липограмма (от греч. λείπω «оставлять в стороне» + γράμμα «буква»). Стихотворный или прозаический текст, написанный без одного или нескольких звуков (напр., «Соловей» Державина).

〈с. 340〉

П. Строго говоря, здесь Эко допустил небольшую оплошность, употребив букву «i».

〈с. 353〉

Пессоа (Pessoa), Фернанду (1888–1935). Один из самых значительных португ. поэтов Нового времени.

〈с. 357〉

Кампус (Campos), Гарольдо де (1929–2003). Бразильский поэт, переводчик, эссеист, ученый-семиотик.

Глава двенадцатая

〈с. 363〉

Беккет (Beckett), Сэмюэл (1906–1989). Писатель, соотечественник Джойса, лауреат Нобел. премии по литературе (1969). С 1937 г. постоянно жил в Париже, писал по-французски и по-английски.

Супо (Soupault), Филипп (1897–1990). Франц. поэт и писатель, один из основателей сюрреализма. Оставил воспоминания о Джойсе, которого близко знал.

〈с. 364〉

Моргенштерн (Morgenstern), Кристиан (1871–1914). Нем. поэт. Здесь, видимо, имеются в виду его стихотворные сборники «Песни висельника» (1905), «Пальмштрем» (1910), «Пальма Кункель» (1916).

Балль (Ball), Хуго (1886–1927). Нем.-швейц. поэт-дадаист, друг и биограф Германа Гессе. Ключевым текстом дадаизма считается его «Караван».

⟨с. 370⟩

Rosa schelda. По-русски это можно было бы передать, например, так: «Выборга нет».

⟨с. 371⟩

«*Мерримак*» ... места, связанные с американскими трансценденталистами. Недалеко от города Конкорд на реке Мерримак жил отшельником трансценденталист Г. Д. Торо (Thoreau, 1817–1862), автор книги «Уолден, или Жизнь в лесу» (*Walden, or Life in the Woods*, 1854).

⟨с. 375⟩

Flatus vocis («звук пустой», лат.). Основной тезис номинализма, обоснованного Иоанном Росцелином (Roscel(l)inus, ок. 1050 — ок. 1120), гласил, что универсалии существуют лишь как *flatus vocis*.

Глава тринадцатая

⟨с. 379⟩

84 перевода «Менин» Веласкеса, выполненных Пикассо. Эксперимент по «интрасемиотическому переводу» «Менин» Пабло Пикассо (Picasso, 1881–1973) провел в 1957 г. Он написал 44 (а не 84!) полотна, в которых картина Веласкеса подверглась доскональному анализу.

⟨с. 381⟩

Фра Анджелико (Fra Angelico). Джованни Беато Анджелико да Фьезоле (ок. 1400–1455), итал. художник, автор фресок собора Сан Марко во Флоренции. Картина «Благовещение» была написана в середине 1430-х гг.

Кривелли (Crivelli), Карло (между 1430 и 1435 — ок. 1495). Итал. художник венецианской школы. «Благовещение» (1486) — одна из самых известных картин Кривелли.

Лотто (Lotto), Лоренцо (ок. 1480–1556). Итал. художник.

〈с. 384〉

Лукарелли (Lucarelli), Карло (род. 1960). Один из самых популярных современ. итал. писателей приключенч. жанра.

Уоллес, Эдгар Ричард Горацио (1875–1932). Англ. писатель, один из самых популярных авторов детективов начала XX в.

* * *

Жанр рыцарского романа ... «Неистового Роланда». Самая ранняя редакция анонимной «Песни о Роланде» относится к 1170 г. Поэма итал. поэта Людовико Ариосто (1474–1533) «Неистовый Роланд» создавалась в 1516–1532 гг.

〈с. 386〉

Заменить pallid bust of Pallas ... другого божества. По-русски можно представить себе, например, «белый, бледный бюст Беллоны» с выгодной аллитерацией.

〈с. 387〉

Различение ... проведенное Лессингом. Имеется в виду трактат нем. драматурга, теоретика и критика искусства Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781) «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766).

* * *

Struwwelpeter (1845; по-русски это можно примерно передать как «Степка-растрепка»). Книга Хайнриха Хоффманна (ум. 1894), нем. врача-психиатра: сборник стихотворных сказок, иллюстрированных самим автором.

〈с. 391〉

Ганслик (Hanslick), Эдуард (1825–1904). Австр. эстетик и муз. критик, автор трактата «О музыкально-прекрасном» (1854).

〈с. 392〉

Уорхол (Warhol), Энди (1928–1987). Амер. художник, скульптор, дизайнер, режиссер, продюсер, писатель, коллекционер. Его работы стали олицетворением триумфа и коммерческого успеха амер. поп-арта.

〈с. 393〉

Гольбейн (Holbein), Ганс Младший (1497–1543). Нем. живописец. Знаменитый портрет гуманиста Эразма Роттердамского (Герхарда Герхардса, 1469–1536), бывшего покровителем Гольбейна, написан в 1523–1524 гг.

* * *

«*Женский портрет*» (*The Portrait of a Lady*, 1881). Роман Генри Джеймса (James, 1843–1916), амер.-англ. писателя и критика. Фильм кинорежиссера Дж. Кэмпбелла (Campbell, род. 1954) по этому роману (в рус. прокате — «Портрет леди») вышел в 1996 г.

〈с. 394〉

Фильм «*Моби Дик*» (*Moby Dick*, 1956) амер. кинорежиссера Дж. Хьюстона (Huston, 1906–1987) снят по сценарию амер. писателя Рэя Брэдбери (Bradbury, род. 1920).

〈с. 397〉

Караваджо (Caravaggio, наст. фам. Merisi), Микеланджело да (1573–1610). Итал. живописец, один из крупнейших мастеров барокко. Эмоциональное напряжение, выраженное через контрасты света и тени, стали называть «караваджизмом».

* * *

«*Роскошный часослов герцога Беррийского*» (*Les très riches heures du duc de Berry*). Шедевр живописного искусства позднего Средневековья, создавался в 1409–1416 гг.
Оттоновские миниатюры. Книжные миниатюры «оттоновской» эпохи (X–XII вв.).

〈с. 398〉

Оливье ... в «Генрихе V». Фильм англ. актера и режисера Лоренса Оливье (Olivier, 1907–1989) «Генрих V» вышел в 1944 г. Святые *Кристиан* и его брат *Кристин* считались в средневековой Франции святыми-покровителями, на помощь которых надеялись в случае войны.

〈с. 399〉

Мозарабские миниатюристы. Мозарабами («мосарабами», от *must'arab*: «арабизированный») арабы, завоевавшие Испанию, называли живших под их властью христиан, частично перенявших араб. обычаи.

〈с. 401〉

Уорт (Worth), Сол (Соломон Вишнепольский, 1922–1977). Амер. антрополог, семиотик кино, режиссер.

* * *

Магритт (Magritte), Рене (1898–1967). Бельг. художник-сюрреалист. В данном случае речь идет о его композиции от 1930 г., где изображена курительная трубка, сопровождаемая надписью: «Это не трубка».

〈с. 402〉

Бэкон в своих рисунках. Имеется в виду англ. художник Фрэнсис Бэкон (1909–1992).

* * *

Абба (Abba), Джузеппе Чезаре (1838–1910). Итал. писатель, бывший доброволец-гарибальдиец, участвовавший в знаменитой экспедиции «Тысячи» (1860), отправившейся от мыса Кварто в Генуе. Автор книги воспоминаний «От Кварто до Волтурно: заметки одного из Тысячи» (*Da Quarto al Volturmo: noterelle di uno dei Mille*, 1880).

〈с. 405〉

«*Леопард*» (*Il Gattopardo*, 1962). Фильм Висконти по одноименному роману Джузеппе Томази ди Лампедуза (Tomasi di Lampedusa, 1896–1957).

〈с. 406〉

Винкельмановскому эстету. Винкельман (Winkelmann), Иоганн Иоахим (1717–1768). Нем. историк антич. искусства.

〈с. 407〉

Дез Эссент (Des Esseints). Герой романа франц. писателя Йориса (Жориса) Карла Гюисманса (Huysmans, 1848–1907) «Наоборот» (*A rebours*, 1884).

〈с. 410〉

Ануй, переписав «Антигону». Пьеса франц. драматурга Жана Ануя (Anouilh, 1910–1987) «Антигона» (*Antigone*) была поставлена в 1943 г. в оккупированном Париже, а издана в 1944 г.

Глава четырнадцатая

〈с. 418〉

Парономасия. Стилистический прием, или риторическая фигура, сближающая сходно звучащие слова (напр.: «Врангель фон – Врангеля вон; Врангель враг – Врангеля в овраг»).

〈с. 419〉

Аймара (аутага, возможны оба варианта ударения). Один из офиц. языков Боливии; распространен также в Перу, Чили и Аргентине. Традиционно его объединяют в одну семью с языком кечуа, хотя некоторые лингвисты считают его изолированным. В статье в журн. «Эспрессо» от 4 ноября 1994 г. Эко сближает аймара с вымышленными языками, поскольку «на него можно перевести все, а с него – ничего».

〈с. 426〉

В 26 главе второй книги «Аттических ночей» Аваля Геллия. Эта глава называется так: «Беседы М. Фронтонина и философа Фаворина о разновидностях цветов и об их обозначениях в греческом и латинском языках; а также о том, какой цвет обозначается при этом словом *spadix*».

〈с. 427〉

Конь... называется glaucus. В оригинале («Георгики», III. 81–82): *honesti / spadices glaucique, color deterrimus albis / et giluo.* Рус. пер.: «Всех благородней / Серая масть и гнедая; никто не отдаст предпочтенья / Белой иль сивой» (С. В. Шервинский).

〈с. 428〉

Этия ... словно мрамор. Имеются в виду следующие стихи:

Verrunt extemplo placidum mare: marmore flauo
Caeruleum spumat sale conferta rate pulsum.

[Тут же они метут (т. е. «гребут веслами») спокойное море: огнистым мрамором / Пенится лазурная соль (т. е. «море»), взволнованная проплывающим кораблем.]

⟨с. 432⟩

Маори. Коренное население Новой Зеландии, говорящее на одном из полинезийских языков.

* * *

Хакуноо. Один из т. н. «филиппинских горных народов», во многом сохранивший традиционный уклад жизни и древние верования. Говорят на языке филиппинской подгруппы австронезийской семьи языков.

⟨с. 438⟩

Марк (Mark), Франц (1880–1916). Нем. художник, входивший в мюнхенскую группу «Синий всадник». Название его несохранившейся картины «Башня синих лошадей» (1913), возможно, побудило У. Эко упомянуть «синего коня» в разделе о цветовосприятии (14.4).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Alexanderson, Eva
1993 "Problemi della traduzione de *Il nome della rosa* in svedese". [«Проблемы перевода "Имени розы" на шведский»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 43-45.
- Avirović, Ljiljana – Dodds, John (eds.)
1993 Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto. [«Умберто Эко, Клаудио Магрис. Авторы и переводчики в сравнении»] (Trieste, 27-28 novembre 1989). Udine: Campanotto.
- Argan, Giulio Carlo
1970 "Il valore critico della 'stampa di traduzione'". [«Критическая ценность "переводческого штампа"»]. In: Studi e note dal Bramante a Canova. Roma: Bolzoni.
- Baker, Mona (ed.)
1998 Routledge Encyclopedia of Translation Studies. [«Рутледжская энциклопедия переводоведения»]. London: Routledge.
- Barna, Imre
1993 "Monologo del copista". [«Монолог копииста»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 31-33.
2000 "Esprimere... Lettera aperta di un traduttore". [«"Выразить..." Открытое письмо переводчика»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000, tr. it.: 573-578.
- Bassnett, Susan – Lefevere, André (eds.)
1990 Translation, History and Culture. [«Перевод, история и культура»]. London: Pinter.
- Bassnett, Susan
1980 Translation Studies. [«Исследования по переводу»]. London – New York: Methuen (2-е, пересмотренное изд. 1991; итал. пер.: La traduzione. Teorie e pratica. Milano: Bompiani 1993).
1999 "Metaphorically Translating". [«Переводя метафорически»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 35-47.

- Basso, Pierluigi
2000 "Fenomenologia della traduzione intersemiotica". [«Феноменология интерсемиотического перевода»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 199–216.
- Benjamin, Walter
1923 "Die Aufgabe des Übersetzers". [«Задача переводчика»], введение к переводу: Ch. Baudelaire, *Tableaux Parisiens* [«Парижские картины»], Heidelberg. Теперь в: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp 1972 (итал. пер.: *Angelus novus*, Torino, Einaudi 1962 и теперь в: Nergaard, ed. 1993: 221–236).
- Berlin, B., — Kay, P.
1969 *Basic Color Terms*. [«Основные термины цветообозначения»]. Berkeley: University of California Press.
- Berman, Antoine
1984 *L'épreuve de l'étranger*. [«Проба постороннего»]. Paris: Gallimard (итал. пер.: *La prova dell'estraneo*. Macerata: Quodlibet 1994).
1995 *Pour une critique des traductions: John Donne*. [«К критике переводов: Джон Донн»]. Paris: Gallimard.
1995^a *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*. [«Перевод и буква, или отдалённая гостиница»]. Paris: Seuil.
- Bernardelli, Andrea
1999 "Semiotica e storia della traduzione". [«Семиотика и история перевода»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 61–86.
- Bertuccelli Papi, Marcella
2000 *Implicitness in Text and Discourse*. [«Имплицитность в тексте и дискурсе»]. Pisa: ETS.
- Bettetini, Gianfranco
2001 "La traduzione come problema del dialogo intermediale". [«Перевод как проблема посреднического диалога»]. In: Calefato et al., eds. 2001: 41–51.
- Bettetini, Gianfranco — Grasso, Aldo — Tettamanzi, Laura (eds)
1990 *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*. [«Обручённые в тысяча первый раз»]. Roma: RAIVQPT — Nuova ERI.
- Brower, Reuben A. (ed.)
1959 *On Translation*. [«О переводе»]. Cambridge: Harvard U. P.
- Buffa, Aira
1987 "Da *Il nome della rosa* a *Ruusun Nimi*. Un salto linguistico in un tempo quasi astorico". [«От "Имени розы" к "Ruusun Nimi". Лингвистический прыжок в почти внеисторическое время»]. *Parallèles* 8, 1987.
- Calabrese, Omar
1989 "L'iconologia della Monaca di Monza". [«Иконография Монцской монахини»]. In: Manetti, ed. 1989

СПИСОК [534] ЛИТЕРАТУРЫ

- 2000 "Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta". [«Странный случай несовершенной эквивалентности»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 101-120.
- Čale Knežević, Morana
1993 "Traduzione, tradizione e tradimento: in margine alla versione croata de *Il nome della rosa*". [«Перевод, традиция и предательство: на полях хорватского перевода "Имени розы"»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 47-53.
- Calefato, Patrizia – Caprettini, Gian Paolo – Coalizzi, Giulia (eds.)
2001 *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*. [«Встречи культур. Семиотика между границами и переводами»]. Torino: Utet Libreria.
- Cano, Cristina – Cremonini, Giorgio
1990 *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*. [«Кино и музыка. Рассказ через наложения»]. Firenze: Vallecchi.
- Caprettini, Gian Paolo
2000 "Itinerari della mente cinematografica". [«Путеводители кинематографического мышления»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 133-142.
- Casetti, Francesco
1989 "La pagina come schermo. La dimensione visiva nei *Promessi Sposi*". [«Страница как экран. Зрительное измерение в "Обручённых"»]. In: Manetti, ed. 1989.
- Cattrysse, Patrick
2000 "Media Translation". [«Перевод в средствах массовой информации»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 251-270.
- Chamosa, J. L. – Santoyo, J. C.
1993 "Dall'italiano all'inglese: scelte motivate e immotivate di 100 soppressioni in *The Name of the Rose*". [«От итальянского к английскому: 100 обоснованных и необоснованных сокращений в "The Name of the Rose"»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 141-148.
- Conklin, Harold C.
1955 "Nanunoo Color Categories". [«Категории цветообозначения у ханунбо»]. *Southern Journal of Anthropology* II: 339-342.
- Contini, Gianfranco
1979 "Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante". [«Упражнение по интерпретации одного сонета Данте»]. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi 1979: 61-68.
- Crisafulli, Edoardo
2003 "Umberto Eco's Hermeneutics and Translation Studies: Between 'Manipulation' and 'Over-interpretation'". [«Исследования Умберто Эко по герменевтике и переводу: между "манипуляцией" и "чрезмерной интерпретацией"»]. In: Charlotte Ross et al. 2003.

СПИСОК [535] ЛИТЕРАТУРЫ

Demaria, Cristina

- 1999 "Lingue dominate / lingue dominanti". [«Языки подчинённые / языки подчиняющие»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 61-86.
 2003 *Genere e differenza sessuale. Aspetti semiotici della teoria femminista*. [«Род и половые различия. Семиотические аспекты феминистской теории»]. Milano: Bompiani.

Demaria, Cristina – Mascio, Lella – Spaziant, Lucio

- 2001 "Frontiera e identità fra Semiotica e Cultural Studies". [«Граница между семиотикой и культурной антропологией и их тождество»]. In: Calefato et al., eds. 2001.

Derrida, Jacques

- 1967 *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil (итал. пер.: *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi 1971; рус. пер.: Деррида Ж. Письмо и различие. СПб, Академический проект, 2000).
 1985 "Des tours de Babel". [«Вавилонские башни»]. In: Graham, ed., *Differences in translation*. Ithaca: Cornell U. P.: 209-248. Впоследствии в: Derrida, Psyché. *Invention de l'autre*. Galilée: Paris 1987, 203-235 (итал. пер. в: Nergaard, ed. 1995: 367-418).
 2000 "Che cos'è una traduzione 'rilevante'?" [«Что такое "адекватный" перевод?»]. Перевод лекции, прочитанной на открытии встречи переводчиков в Париже в декабре 1998 г. In: Petrilli, ed. 2000: 25-45.

De Voogd, Pietha

- 1993 "Tradurre in tre". [«Переводить натрое»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 37-42.

Drumbl, Johann

- 1993 "Lectio difficilior". In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 93-102.

Dusi, Nicola

- 1998 "Tra letteratura e cinema: ritmo e spazialità in *Zazie dans le métro*". [«Между литературой и кино: ритм и пространственное измерение в "Зази в метро"»]. *Versus* 80 / 81: 181-200.
 2000 "Предисловие" к: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 3-54.

Dusi, Nicola – Nergaard, Siri (eds.)

- 2000 *Sulla traduzione intersemiotica*. [«Об интерсемиотическом переводе»], специальный номер *VS* 85-87.

Eco, Umberto

- 1975 *Trattato di semiotica generale*. [«Трактат по общей семиотике»]. Milano: Bompiani.
 1977a "The Influence of R. Jakobson on the Development of Semiotics" [«Влияние Р. Якобсона на развитие семиотики»]. In: Armstrong & van Schooneveld, eds., *Roman Jakobson – Echoes of His Scholarship*. Lisse: De Ridder 1977 (итал. пер.: "Il pensiero semiotico di Roman Jakobson". In: R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*. Milano: Bompiani 1978).

- 1977b *Dalla periferia dell'impero*. [«С окраины империи»]. Milano: Bompiani.
- 1978 *Il superuomo di massa*. [«Сверхчеловек массы»]. Milano: Bompiani.
- 1979 *Lector in fabula*. Milano: Bompiani (рус. пер.: Роль читателя. СПб., «Симпозиум», 2005).
- 1983 «Introduzione». [«Предисловие»] к: Raymond Queneau, *Esercizi di stile* [«Упражнения в стиле»]. Torino: Einaudi.
- 1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*. [«Семиотика и философия языка»]. Torino: Einaudi.
- 1984 *La ricerca della lingua perfetta*. [«В поисках совершенного языка»]. Roma-Bari: Laterza.
- 1985 *Sugli specchi e altri saggi*. [«О зеркалах и другие очерки»]. Milano: Bompiani.
- 1990 *I limiti dell'interpretazione*. [«Пределы интерпретации»]. Milano: Bompiani.
- 1991 *Vocali*. [«Гласные»]. Napoli: Guida.
- 1992a «Due pensieri sulla traduzione». [«Две мысли о переводе»]. *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione, Riccione 10-12 dicembre 1990*. Forlì: Editrice Ateneo: 10-13.
- 1992b *Il secondo Diario Minimo*. [«Второй Малый дневник»]. Milano: Bompiani.
- 1993a «Intervento introduttivo». [«Вмешательство переводчика»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 19-26.
- 1993b *La ricerca della lingua perfetta*. [«В поисках совершенного языка»]. Bari: Laterza.
- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani (рус. пер.: «Шесть прогулок в литературных лесах». СПб., «Симпозиум», 2002).
- 1995a «Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione». [«Теоретически-практические размышления о переводе»]. In: Nergaard, ed. 1995: 121-146.
- 1995b «Mentalese e traduzione». [«Менталезе* и перевод»]. *Carte semiotiche 2, "La Traduzione"*: 23-28.
- 1996 «Ostrigotta, ora capesco». In: Joyce, 1996 Anna Livia Plurabelle, Rosa Maria Bosinelli, ed., Torino: Einaudi.
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*. [«Кант и утконос»]. Milano: Bompiani.
- 1999a «Experiences in translation». [«Опыты в области перевода»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 87-108.
- 1999b *Перевод, предисловие и комментарии к: Gerard de Nerval, Sylvie* [«Сильвия»], Torino: Einaudi.
- 2000 «Traduzione e interpretazione». [«Перевод и интерпретация»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 55-100.
- 2001 *Experiences in translation*. [«Опыты в области перевода»]. Toronto: Toronto U. P.
- 2002 *Sulla letteratura*. [«О литературе»]. Milano: Bompiani.

* Гипотетический язык, на котором понятия и высказывания предстают в сознании, не облекаясь в слова.

СПИСОК [537] ЛИТЕРАТУРЫ

- Eco, Umberto – Nergaard, Siri
 1998 "Semiotic approaches". [«Семиотические подходы»]. In: Baker, ed. 1998: 218–222.
- Even-Zohar, Itamar – Toury, Gideon (eds.)
 1981 "Translation Theory and Intercultural relations". [«Теория перевода и межкультурные отношения»]. *Poetics Today* 2, 4.
- Even Zohar, Itamar (ed.)
 1990 "Polysystems Studies". [«Полисистемные исследования»]. *Poetics Today* 11. 1.
- Fabbri, Paolo
 1998 *La svolta semiotica*. [«Семиотический поворот»]. Bari: Laterza.
 2000 "Due parole sul trasporre". [«Два слова о переносе»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 271–284.
- Falzon, Alex R.
 2002 *L'effetto Arcimboldo: le traduzioni sovversive di Angela Carter*. [«Эффект Арчимбольдо*: крамольные переводы Анджелы Картер»]. Trento.
- Folena, Gianfranco
 1991 *Volgarizzare e tradurre*. [«Вульгаризировать и переводить»]. Torino: Einaudi.
- Franci, Giovanna – Nergaard, Siri (eds.)
 1999 *La traduzione*. [«Перевод»]. Специальный номер VS 82.
- Gadamer, Hans-Georg
 1960 *Warheit und Methode*. Tübingen: Mohr, III (итал. пер.: *Verità e metodo*. Milano: Bompiani 1983: 441–457. Также в Nergaard, ed. 1995 как "Dall'ermeneutica all'ontologia": 341–367; рус. пер.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Пер. с нем. М. А. Журавской, С. Н. Земляной, А. А. Рыбакова, И. Н. Буровой. М., «Прогресс», 1988.
- Gagliano, Maurizio
 2000 "Traduzione e interpretazione". [«Перевод и интерпретация»]. In: Dusi & Nergaard, eds., 2000: 189–198.
- Genette, Gérard
 1972 *Figures III*. [«Фигуры III»]. Paris: Seuil (итал. пер.: *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi 1981).
 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. [«Палимпсесты. Литература во второй степени»]. Paris: Seuil (итал. пер.: *Palinsesti*, Torino: Einaudi 1997).
- * Арчимбольдо (Arcimboldo), Джузеппе (ок. 1527–1593), итал. художник, мастер «протосюрреалистического» гротеска. Под «эффектом Арчимбольдо» имеется в виду объединение общеизвестных элементов (изначально — зрительных) в некое новое, неожиданное целое.

СПИСОК [538] ЛИТЕРАТУРЫ

Gibson, James

1968 *The Senses Considered as Perceptual Systems*. [«Чувства, рассматриваемые как перцептивные системы»]. London: Allen and Unwin.

Goodman, Nelson

1968 *Languages of Art*. [«Языки искусства»]. New York: Bobbs-Merill (итал. пер.: *I linguaggi dell'arte*. Milano: Saggiatore 1976).

Gorlée, Dinda

1989 "Wittgenstein, translation, and semiotics". [«Витгенштейн, перевод и семиотика»]. *Target* 1 / 1: 69-94.

1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. [«Семиотика и проблемы перевода, особо — о семиотике Чарльза С. Пирса»]. Amsterdam: Academisch Proefschrift.

Greimas, Algirdas J.

1966 *Sémantique structurale*. [«Структурная семантика»]. Paris: Larousse (итал. пер.: *Semantica strutturale*. Milano: Rizzoli 1969; теперь Roma: Meltemi 2000).

1973 "Les actants, les acteurs et les figures". [«Актанты, деятели и фигуры»]. In: Chabrol, ed., *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse. Теперь в: *Du sens II*. Paris: Seuil 1983 (итал. пер.: *Del Senso II*. Milano: Bompiani 1985).

Heidegger, Martin

1987 *Heraklit*. [«Гераклит»]. In: *Gesamtausgabe*. Frankfurt: Klostermann (итал. пер.: *Eraclito*. Milano: Mursia 1993).

Helbo, André

2000 "Adaptation et traduction". [«Адаптация и перевод»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 121-132.

Hjelmslev, Louis

1943 *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: Wisconsin U. P. (итал. пер.: *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi 1968; рус. пер.: *Пролегомены к теории языка*. // *Новое в лингвистике*. 1. М., 1960).

1947 "The Basic Structure of Language". [«Базовая структура языка»]. In: *Essais linguistiques II. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague XIV* 1973: 119-156 (итал. пер.: *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli 1988: 154-196).

1954 "La stratification du langage". [«Стратификация языка»]. *Word* 10: 163-188 (итал. пер.: *Saggi linguistici I*. Milano: Unicopli 1988: 213-246).

Hofstadter, Douglas

1997 *Le Ton Beau de Marot*. New York: Basic Books.

Humboldt, Wilhelm von

1816 "Einleitung". [«Введение»]. In: *Aeschylus Agamemnon metrisch Übersetzt* («Агамемнон» Эсхила, переведённый метрически». Leipzig: Fleischer (итал. пер. в: Nergaard 1993: 125-142).

СПИСОК [539] ЛИТЕРАТУРЫ

Hutcheon, Linda

1988 *A Poetics of Postmodernism* («Поэтика постмодернизма»). London: Routledge.

1998 "Eco's Echoes: Ironizing the (Post) Modern". [«Эхо Эко: иронизируя над (пост)модерном»]. In: Bourchard & Pravadelli, eds., *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*. New York: Peter Lang 1998: 163–184.

Itten, Johannes

1961 *Kunst der Farbe*. [«Искусство краски»]. Ravensburg: Otto Mair.

Jakobson, Roman

1935 "The Dominant". [«Доминанта», по-чешски]. По-английски в: *Selected Writings III*. The Hague: Mouton 1981 и в: *Language in literature* («Язык в литературе»), Pomorska & Rudy, eds, Cambridge: The Belknap Press of Harvard U. P.: 41–46.

1959 "Linguistic Aspects of Translation". [«Лингвистические взгляды на перевод»], In: Brower, ed. 1959: 232–239 (итал. пер. в: *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli 1966, а также в: Nergaard, ed. 1995: 51–62).

1977 "A Few Remarks on Peirce". [«Несколько замечаний о Пирсе»]. *Modern Language Notes* 93: 1026–1036.

1960 "Closing Statements: Linguistics and Poetics". [«Заключаящие утверждения: лингвистика и поэтика»]. In: Sebeok, ed., *Style in Language*. Cambridge: MIT Press (итал. пер. в: *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli 1966).

1987 *Language in Literature*. [«Язык в литературе»]. In: Pomorska & Rudy, eds., Cambridge: Harvard U. P.

Jervolino, Domenico

2001 "Introduzione". [«Предисловие»]. In: Ricoeur 2001: 7–37.

Katan, David

1993 "The English Translation of *Il nome della rosa* and the Cultural Filter" [«Английский перевод "Имени розы" и культурный фильтр»]. In: Avigović & Dodds, eds. 1993: 149–168.

Katz, David — Katz, Rose

1960 *Handbuch der Psychologie*. [«Учебник психологии»]. Basel: Schwabe.

Kenny, Dorothy

1998 "Equivalence". [«Эквивалентность»]. In: Baker, ed. 1998: 77–80.

Koller, Werner

1979 *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. [«Введение в науку о переводе»]. Heidelberg & Wiesbaden: Quelle und Meyer.

1989 "Equivalence in Translation Theory". [«Эквивалентность в теории перевода»]. In: Chesterman, ed., *Readings in Translation Theory*. Helsinki: Oy Finn Lectura AB.

СПИСОК [540] ЛИТЕРАТУРЫ

1995 "The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies". [«Понятие эквивалентности и предмет науки о переводе»]. *Target* 7/2: 191–222.

Kostioukovitch, Elena

1993 "Le decisioni stilistiche della traduzione in lingua russa de *Il nome della rosa*". [«Стилистические решения в переводе «Имени розы» на русский язык»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993.

Kroeber, Burkhardt

1993 "Stare al gioco dell'autore". [«Подыгрывать автору»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 27–30.

2000 "Appunti sulla traduzione". [«Заметки о переводе»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000 (итал. пер.: 579–585).

2002 "Schwierigkeiten beim Übersetzen von *Baudolino*". [«Трудности при переводе "Баудолино"»]. In: Bremer & Heydenreich, eds. *Zibaldone* 33 (Schwerpunkt: Umberto Eco), pp. 112–117.

Kroeber, Burkhardt – Eco, Umberto

1991 "Difficoltà di tradurre Umberto Eco in tedesco". [«Трудности перевода Умберто Эко на немецкий»]. In: Rubino, Liborio M., *La traduzione letteraria in Germania e in Italia dal 1945 ad oggi* (Atti del seminario 3–5 maggio 1991, Palermo: Istituto di Lingue e Facoltà di Lettere e Filosofia, s. d.: 161–171).

Krupa, V.

1968 "Some Remarks on the Translation Process". [«Несколько замечаний о процессе перевода»]. *Asian and African Studies* 4. Bratislava.

La Matina, Marcello

1995 "Aspetti testologici della traduzione dei testi biblici". [«Текстологические аспекты перевода библейских текстов»]. *Koinu. Annali della Scuola Superiore per interpreti e traduttori "San Pellegrino"*, V–VI, 1995–96, pp. 329–352.

2001 *Il problema del significante*. [«Проблема означающего»]. Roma: Carocci.

Lefevere, André (ed.)

1992 *Translation / History / Culture. A Sourcebook*. [«Перевод / история / культура». Хрестоматия]. London: Routledge.

Lepschky, Giulio C.

1991 "Traduzione". [«Перевод»]. In: *Enciclopedia* 14. Torino: Einaudi.

Linksz, Arthur

1952 *Physiology of the Eye*. [«Физиология зрения»]. New York: Grune & Stratton.

Lozano Miralles, Helena

2001 "Di come il traduttore prese possesso dell'Isola e incominciò a tradurre". [«О том, как переводчик овладел Островом и приступил к переводу»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000: 585–606).

СПИСОК [541] ЛИТЕРАТУРЫ

- 2002 "Negli spaziosi campi del Tempo: il congiuntivo futuro e la traduzione spagnola de *Lisola del giorno prima*". [«В просторных полях Времени: конъюнктив будущего времени и испанский перевод "Острова накануне"»]. In: *Attorno al congiuntivo*, M. Mazzoleni, M. Prandi & L. Schena, eds., Bologna, Clueb, pp. 169–180.
- 2003 "Quando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco". [«Когда переводчик начинает изобретать: словотворчество в испанском переводе "Баудolino" Умберто Эко»]. In: *La Neologia*, P. Caranaga & I. Fernández García, eds., Zaragoza, Pórtico (в печати).
- Luther, Martin
1530 *Sendbrief von Dolmetschen*. [«Послание о переводе»]; итал. пер. в: Nergaard, ed. 1995; также в: Martin Lutero. *Lettera del tradurre*, Venezia: Marsilio 1998.
- Maerz, A. — Paul, R.
1953 *A Dictionary of Color*. [«Словарь цвета»]. New York: Crowell.
- Magli, Patrizia
2000 "L'epifania dell'essere nella rappresentazione verbale". [«Эпифания бытия в словесном представлении»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000 (итал. пер.: 175–188).
- Manetti, Giovanni (ed.)
1989 *Leggere i Promessi Sposi*. [«Читать "Обручённых"»]. Milano: Bompiani.
- Marconi, Luca
2000 "Arrangiamenti musicali e trasposizioni visive". [«Музыкальные аранжировки и зрительные транспозиции»]. In: Dusi e Nergaard, eds. 2000: 217–234.
- Mason, Ian
1998 "Communicative / functional approaches". [«Коммуникативный / функциональный подходы»]. In: Baker, ed. 1998: 29–33.
- McGrady, Donald
1994 "Textual Revisions in Eco's *Il nome della rosa*". [«Пересмотры текста в "Имени розы" Умберто Эко»]. *The Italianist* 14: 195–203.
- Meercschen, Jean-Marie Van der
1986 "La traduction française, problèmes de fidélité". [«Французский перевод, проблемы верности»]. In: *Traduzione Tradizione*. Milano: Dedalo 1986: 80.
- Menin, Roberto
1996 *Teoria della traduzione e linguistica testuale*. [«Теория перевода и лингвистика текста»]. Milano: Guerini.
- Metz, Christian
1971 *Langage et cinéma*. [«Язык и кино»]. Paris: Larousse (итал. пер.: *Linguaggio e cinema*. Milano: Bompiani 1977).

СПИСОК [542] ЛИТЕРАТУРЫ

- Montanari, Federico
 2000 "Tradurre metafore?" ["Переводить метафоры?"]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 171–188.
- Nasi, Franco (ed.)
 2001 Sulla traduzione letteraria. ["О художественном переводе"]. Ravenna: Longo.
- Nergaard, Siri
 1995 "Introduzione". ["Введение"]. In: Nergaard, ed. 1995.
 2000 "Conclusioni". ["Выводы"]. In: Dusi e Nergaard, eds. 2000: 285–296.
 2001 "Semiotica interpretativa e traduzione". ["Интерпретативная семиотика и перевод"]. In: Petrilli, ed. 2001: 56–57.
- Nergaard, Siri (ed.)
 1993 La teoria della traduzione nella storia. ["Теория перевода в истории"]. Milano: Bompiani.
 1995 Teorie contemporanee della traduzione. ["Современные теории перевода"]. Milano: Bompiani.
- Nida, Eugene
 1964 Towards a Science of Translation. ["К созданию науки о переводе"]. Leiden: Brill.
 1975 Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures. ["Компонентный анализ значения. Введение в семантические структуры"]. The Hague–Paris: Mouton.
- Oldcorn, Tony
 2001 "Confessioni di un falsario". ["Признания притворщика"]. In: Nasi, ed. 2001: 68.
- Ortega y Gasset, José
 1937 Miseria y esplendor de la traducción. ["Блеск и нищета перевода"]. In: Obras completas, V. Madrid (итал. пер. в: Nergaard, ed. 1993: 181–206; теперь также в: Miseria e splendore della traduzione. Genova: Melangolo 2001).
- Osimo, Bruno
 1998 Il manuale del traduttore. ["Руководство для переводчика"]. Milano: Hoepli.
 2000 Traduzione e nuove tecnologie. ["Перевод и новые технологии"]. Milano: Hoepli.
 2000 Corso di traduzione. ["Курс перевода"]. Rimini: Logos Guaraldi.
 2001 Propedeutica della traduzione. ["Пропедевтика перевода"]. Milano: Hoepli.
- Pallotti, Gabriele
 1999 "Relatività linguistica e traduzione". ["Лингвистическая относительность и перевод"]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 109–138.
- Pareyson, Luigi
 1954 Estetica. ["Эстетика"]. Torino: Edizioni di "Filosofia" (теперь Milano: Bompiani 1988).

СПИСОК [543] ЛИТЕРАТУРЫ

- Parks, Tim
1997 *Translating Style*. [«Переводя стиль»]. London: Cassells (итал. пер.: Tradurre l'inglese. Milano: Bompiani 1997).
- Parret, Herman
2000 "Au nom de l'hypotypose". [«Во имя гипотипосиса»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000: 139–156.
- Peirce, Charles S.
1931–1948 *Collected Papers*. [«Работы разных лет»]. Cambridge: Harvard U. P.
- Petitot, Jaques – Fabbri, Paolo (eds.)
2000 *Au nom du sens. Autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*. [«Во имя смысла. О творчестве Умберто Эко»], *Colloque de Cerisy 1996*. Paris: Grasset (итал. пер.: *Nel nome del senso*. Anna Maria Lorusso, ed., Milano: Sansoni 2001).
- Petrilli, Susan
2000 "Traduzione e semiosi". [«Перевод и семиозис»]. In: Petrilli S., ed. 2000: 9–21.
- Petrilli, Susan (ed.)
2000 *La traduzione*. [«Перевод»]. Специальный номер журн. *Athanon* X, 2, 1999–2000.
2001 *Lo stesso altro*. [«То же самое иное»]. Специальный номер журн. *Athanon* XII, 4.
- Pignatti, Marina
1998 *Le traduzioni italiane di Sylvie di Gérard de Nerval*. [«Итальянские переводы "Сильвии" Жерара де Нерваля»]. Диссертация, Болонский университет, 1997–98.
- Pisanty, Valentina
1993 *Leggere la fiaba*. [«Читать сказку»]. Milano: Bompiani.
- Ponzio, Augusto
1980 "Gli spazi semiotici del tradurre". [«Семантические пространства перевода»]. *Lectures* 4 / 5, август.
- Poulsen, Sven-Olaf
1993 "On the Problems of Reader Oriented Translation, Latin Quotations, Unfamiliar Loan Words and the Translation of the Verses from the Bible". [«О проблемах перевода, ориентированного на читателя, а также о латинских цитатах, незнакомых заимствованиях и переводах стихов из Библии»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 81–87.
- Proni, Giampaolo – Stecconi, Ubaldo
1999 "Semiotics Meets Translation". [«Семиотика встречается с переводом»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 139–152.
- Proust, Marcel
1954 "Gérard de Nerval". [«Жерар де Нерваль»]. In: *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard (итал. пер.: *Contro Sainte-Beuve*. Torino: Einaudi

- 1974). См. также: "Journées de lecture" ["Дни, проведенные за чтением"]. In: *Pastiches et Mélanges*. Paris: Gallimard 1919 (итал. пер.: *Giornate di lettura*. Torino: Einaudi 1958).
- Putnam, Hilary
1975 "The Meaning of Meaning". ["Значение значения"]. *Mind, Language and Reality* ["Ум, язык и реальность"]. London: Cambridge U. P., 215–271 (итал. пер.: *Mente, linguaggio e realtà*. Milano: Adelphi 1987, 239–297).
- Pym, Anthony
1992 *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. ["Перевод и текстуальный перенос. Очерк о принципах межкультурной коммуникации"]. Frankfurt—New York: Lang.
- Quine, Willard Van Orman
1960 *Word and Object*. ["Слово и вещь"]. Cambridge: M. I. T. Press (итал. пер.: *Parola e oggetto*. Milano: Il Saggiatore 1970).
- Ricoeur, Paul
1997 "Défi et bonheur de la traduction". ["Вызов и счастье перевода"]. DVA Fondation: Stuttgart, 15–21 (итал. пер.: "Sfida e felicità della traduzione", в: Ricoeur 2001: 41–50).
1999 "Le paradigme de la traduction". ["Парадигма перевода"]. *Esprit* 253: 8–19 (итал. пер.: "Il paradigma della traduzione", в: Ricoeur 2001: 51–74).
2001 *La traduzione. Una sfida etica*. ["Перевод. Этический вызов"]. Brescia: Morcelliana.
- Ross, Charlotte — Sibley, Rochelle
2003 *Illuminating Eco: on the Boundaries of Interpretation*. ["Разъясняя Эко: на границах интерпретации"]. Warwick: Ashgate.
- Ross, Dolores
1993 "Alcune considerazioni sulla traduzione nederlandese de *Il nome della rosa*: tra lessico e sintassi". ["Некоторые соображения о переводе "Имени розы" на нидерландский: между лексикой и синтаксисом"]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 115–130.
- Rustico, Carmelo
1999 *Il tema dell'estetica in Peirce*. ["Тема эстетики у Пирса"]. Диссертация, Болонский университет, 1998–99.
- Sahlins, Marshall
1975 "Colors and Cultures". ["Цвета́ и культуры"]. *Semiotica* 15, 1: 1–22.
- Sanesi, Roberto
1997 "Il testo, la voce, il progetto. Tre frammenti sul tradurre" ("Текст, голос, замысел. Три фрагмента о переводе"). In: González Ródenas, Soledad & Lafarga, Francisco, eds., *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo Editorial: 45–53.

- Santoyo, J. C.
1993 "Traduzioni e pseudotraduzioni. Tecnica e livelli ne *Il nome della rosa*". [«Переводы и псевдопереводы. Техника и уровни повествования в "Имени розы"»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 131-140.
- Schäffner, Christina
1998 "Skopos theory". [«Теория "скопос"»]. In: Baker, ed. 1998: 235-238.
- Schleiermacher, Friedrich
1813 "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens". [«О различных методах перевода»]. In: Zur Philosophie 2. Berlin: Reimer 1835-1846 (итал. пер. в: Nergaard, ed. 1993: 143-181).
- Short, Thomas L.
2000 "Peirce on meaning and translation". [«Пирс о значении и переводе»]. In: Petrilli, ed. 2000: 71-82.
- Snell-Hornby, Mary
1988 Translation Studies. An Integrated Approach. [«Наука о переводе. Интегрированный подход»]. Amsterdam: Benjamins.
- Snelling, David
1993 "Dynamism and Intensity in *The Name of the Rose*". [«Динамизм и интенсивность в "Имени розы"»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 89-91.
- Snel Trampus, R. D.
1993 "L'aspetto funzionale di alcune scelte sintattiche in *De naam van de roos*". [«Функциональный аспект некоторых синтаксических решений в "De naam van de roos"»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 103-114.
- Spaziante, Lucio
2000 "L'ora della ricreazione". [«Час рекреации»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 235-250.
- Steiner, George
1975 After Babel. [«После Вавилона»]. London: Oxford U. P. (итал. пер.: Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione. 2 изд., дополненное и пересмотренное, 1992. Firenze: Sansoni 1984; дополн. итал. пер., Milano: Garzanti 1994).
- Störing, H. J.
1963 Das Problem des Übersetzen («Проблема перевода»). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Strawson, Peter F.
1950 "On Referring". [«О референции»]. *Mind* 59: 320-344 (итал. пер. в: Bonomi, ed., La struttura logica del linguaggio. Milano: Bompiani 1973: 197-224).
- Taylor, Christopher J.
1993 "The Two Roses. The Original and Translated Versions of *The Name of the Rose* as Vehicles of Comparative Language Study for Translators". [«Две розы. Оригинал и переводные версии "Имени розы" как

СПИСОК [546] ЛИТЕРАТУРЫ

средство сравнительного изучения языков для переводчиков»]. In: Avirović & Dodds, eds. 1993: 71-79.

Terracini, Benvenuto

1951 Il problema della traduzione. [«Проблема перевода»]. Milano: Serra e Riva 1983 (Bice Mortara Garavelli, ed.). Первоначально — вторая глава книги: *Conflictos de lenguas y de culturas* (Buenos Aires: Imam 1951), а затем — итал. издания: *Conflitti di lingua e di cultura* (Venezia: Neri Pozza 1957).

Thorndike, E. L. — Lorge, I.

1962 *The Teacher's Word Book of 30, 000 Words*. [«Словарь для учителя из 30 000 слов»]. New York: Columbia U. P.

Toury, Gideon

1980 *In Search for a Theory of Translation*. [«В поисках теории перевода»]. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

1986 "Translation. A Cultural-Semiotic Perspective". [«Перевод. Культурно-семиотическая перспектива»]. In: Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlin — New York — Amsterdam: Mouton de Gruyter 1986. Tome 2: 1111-1124.

Traini, Stefano

1999 "Connotazione e traduzione in Hjelmslev". [«Коннотация и перевод у Ельмслева»]. In: Franci & Nergaard, eds. 1999: 153-169.

Vanoye, Francis

2000 "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma". [«Об адаптации литературного текста для кино»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 143-152.

Venuti, Lawrence

1995 *The Translator's Invisibility*. [«Незримость переводчика»]. London: Routledge (итал. пер.: *L'invisibilità del traduttore*. Roma: Armando 1999).

1998 "Strategies of translation". [«Стратегии перевода»]. In: Baker, ed. 1998: 240-244.

2001 "Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso". [«Переводить юмор: эквивалентность, возмещение, дискурс»]. In: Nasi, ed. 2001: 13-29.

Venuti, Lawrence (ed.)

2000 *The Translation Studies Reader*. [«Книга для чтения по переводоведению»]. London: Routledge.

Vermeer, Hans J.

1998 "Didactics of Translation". [«Дидактика перевода»]. In: Baker, ed. 1998: 60-63

Vinçon, Paolo

2000 "Traduzione intersemiotica e racconto". [«Интерсемиотический перевод и рассказ»]. In: Dusi & Nergaard, eds. 2000: 153-170.

СПИСОК [547] ЛИТЕРАТУРЫ

- Violi, Patrizia
1997 *Significato ed esperienza*. [«Значение и опыт»]. Milano: Bompiani.
- Wada, Tadahiko
2000 "Eco e la traduzione nell'ambito culturale giapponese". [«Эко и перевод в японской культурной среде»]. In: Petitot & Fabbri, eds. 2000 (итал. пер.: 607–614).
- Weaver, William
1990 "Pendulum Diary". [«Дневник перевода "Маятника Фуко"»]. South-East Review, Spring.
- Wierzbicka, Anna
1996 *Semantics. Primes and Universals*. [«Семантика. Первоосновы и универсалии»]. Oxford: Oxford U. P.
- Wing, Betsy
1991 "Introduction". [«Предисловие»]. In: Hélène Cixous, *The Book of Promethea*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wittgenstein, Ludwig
1966 *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. [«Лекции и беседы об эстетике, психологии и религиозных верованиях»]. Oxford, Blackwell (итал. пер.: *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Milano: Adelphi 1967, VIII ed. 1995).

Использованные переводы*

- Baudelaire, Charles
I fiori del male. Tr. di Mario Bonfantini. Milano: Mursia 1974.
Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Сартр Ж.-П. Бодлер. Сост., вступ. статья Г. К. Косикова. М., «Высшая школа», 1993.
- Camus, Albert
La peste. Tr. di Beniamino Dal Fabbro. Milano: Bompiani 1948.
Камю А. Чума. Пер. Н. Н. Жарковой. СПб., «Азбука», 2000.
- Cendrars, Blaise
Dal mondo intero. Tr. di Rino Cortiana. Parma: Guanda 1980.
Сандрар Б. По всему миру и вглубь мира. Пер. М. П. Кудинова. М., 1974 (репр.: 1995; серия «Литературные памятники»).
- Collodi (Carlo Lorenzini)
Les aventures de Pinocchio. Tr. di Nicolas Gazelles. Arles: Actes Sud 1995.

* Не все переводы на русский язык, включенные в этот раздел, реально использованы в тексте. Однако мы сочли, что их добавление в библиографию будет небесполезным для читателя.

Les aventures de Pinocchio. Tr. di Jean-Michel Gardair. Paris: Gallimard 1985, tr. rivista 2002.

Collodi С.. Le avventure di Pinocchio. Коллоди К. Приключения Пинноккио. Пер. Э. Казакевича. М., «Радуга», 2002.

Conrad, Joseph

Typhoon di Joseph Conrad nella traduzione di Andre Gide con versione italiana di Ugo Mursia. Torino: Einaudi 1993.

Tifone. Tr. di Bruno Oddera in Milano: Bompiani 1986.

Конрад Дж. Тайфун. Пер. А. В. Кривцовой. — В кн.: Конрад Дж. Избранное. Т. 2. М., ГИХЛ, 1959.

Dante

The Divine Comedy. Tr. di H. W. Longfellow. Cyber Classics Inc. 2000.

L'Enfer, mis en vieux langage français par Emile Littré. Paris 1879.

Œuvres complètes de Dante. Tr. di André Pézard. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Enfer. Chant Premier. Tr. di Claude Perrus. In: Danielle Boillet et al., Anthologie bilingue de la poésie italienne. Paris: Gallimard 1994.

La divine comédie. Tr. di Jacqueline Risset. Paris: Flammarion 1985.

Dante and His Circle with the Italian Poets Preceding Him. Tr. di Dante Gabriele Rossetti. London: Ellis 1908 (in orig. The Early Italian Poets, 1861).

Dante's *Vita Nuova*. Tr. di Mark Musa. Bloomington: Indiana U. P. 1973.

"My Lady Seems So Fine and Full of Grace...". Tr. di Marion Shore. *The Formalist* 3, 1, 1992: 73.

The Inferno of Dante. Tr. di Robert Pinsky. New York: Farrar, Strass & Giroux 1994.

The Portable Dante. Tr. di Mark Musa. New York: Penguin 1995.

The Divine Comedy 1. Hell Tr. di Dorothy Sayers. Harmondsworth: Penguin, s. d..

Tr. di Seamus Heany. In: Dante's Inferno. Translations from Twenty Contemporary Poets. New Jersey, Hopewell: Ecco Press 1993.

6 cantos do Paraíso. Tr. di Haroldo de Campos. S. Paulo: Fontana—Istituto Italiano di Cultura 1976.

Данте. Новая жизнь. Пер. А. Я. Эфроса. М., Художественная литература, 1965.

Данте. Божественная комедия. Пер. М. Л. Лозинского. М., Наука, 1968 (серия «Литературные памятники»).

Данте. Божественная комедия. Пер. А. А. Илюшина. М., Издательство МГУ, 1995.

De Amicis, Edmondo

Le livre Cœur. Tr. di Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Maignac e Gilles Pécout. Paris: Editions Rue d'Ulm, 2001.

Де Амичис Э. Сердце: Записки школьника. Сокр. пер. В. Давиденковой. Послесл. И. П. Володиной. Л., «Лениздат», 1958

- de Lorris, Guillaume – de Meun, Jean
 Le roman de la rose. Tr. di Armand Strubel. Paris: Livres de Poche 1992.
 Il romanzo della rosa. Tr. di Massimo Jevolella. Milano: Arche 1983.
 Le roman de la rose. Tr. di Gina D'Angelo Matassa. Palermo: Epos 1993.
 Роман о розе. Пер. Н. В. Забабуровой. Ростов-на-Дону, Югпродторг, 2001.
- Ecclesiaste
 La Sacra Bibbia. Antico testamento. Enrico Galbiati, ed., Torino: Utet 1963.
 Kohélet. Ecclesiaste. Tr. di Erri De Luca. Milano: Feltrinelli 1996.
 La Bible. Tr. di Andre Chouraqui. Desclée de Brouwer 1989.
 Qohélet o l'Ecclesiaste. Tr. di Guido Ceronetti. Torino: Einaudi 1970.
 Qohélet. Colui che prende la parola. Tr. di Guido Ceronetti. Milano: Adelphi 2001.
 Книга Екклесиаста, или Проповедника. «Синодальный» перевод.
- Eco, Umberto
 Diario Minimo. Tr. di Jesús López Pacheco. Madrid: Horizonte 1964.
 Diario Minimo. Tr. di Miguel Serras Pereira. Lisboa: Difel 1984.
 Diari minimo. Tr. di Antoni Vicens. Barcelona: Destino 1993.
 [Diario minimo] Pastiches et postiches. Tr. di Bernard Guyader. Paris: Messidor 1988.
 [Diario Minimo] Misreadings. Tr. di William Weaver. London: Cape and New York: Harcourt 1993.
 [Diario minimo] Platon im Striptease-Lokal. Tr. di Burkhardt Kroeber. München: Hanser 1990.
 [Diario Minimo] Dommedag er naer. Tr. di Siri Nergaard. Oslo: Tiden Norsk Forlag 1994.
 Der Name der Rose. Tr. di Burkhardt Kroeber. München: Hanser 1982.
 The Name of the Rose. Tr. di William Weaver. New York: Harcourt 1983, London: Secker & Warburg 1983.
 Le nom de la rose. Tr. di Jean-Noël Schifano. Paris: Grasset 1982.
 El nom de la rosa. Tr. di Josep Daurell. Barcelona: Destino 1985.
 El nombre de la rosa. Tr. di Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen 1982.
 Ruusun nimi. Tr. di Aira Buffa. Helsinki: Söderström 1983.
 Имя розы. Пер. Е. А. Костюкович. М., «Книжная Палата», 1989; СПб., «Симпозиум», 1997.
- Foucault's Pendulum. New York: Harcourt 1989; London: Secker and Warburg 1989.
 Das Foucaultsche Pendel. München: Hanser 1989.
 El pendel de Foucault. Barcelona: Destino 1989.
 El péndulo de Foucault. Barcelona; Lumen-Bompiani 1989.
 Le pendule de Foucault. Paris: Grasset 1990.
 Маятник Фуко. Пер. Е. А. Костюкович. СПб., «Симпозиум», 2004.
- The Island of the Day Before. Tr. di William Weaver. New York: Harcourt Brace and London: Secker and Warburg 1995.

- La isla del día de antes. Tr. di Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen 1995.
- Die Insel des vorigen Tages. Tr. di Burkhard Kroeber, München: Hanser 1995.
- L'île du jour d'avant. Tr. di Jean-Noël Schifano. Paris: Grasset 1996.
- Остров накануне. Пер. Е. А. Костюкович. СПб., «Симпозиум», 1999
- Baudolino. Tr. di Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record 2001.
- Baudolino. Tr. di Carmen Arenas Noguera. Barcelona: Destino 2001.
- Baudolino. Tr. di Burkhard Kroeber. München: Hanser 2001.
- Baudolino. Tr. di Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen 2001.
- Baudolino. Tr. di Jean-Noël Schifano. Paris: Grasset 2002.
- Baudolino. Tr. di William Weaver. New York: Harcourt Brace; London: Secker and Warburg 2002.
- Баудолино. Пер. Е. А. Костюкович. СПб., «Симпозиум», 2003
- Eliot, T. S.
- Poèmes, 1910–1930. Texte anglais présenté et traduit par Pierre Leyris. Paris: Seuil 1947.
- Poesie di T. S. Eliot. Tr. di Luigi Bertì. Parma: Guanda 1949.
- Opere 1904–1939. Roberto Sanesi, ed., Bompiani: Milano 1992 (см. также Poesie. Milano: Bompiani 1966).
- Poesie 1905 / 1920. Tr. di Massimo Bacigalupo. Roma: Newton 1996.
- Элиот Т. С. Стихотворения и поэмы в переводах Андрея Сергеева. М., Радуга, 2000.
- Joyce, James
- Gente di Dublino. Tr. di Franca Cancogni. Torino: Einaudi 1949.
- Gente di Dublino. Tr. di Marco Papi e Emilio Tadini. Milano: Garzanti 1976.
- Dedalus. Tr. di Cesare Pavese. Torino: Frassinelli 1951 (ora Milano; Adelphi 1976).
- "Anna Livia Plurabelle". *La Nouvelle Revue Française* XIX, 212, 1931.
- Anna Livia Plurabelle. Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, ed., Torino: Einaudi 1996.
- Finnegans Wake. Tr. di Luigi Schenoni. Milano: Mondadori 2001.
- Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. М., «ЗнаК», 1993, т. I.
- Leopardi, Giacomo
- Les chants. Tr. di Michel Orcel. Lausanne: L'Âge d'Homme 1982.
- Леопарди Дж. Лирика. М., Художественная литература, 1967.
- Manzoni, Alessandro
- Die Verlobten. Tr. di Ernst Wiegand Junker. München: Winkler 1960.
- The Betrothed. Tr. Di Bruce Penman. Harmondsworth: Penguin 1972.
- Les fiancés. Tr. di Yves Branca. Paris: Gallimard 1995.
- Die Brautleute. Tr. di Burkhard Kroeber. München: Hanser 2000.
- Мандзони А. Обручённые. Пер. под ред. Н. Георгиевской и А. Эфроса. М., Гослитиздат, 1955.

Montale, Eugenio

I Mottetti by Eugenio Montale. Tr. di Katherine Jackson [доступно в Интернете: world.std.com/~jpwilson/kjbio.html].

Montale traduit par Pierre Van Bever. Collection bilingue de poésie de l'Institut Culturel Italien de Paris 1968.

The Bones of Cuttlefish. Tr. di Antonino Mazza. Oakville: Mosaic Press 1983.

Poèmes choisis. Tr. di Patrice Dyerval Angelini. Paris: Gallimard 1991.

Corno inglese. An anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation (1927-2002). Edited and annotated by Marco Sonzogni (in pubblicazione).

Монтале Э. Стихотворения. — В кн.: Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича. М., Радуга, 2000.

Melville, Herman

Moby Dick. Tr. di Bernardo Draghi. Milano: Frassinelli 2001.

Мелвилл Г. Моби Дик. Пер. И. Бернштейн. М., Художественная литература, 1967.

Nerval, Gérard de

Sylvie. Tr. di Ludovic Halévy. London: Routledge 1887.

Sylvie. Tr. di Richard Aldington. London, Chatto and Windus 1932.

Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata. Tr. di Cesare Giardini. Milano: Rizzoli 1954.

Le figlie del fuoco. Tr. di Franco Calamandrei. Torino: Einaudi 1966.

I più bei racconti di Francia. Tr. di Mary Molino Bonfantini. Milano: Casini 1967.

Le figlie del fuoco. La Pandora. Aurelia. Tr. di Renata Debenedetti. Milano: Garzanti 1983.

Silvie. Tr. di Oreste Macri. Milano: Bompiani 1994.

Sylvie. Tr. di Richard Sieburth. Harmondsworth: Penguin 1995.

Sylvie. Tr. di Umberto Eco. Torino: Einaudi 1999.

Нерваль Ж., де. Сильвия. Октавия. Изиды. Аврелия. Пер. с франц. Е. Урениусь. Ред. и вступ. ст. П. Муратова. М., Кн-во К. Ф. Некрасова, 1912, сс. 37-97.

Нерваль Ж., де. Дочери огня. Новеллы. Стихотворения. Пер. Э. Линецкой. Л., «Художественная литература», 1985, сс. 181-214.

Poe, Edgar Allan

Le corbeau. Tr. di Stéphane Mallarmé, с рисунками Э. Мане, 1875. Затем в: Les poèmes. Bruxelles: Deman 1887, и в: Les poèmes d'Edgar Poe. Paris: Vanier 1889. См. также Poèmes. Paris: Gallimard 1982 (вместе с переводом Бодлера).

Poésies complètes. Tr. di Gabriel Mourey. Paris: Mercure de France 1910.

“O corvo”. Tr. di Fernando Pessoa. *Athena* 1, окт. 1924 (см.: The Raven, Ulalume, Annabel Lee di Edgar Allan Poe, nella traduzione di Fernando Pessoa. Torino: Einaudi 1955).

По Э. Пер. В. Бетаки. — В кн.: Эдгар По, Избранные произведения в двух томах, Художественная литература, Москва, 1972. (см. также: Эдгар Алан По. Стихотворения. СПб., Симпозиум, 2000).

Queneau, Raymond

Esercizi di stile. Tr. di Umberto Eco. Einaudi: Torino 1983.

Упражнения в стиле. Пер. В. М. Кислова. СПб., «Симпозиум», 2001, сс. 7–63.

Rostand, Edmond

Cyrano di Bergerac. Tr. di Mario Giobbe. Napoli: Piaggio.

Ростан Э. Сирано де Бержерак. Пер. Т. Щепкиной-Куперник. — В кн.: Эдмон Ростан. Пьесы. М., Правда, 1983.

Ростан Э. Сирано де Бержерак. Пер. Е. Баевской. СПб., Наука, 2001 (серия «Литературные памятники»).

На русском языке

Гадамер 1988: Гадамер Х. – Г. Истина и метод. Пер. с нем. М. А. Журавской, С. Н. Земляной, А. А. Рыбакова, И. Н. Буровой. М., «Прогресс», 1988.

Лотман 1994а: Лотман Ю. М. Проблема текста (Лекции по структуральной поэтике, III. 1) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., «Гнозис», 1994, сс. 201–214 (итал. пер.: “Il problema del testo”, в: Nergaard, ed. 1995: 85–103).

Лотман 1994b: Лотман Ю. М. Проблема стихотворного перевода (Лекции по структуральной поэтике, III. 3) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., «Гнозис», 1994, сс. 235–239 (итал. пер.: “Il problema della traduzione poetica”, in: Nergaard, ed. 1995: 257–265) .

Тороп П. Тотальный перевод. Тарту, Издательство Тартуского университета, 1995 (итал. пер.: La traduzione totale. Rimini: Guaraldi 2001).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

- Абба (Abba), Джузеппе
Чезаре: 402, 529
- Августин, св. (S. Augustinus):
13
- Аверроэс (Averroes), Абу-ль-
Валид Мухаммад ибн
Ахмад ибн Мухаммад ибн
Рушд: 196-198, 509
- Авирович (Avigović), Лиляна:
532, 534-536, 539, 540,
543-546
- Авл Геллий (Aulus Gellius):
281, 426, 428, 431, 435,
437, 438, 519, 530
- Александрсон (Alexander-
son), Эва: 532
- Алле (Allais), Альфонс: 166,
506
- Аллен (Allen), Вуди: 158, 161
- Аллен (Allain), Марсель: 141,
504
- Альманси (Almansi), Гвидо:
290
- Амелин М. А.: 495
- Анджелико (Angelico), Беато
(Фра Анжелико): 381,
382, 526
- Анненский И. Ф.: 495, 514
- Ануй (Anouil), Жан: 410,
530
- Арган (Argan), Джулио-
Карло: 306, 532
- Аренас Ногера (Arenas
Noguera), Кармен: 157,
160, 163, 459-461, 550
- Ариосто (Ariosto), Людовико:
325, 527
- Аристотель: 145, 196-198
- Армстронг (Armstrong) Д.:
535
- Арнольд (Arnold), Мэтью:
206, 510
- Арчимбольдо (Arcimboldo),
Джузеппе: 537
- ар-Равия, Хаммад: 509
- Асеев Ю. А.: 511
- Ашар Уайрдс (Achard Wirds),
Сьюзен: 350

Б

- Баджен (Budgen), Фрэнк: 363
- Баевская Е. В.: 456, 552
- Балль (Ball), Хуго: 364, 526
- Бальзак (Balzac), Оноре де:
28, 144, 498
- Барна (Barra), Имре: 13, 209,
532

- Бартедзаги (Bartezzaghi),
 Стефано: 232
 Бассо (Basso), Пьерлуиджи:
 21, 410, 533
 Бах (Bach), Иоганн Себастьян:
 307, 308, 407
 Бачигалупо (Bacigalupo),
 Массимо: 325, 479, 550
 Бейкер (Baker), Мона: 26,
 532, 539, 541, 545, 542
 Бейль (Beyle), Анри-Мари:
 см. Стендаль
 Беккет (Beckett), Сэмюэл: 363,
 366, 367, 373, 493, 525
 Бельмондо (Belmondo), Жан-
 Поль: 137
 Бенъямин (Benjamin),
 Вальтер: 416, 533
 Берберова Н. Н.: 478, 479
 Бергман (Bergman), Ингмар:
 388, 389
 Берлин (Berlin), Б.: 533
 Берлиц (Berlitz), Максимилиан
 Дельфиниус: 8, 496
 Берман (Berman), Антуан:
 130, 204, 210, 328, 533
 Бернарделли (Bernardelli),
 Андреа: 533
 Берн-Джонс (Burne-Jones),
 Эдвард Коули: 235, 513
 Бернштейн И.: 551
 Берти (Berti), Луиджи: 324,
 326, 328-330, 478, 479, 550
 Бертонио (Bertonio), Людовико:
 419
 Бертуцелли Папи (Bertucelli
 Papi), Марчелла: 394, 533
 Бесснетт (Bassnett), Сьюзан:
 93, 193, 376, 532
 Бессон (Besson), Жак: 263
 Бетаки В. П.: 349, 551
 Беттетини (Bettetini) Жанфранко:
 395, 533
 Бетховен (Beethoven), Людвиг
 ван: 376, 381, 386, 391
 Блум (Bloom), Гарольд: 504
 Блонский (Bloncky), М.: 426
 Богард (Bogarde), Dirk: 408
 Богословская-Боброва М.: 78
 Бодлер (Baudelaire), Шарль:
 66-68, 267, 317, 318, 346,
 347, 349-351, 353, 392, 466,
 486, 500, 502, 518, 533,
 547, 551
 Бойе (Boillet), Даниэль: 548
 Боллеттьери Бозинелли
 (Bollettieri Bosinelli),
 Роза-Мария: 363, 550
 Бономи (Bonomi), Андреа: 545
 Бонфантини (Bonfantini),
 Марио: 86, 127, 317, 318,
 477, 512, 547
 Борхес (Borges), Хорхе-Луис:
 197, 259, 500, 513
 Боттичелли (Botticelli),
 Сандро (Филиппеппи): 393
 Бранка (Branca), Ив: 395, 550
 Брант (Brant), Себастьян: 517
 Брауэр (Brower), Рэйбен: 271,
 533
 Бремер (Bremer), Т.: 540
 Брехт (Brecht), Бертольд: 218,
 516
 Бронте (Brontë), Эмили: 519
 Брук (Brook), Питер: 304
 Бруни (Bruni), Леонардо: 79,
 281, 501
 Брэдбери (Bradbury), Рэй: 528
 Брюсов В. Я.: 485
 Бубер (Buber), Мартин: 218
 Буке (Bueke), Йонд: 13
 Бурова И. Н.: 537, 552

Буршар (Bourchard), Н.: 539
 Буффа (Buffa), Айра: 208,
 533, 549
 Буше (Boucher), Франсуа:
 245, 246
 Бэкон (Bacon), Фрэнсис: 402,
 529

В

Вагнер (Wagner), Джефффри:
 87
 Вада (Wada), Тадахико: 13,
 547
 Вайль (Weill), Курт: 261, 516
 Валери (Valéry), Поль: 199,
 200, 238, 438
 Ван Беве (Van Bever), Пьер:
 341, 342, 484, 551
 Ван Схоневельд (Van
 Schooneveld) Х.: 535
 Вануа (Vanoye), Франсис: 546
 Варбург (Warburg), Эйби:
 381, 382
 Варфоломей Мессинский
 (Bartholomaeus de
 Messina): 196
 Ватто (Watteau), Жан-Антуан:
 239, 248
 Вежбицкая (Wierzbicka),
 Анна: 103, 547
 Веласкес (Velázquez), Диего
 де: 250, 379, 381, 515, 526
 Венути (Venuti), Лоренс: 206,
 546
 Вергилий (Vergilius): 427,
 428, 520
 Верлен (Verlaine), Поль: 417
 Вермер (Vermeer), Ханс: 93,
 546
 Вермер (Vermeer), Ян: 251,
 253, 254, 516
 Верн (Verne), Жюль: 258

Виганд Юнкер (Wiegand
 Junker), Эрнст: 395
 Вильямиль де Рада (Villamil
 de Rada), Эметерио: 419
 Вильем из Мёрбеке (Willem
 van Moerbeke) 196, 198,
 199, 509
 Винкельман (Winkelmann),
 Иоганн Иоахим: 529
 Винсон (Vinçon), Паоло: 394,
 546
 Виоли (Violi), Патриция: 167,
 547
 Висенс (Vicens), Антони: 182,
 467, 549
 Висконти (Visconti), Лукино:
 405, 407-409, 413, 529
 Витгенштейн (Wittgenstein),
 Людвиг: 108, 216, 352,
 511, 538, 547
 Витторини (Vittorini), Элио:
 204

Г

Гадамер (Gadamer), Ханс-
 Георг: 107, 131, 275-277,
 279, 280, 299, 502, 537,
 552
 Гадда (Gadda), Карло-Эми-
 лио: 22, 497
 Газель (Gazelles), Никола:
 71, 445, 537
 Галеви (Halévy), Людовик: 87-
 90, 244, 448, 449, 551
 Гальбьяти (Galbiati), Энрико:
 218, 220, 469, 549
 Гальфред Винсальвский
 (Galfredus de Vino Salvo):
 509
 Гальяно (Gagliano), Маури-
 цию: 537

- Ганслик (Hanslick), Эдуард: 391, 527
 Гарасс (Garasse), Франсуа: 263
 Гарбо (Garbo), Грета: 394
 Гардер (Gardair), Жан-Мишель: 70, 548
 Гарди (Hardy), Оливер Норвелл: 510
 Гарсиласо де ла Вега (Garcilaso de la Vega): 154, 506
 Гаспаров М. Л.: 65, 323
 Гаффарель (Gaffarel), Жак: 263
 Генрих III (Henri III): 517
 Георгиевская Н.: 550
 Гераклит: 275, 538
 Герман Немецкий (Аллеман): 196, 198
 Гессе (Hesse), Герман: 526
 Гете (Goethe), Иоганн Вольфганг: 182
 Гибсон (Gibson), Джеймс: 538
 Глаубер (Glauber), Иоганн-Рудольф: 264
 Гоген (Gauguin), Поль: 261, 265, 518
 Годжо (Goggio), Эмилио: 10
 Гой Форт (Hoy Fort), Чарльз: 496
 Гольбейн (Holbein), Ханс, младший: 393, 528
 Гомер: 15, 93, 143, 204, 206, 235, 513
 Гонгора-и-Арготе (Góngora y Argote), Луис де: 154, 466, 506
 Гонсалес Роденас (González Ródenas), Соледад: 544
 Гораций Флакк (Horatius Flaccus), Квинт: 126, 497
 Горлэ (Gorlée), Динда: 274, 538
 Готье (Gautier), Теофиль: 347, 500
 Грасиан (Gracian), Бальгасар: 263
 Грассо (Grasso), Альдо: 533
 Греймас (Greimas), Альгирдас: 59, 60, 379, 538
 Гримм (Grimm), Якоб и Вильгельм: 383, 409
 Гринберг М. С.: 495
 Грэхем (Graham), Джозеф: 535
 Гудмен (Goodman), Нельсон: 303, 538
 Гумбольдт (Humboldt), Вильгельм фон: 43, 193, 204, 206, 207, 221, 364, 508, 538
 Гумилёв Н. С.: 444, 500
 Гусман де Рохас (Guzmán de Rojas), Иван: 419
 Гюго (Hugo), Виктор: 23, 118, 347, 467, 495, 503
 Гюисманс (Huysmans), Йорис-Карл: 407, 529
 Гюйадэ (Guyader), Бернар: 549
 Гюз (Huetius), Пьер-Даниэль: 498
- Д**
 Д'Анджело Матасса (D'Angelo Matassa), Джина: 323, 478, 549
 Д'Аннунцио (D'Annunzio), Габриэле: 86
 Давиденкова В.: 548

- Даль Фаббро (Dal Fabbro),
Беньямино: 55
- Дампьер (Dampier), Уильям:
263, 516
- Данте Алигьери (Dante
Alighieri): 47, 193, 194,
198, 221-224, 298, 299,
317, 322, 356, 490, 499,
509, 512, 520, 521, 523,
534, 548
- Данута (Danuta), Мирка: 376
- Даурель (Daurell), Джозеп:
121, 549
- Де Амичис (De Amicis),
Эдмондо: 68, 69, 500, 548
- Де Вогд (De Voogd), Пита:
535
- Де Лука (De Luca), Эрри:
219, 221, 470, 549
- Дебенедетти (Debenedetti),
Рената: 82, 447, 551
- Дебюсси (Debussy), Клод: 68,
271, 500
- Делёз (Deleuze), Жиль: 402
- Делла Скала (della Scala),
Кангранде: 521
- Делла Фаджола (della
Faggiola), Угуччоне: 298,
521
- Демария (Demaria), Кристи-
на: 15, 138, 376, 535
- Деррида (Derrida), Жак: 316,
535
- Джардини (Giardini), Чезаре:
83, 448, 551
- Джеймс (James), Генри: 393,
405, 528
- Джеймсон (Jameson), Фред:
166, 167
- Джексон (Jackson), Кэтрин:
337, 483, 551
- Джерми (Germi), Пьетро: 22,
497
- Джилл (Gill), Уильям: 350
- Джоббе (Giobbe), Марио:
135-137, 456, 552
- Джойс (Joyce), Джеймс: 9,
78, 79, 235, 295, 362-375,
493, 514, 515, 525, 550
- Джорджоне (Giorgione): 381
- Джотто (Giotto): 392
- Ди (Dee), Джон: 263, 517
- Дисней (Disney), Уолт: 75,
390, 391
- Доддс (Dodds), Джон: 534-
536, 539, 540, 543-546
- Драги (Draghi), Бернардо:
39, 40, 132, 133, 443, 551
- Друмбл (Drumbl), Йоханн:
300-302, 535
- Дузи (Dusi), Никола: 62, 93,
283, 404, 534-538, 541,
542, 545, 546
- Дуччо ди Буонинсенья
(Duccio di Buoninsegna):
325, 523
- Дьерваль Анжелини (Dyerval
Angelini), Патрис: 337,
483, 551
- Дюма (Dumas), Александр
(отец): 140-143, 146-148,
267, 269, 330, 504
- Дюрер (Dürer), Альбрехт: 388
- Е**
- Ельмслев (Hjelmslev), Луи: 44,
47, 56, 62, 384, 538, 546
- Ж**
- Жаркова Н. Н.: 547
- Женетт (Genette), Жерар: 9,
75, 547
- Жид (Gide), Андре: 210, 548
- Журавская М. А.: 537, 552

З

Забабурова Н. В.: 549
 Земляная С. Н.: 537, 55²
 Зенкевич М. А.: 485
 Зойзе (Seuse), Генрих: 522

И

Иаков I Стюарт (James I),
 англ. король: 35, 52, 220,
 469
 Ибн Рушд (Ibn Rušd): см.
 Аверроэс
 Ивэн Зохар (Even Zohar),
 Итамар: 328, 537
 Иезекииль: 399, 400
 Иероним, св. (S.
 Hieronymus): 12, 16, 220,
 221, 393, 496, 497
 Илюшин А. А.: 548
 Ингарден (Ingarden), Р.: 394
 Иоанн Гарландский (Ioannes
 de Garlandia): 199, 509
 Иоанн, св.: 300, 301, 398-400
 Иттен (Itten), Йоханнес: 429,
 535

Й

Йеволелла (Jevolella), Масси-
 мо: 323, 478, 549
 Йерволино (Jervolino),
 Доменико: 276, 539

К

К. Р. (вел. князь Константин
 Романов): 520
 Казакевич Э. Г.: 70, 548
 Казетти (Casetti), Франческо:
 395, 534

Калабрезе (Calabrese), Омар:
 379, 381-383, 395, 533
 Каламандреи (Calamandrei),
 Франко: 82, 446, 551
 Калефато (Calefato), Патри-
 ция: 533-535
 Каллистрат: 250, 515
 Кальвино (Calvino), Итало:
 141
 Кампанини (Campanini),
 Карло: 331
 Кампорежи (Camporesi),
 Пьеро: 121, 502
 Кампус (Campos), Гарольдо
 де: 357, 490, 525, 548
 Камю (Camus), Альбер: 55,
 101, 107, 109, 183, 547
 Кандинский, В. В.: 438
 Канконьи (Cancogni), Фран-
 ка: 296, 476, 550
 Кано (Cano), Кристина: 391,
 534
 Капанага (Capanaga), П.: 541
 Капреттини (Caprettini),
 Джан Паоло: 393, 405,
 534
 Караваджо (Caravaggio): 397
 Караччоло (Caracciolo),
 Пьеро: 444, 548
 Карезина И. П.: 495
 Катан (Katan), Дэйвид: 123,
 124, 539
 Катон Старший (Cato Maior),
 Марк Порций Цензорий:
 500
 Катулл (Catullus), Гай Вале-
 рий: 427
 Катц (Katz), Дэвид и Роза:
 432, 539
 Квинтилиан (Quintilianus),
 Марк Фабий: 507
 Кенни (Kenny), Дороти: 93,
 539

- Кено (Queneau), Раймон: 9, 13, 358-360, 362, 496, 519, 536, 552
- Кертиц (Curtiz), Майкл: 505
- Кидман (Kidman), Николь: 393
- Кин (Kean), Эдмунд: 140, 504
- Кирхер (Kircher), Афанасий: 43, 499
- Кислов, В. М.: 358, 359, 492, 496, 552
- Китс (Keats), Джон: 466, 467
- Коалиции (Coalizzi), Джулия: 534
- Коваль А. Н.: 453, 495
- Козлова М. С.: 511
- Коллер (Koller), Вернер: 93, 543-540
- Коллоди (Collodi), Карло: 20, 71, 72, 75, 497, 547-548
- Конклин (Conklin), Гарольд: 432, 435, 534
- Конрад (Conrad), Джозеф: 210, 516, 548
- Контальди (Contaldi), Франческо: 354
- Контини (Contini), Джанфранко: 194, 534
- Корда (Korda), Золтан: 516
- Корнель (Corneille), Пьер: 503
- Кортес (Cortés), Эрнан: 466
- Кортиана (Cortiana), Рино: 236, 333, 334, 472, 481, 547
- Косиков Г. К.: 66, 547
- Костюкович Е. А.: 13, 115, 116, 120, 124, 139, 140, 150, 156, 159, 163, 171, 174, 179, 213, 226, 227, 252-254, 261-265, 268, 496, 511, 516, 518, 540, 547, 550
- Крёбер (Kroeber), Буркхарт: 13, 115, 123, 151, 158, 160, 162, 163, 176-179, 181, 182, 215, 216, 217, 254, 395, 454, 458, 460-462, 464-467, 540, 547, 550
- Кремонини (Cremonini), Джорджо: 391, 534
- Кривелли (Crivelli), Карло: 381, 526
- Кривцова А. В.: 548
- Кризафулли (Crisafulli), Эдоардо: 534
- Кроне (Krone), Патти: 13
- Кронеберг А. И.: 520
- Кросби (Crosby), Бинг: 211
- Кроче (Croce), Бенедетто: 143, 505
- Крупа (Krupa), Виктор: 46, 540
- Куайн (Quine), Уиллард ван Орман: 43, 46, 192, 499, 544
- Кудинов М. П.: 333, 514, 547
- Куперен (Couperin), Франсуа: 523
- Курте (Courtès), Жозеф: 379
- Курциус (Curtius), Эрнст Роберт: 214, 215, 511
- Кушей (Kušej), Мартин: 304
- Кэй (Kay), П.: 533
- Кэмпбелл (Campbell), Наоми: 382
- Кэмпцион (Campion), Джейн: 393, 528
- Кэттрисс (Cattrysse), Патрик: 328, 534
- Л
- Ла Матина (La Matina), Марчелло: 269, 540
- Ламартин (Lamartine), Альфонс де: 347

- Ланкастер (Lancaster), Берт: 413
 Латур (La Tour), Жорж де: 251, 397, 515
 Лафарга (Lafarga), Франсиско: 544
 Ле Лионне (Le Lionnet), Франсуа: 519
 Лейрис (Leyris), Пьер: 324, 479, 550
 Леопарди (Leopardi), Джакомо: 20, 60, 63, 181, 182, 209, 259, 360, 495, 497, 501, 507, 508, 512, 550
 Лепшки (Lepschky), Джулио: 293, 540
 Лермонтов, М. Ю.: 508
 Лессинг (Lessing), Готхольд Эфраим: 387, 527
 Лефевр (Lefevre), Андре: 193, 376, 532, 540
 Линецкая Э. Л.: 81, 126, 242, 247, 248, 450-452, 454, 455, 496, 501, 503, 551
 Линкс (Linksz), Артур: 540
 Лиотар (Lyotard), Жан-Франсуа: 122, 503
 Лист (Liszt), Ференц: 376
 Литтре (Littré), Эмиль: 221, 222, 471, 512, 548
 Лихачев И. А.: 317, 444
 Лозинский М. Л.: 224, 225, 298, 321, 490, 491, 520, 521, 548
 Лонгфелло (Longfellow), Г.: 299, 548
 Лондон (London), Джек: 265
 Лопес Пачеко (López Pacheco), Хесус: 549
 Лордж (Lorge), И.: 546
 Лорел (Laurel), Артур Стэнли Джефферсон: 510
 Лоррис (Lorris), Гильом де: 323, 549
 Лоруссо (Lorusso), Анна-Мария: 543
 Лосано Миральес (Lozano Miralles), Элена: 13, 153, 154, 156, 159, 161, 163, 165, 171, 172, 176-178, 181, 254, 459-462, 465, 466, 540-541, 550
 Лосев А. Ф.: 512
 Лотман Ю. М.: 56, 280, 384, 552
 Лотто (Lotto), Лоренцо: 381, 392, 526
 Лукарелли (Lucarelli), Карло: 384, 527
 Луккези (Lucchesi), Марко: 160, 460, 550
 Луллий (Lull, Lullius), Раймунд: 228-230, 513
 Лысенко Е. М.: 197
 Лэмб (Lamb), Чарльз и Мэри: 290, 520
 Любимов Н. М.: 497
 Лютер (Luther), Мартин: 203, 205, 206, 215, 218, 220, 469, 541
- ## М
- Магрит (Magritte), Рене: 401, 529
 Мазарини (Mazarini), Джулио: 268
 Мак-Грэйди (McGrady), Дональд: 118, 541
 Макри (Macri), Оресте: 82, 447, 551
 Максимова Н. В.: 495
 Малер (Mahler), Густав: 407
 Малларме (Mallarmé), Стефан: 68, 271, 346, 350, 351, 353, 487, 500, 551
 Мальи (Magli), Патриция: 234, 541

- Мандзони (Manzoni), Алессандро: 60, 182, 184, 394-396, 403-405, 499, 501, 550
- Манетти (Manetti), Джованни: 533, 541
- Манн (Mann), Томас: 216, 405-407, 409
- Манн Н.: 406
- Мане (Manet), Эдуар: 551
- Марагаль (Maragall), Джоан: 467
- Мараини (Maraini), Фоско: 291, 520
- Марино (Marino), Джован-Баттиста: 152, 505
- Мариньяк (Maignac), Люси: 444, 548
- Марк (Mark), Франц: 438, 531
- Маркони (Marconi), Лука: 227, 307, 308, 541
- Маро (Marot), Клеман: 320, 522, 523, 548
- Масе (Masé), Мариэль: 444, 548
- Маттоли (Mattoli), Марио: 524
- Матфей, св.: 205
- Мацца (Mazza), Антонино: 341, 342, 484, 551
- Маццанти (Mazzanti), Энрико: 21, 497
- Маццолени (Mazzoleni), Марко: 541
- Машо (Mascio), Лелла: 535
- Маяковский, В. В.: 518
- Медина (Medina), Педро де: 263, 517
- Мейе (Meillet), Антуан: 192, 508
- Мейндорф А.: 496
- Мейсон (Mason), Ян: 541
- Мелвилл (Melville), Герман: 132, 394, 551
- Мён (Meun), Жан де: 549
- Менин (Menin), Роберто: 52, 541
- Меркшен (Meercschen), Жан-Мари Ван дер: 541
- Мерц (Maerz), А.: 541
- Мерцалова, М. И.: 515
- Месмер (Mesmer), Франц-Антон: 330, 524
- Метц (Metz), Кристиан: 62, 541
- Мешонник (Meschonnic), Анри: 220
- Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti): 23, 257, 286, 325, 332, 516
- Милн (Milne), Александр: 498
- Мильчина В. А.: 495
- Минк (Mink), Луис: 368
- Молино Бонфантини (Molino Bonfantini), Мэри: 86, 512, 551
- Монтале (Montale), Эудженио: 237, 334, 338, 356, 51^f, 524, 551
- Монтанари (Montanari), Федерико: 233, 281, 542
- Монтани (Montani), Пьетро: 426
- Монтепен (Montepin), Ксавье де: 167, 507
- Монтерросо (Monterroso), Аугусто: 76, 501
- Монти (Monti), Винченцо: 204, 510
- Морбелли (Morbelli), Риккардо: 331, 524
- Моргенштерн (Morgenstern), Кристиан: 364, 525
- Мордерер В. Я.: 495
- Морен (Morin), Жан-Батист: 263

- Мортара Каравелли (Mortara Garavelli), Биче: 546
 Моцарт (Mozart), Вольфганг Амадей: 304
 Муравьева Г. Д.: 495
 Муре (Mouray), Габриэль: 351, 487, 551
 Мурсия (Mursia), Уго: 211
 Мусоргский, М. П.: 519
 Муссато (Mussato), Альбертино: 298
 Муссино (Mussino), Аттилио: 21
 Мьюса (Musa), Марк: 195, 322, 468, 52
- Н**
- Нази (Nasi), Франко: 542, 546
 Нерваль (Nerval), Жерар де: 10, 13, 72-74, 81, 83, 84, 86, 87, 90, 96-99, 112, 113, 125-127, 130, 141, 238, 239, 246-249, 297, 495, 496, 504, 536, 543, 551
 Нергор (Nergaard), Сири: 10, 25, 164, 165, 275, 533-539, 541-543, 545, 546, 552
 Нида (Nida), Юджин: 93, 420, 542
 Ницца (Nizza), Анджело: 331, 524
 Ньюмен (Newman), Фрэнсис: 206, 510
- О**
- Овидий Назон (Ovidius Naso), Публий: 523
 Оддера (Oddera), Бруно: 211, 548
 Озимо (Osimo), Бруно: 542
 Оккам (Ockham), Уильям: 209
 Олавская А.: 146
 Олдингтон (Aldington), Ричард: 87, 88, 90, 244, 448-450, 551
 Олдкорн (Oldcorn), Тони: 196, 468, 542
 Оливье (Olivier), Лоуренс: 398, 528
 Оллио (Олли): см. Гарди
 Орсель (Orcel), Мишель: 64, 444, 550
 Ортега-и-Гассет (Ortega y Gasset), Хосе: 192, 508, 542
 Остин (Austen), Джейн: 193, 508
 Островский А. Н.: 522
- П**
- Павезе (Pavese), Чезаре: 79, 132, 445, 501, 550
 Павел, св.: 179, 180, 184, 300, 301, 508
 Паллотти (Palloni), Габриэле: 542
 Папи (Papi), Марко: 295, 296, 476, 550
 Парейсон (Pareyson), Луиджи: 302, 542
 Паркс (Parks), Тим: 79, 295-297, 543
 Парре (Parret), Эрман: 234, 543
 Пасколи (Pascoli), Джованни: 47, 499
 Пастернак Б. Л.: 520
 Патнэм (Putnam), Хилари: 105, 544
 Пезар (Pézar), Андре: 222, 223, 471, 548
 Пек (Peck), Грегори: 394

- Пеку (Pécout), Жиль: 444, 548
 Пенмен (Penman), Брюс: 395, 550
 Перро (Perrault), Шарль: 383, 409
 Перрю (Perrus), Клод: 299, 548
 Пессоа (Pessoa), Фернанду: 353, 354, 487, 525, 551
 Петрилли (Petrilli), Сузан: 9, 21, 279, 282, 535, 542, 543, 545
 Пешков И. В.: 520
 Пиаф (Piaf), Эдит: 334
 Пизанти (Pisanty), Валентина: 383, 543
 Пикассо (Picasso), Пабло: 378, 379, 392, 402, 526
 Пим (Pym), Энтони: 193, 544
 Пински (Pinsky), Роберт: 321, 322, 477
 Пиньятти (Pignatti), Марина: 297, 404, 543
 Пирс (Pierce), Чарльз Сандерс: 31, 99-101, 108, 271-275, 278-280, 287, 498, 538, 539, 543, 544
 Пифагор: 410
 Платон: 508
 Плиний Старший (Plinius Maior): 427
 По (Poe), Эдгар Аллан: 342-347, 350, 352, 356, 386, 551
 Пол (Paul), Р.: 541
 Поло (Polo), Марко: 169, 507
 Поморска (Pomorska), Кристина: 539
 Помпадур (Pompadour), Жанна-Антуанетта Пуассон: 245, 246
 Понцио (Ponzio), Аугусто: 543
 Поульсен (Poulsen), Sven-Olaf: 543
 Почтар (Pochtar), Рикардо: 121, 181, 466, 549
 Праваделли (Pravadelli), Вероника: 539
 Пранди (Prandi), Микеле: 541
 Прагг (Pratt), Уго: 516
 Прони (Proni), Джанпаоло: 543
 Проперций (Propertius): 428
 Пруст (Proust), Марсель: 100, 279, 277, 401, 495, 497, 520, 547-544
 Птито (Petitot), Жак: 532, 540, 541, 543, 547
 Пьяве (Piave), Франческо-Мария: 334, 525
 Пьяно (Piano), Ренцо: 23, 498
- Р**
- Рабле (Rabelais), Франсуа: 235
 Равель (Ravel), Морис: 411, 412, 523
 Радлова А. Д.: 288, 520
 Рамелли (Ramelli), Агостино: 263, 517
 Рафаэль Санти (Raffaello Santi): 325, 386
 Рёйсбрук (Ruysbroeck), Ян ван: 522
 Рембрандт (Rembrandt), Харменс ван Рейн: 393
 Ривароль (Rivarol), Антуан: 223, 512
 Рикёр (Ricoeur), Поль: 276, 279, 539, 544
 Риссе (Risset), Жаклин: 222-225, 299, 300, 363, 471, 472, 548

- Ришелье (Richelieu), Арман-Жан дю Плесси, герцог де: 268
 Роб-Грийе (Robbe-Grillet), Ален: 235, 513
 Робеспьер (Robespierre), Максимилиан де: 396
 Роза (Rosa), Пьетро: 263
 Росс (Ross), Долорес: 544
 Росс (Ross), Шарлотта: 534, 544
 Россано (Rossano), Пьеро: 398
 Россетти (Rossetti), Данте Габриэль: 195, 392, 468, 509, 548
 Ростан (Rostand), Эдмон: 135-137, 552
 Росцелин (Roscel(l)inus), Иоанн: 526
 Рохас (Rojas), Франсиско де: 264, 517
 Рубино (Rubino), Либорио М.: 540
 Руди (Rudi), Стивен: 539
 Руссо (Rousseau), Жан-Жак: 125
 Рустико (Rustico), Кармело: 352, 544
 Рыбаков А. А.: 108, 131, 276-278, 537, 552
 Рыбчиньский (Rybczyński), Збигнев: 410-413
- С**
- Салинс (Sahlins), Маршалл: 430, 544
 Сальгари (Sàlgari), Эмилио: 265, 518
 Санд (Sand), Жорж: 411
 Сандрап (Cendrars), Блез: 236-238, 332, 333, 514, 547
 Санези (Sanesi), Роберто: 324-326, 328-330, 478, 479, 544, 550
 Сантойо (Santoyo), Х.-К.: 118, 120, 123, 534, 545
 Сартр (Sartre), Жан-Поль: 140, 504
 Сведенборг (Swedenborg), Эммануэль: 330, 524
 Себеок (Sebeok), Томас: 539, 546
 Секст Эмпирик (Sextus Empiricus): 511, 512
 Селкирк (Selkirck), Александр: 264, 517
 Сенгупта (Sengupta), Махашвета: 376
 Сенека (Seneca), Луций Анней: 281, 519
 Сепир (Sapir), Эдуард: 43, 192, 499
 Сервантес (Cervantes), Мигель де: 259, 263
 Сергеев А.: 324, 327, 550
 Серрас Перейра (Serras Pereira), Мигель: 549
 Сеттани (Settani), Этторе: 363, 366, 368, 493
 Сибли (Sibley), Рошель: 544
 Сибурт (Sieburth), Ричард: 87-90, 96, 98, 112, 113, 129, 130, 244-247, 249, 448-450, 452, 502, 551
 Сигó (Sigaux), Жильбер: 330
 Сиксý (Sixous), Элен: 138, 504, 547
 Скена (Schena), Леандро: 541
 Скенони (Schenoni), Луиджи: 373, 375, 494, 550
 Скифано (Schifano), Жан-Нозель: 13, 114, 115, 118, 122,

- 151, 157, 159, 161, 163,
175-179, 181, 182, 252,
254, 454, 458-462, 465-
467, 476, 549, 550
Снел Трампус (Snel Trampus),
Р. Д.: 545
Снеллинг (Snelling), Дэйвид:
545
Снелл-Хорнби (Snell-Hornby),
Мэри: 193, 545
Соболевский Н. И.: 498
Солонович Е. М.: 483, 551
Сондзоньи (Sonzogni), Марко:
551
Софокл: 143, 410, 523
Спацьянте (Spaziante), Лучио:
308, 409, 535, 545
Стайнер (Steiner), Джордж:
11, 193, 278-280, 392, 545
Станлио (Стэн): см. Лорел
Старк (Starck), Филипп: 23,
24, 498
Стаут (Stout), Рекс: 97
Стеккетти (Stecchetti), Лорен-
цо: 328, 524
Стеkkони (Stecconi), Убальдо:
543
Стендаль (Stendhal): 505
Степанов С. А.: 455, 524
Стерн (Sterne), Лоренс: 92,
94, 95
Стивенсон (Stevenson), Ро-
берт Льюис: 261, 265, 518
Стравинский Игорь: 391
Строев В.: 146
Стросон (Strawson), Питер Ф.:
545
Струбель (Strubel), Арман:
323, 478, 549
Сувестр (Souvestre), Пьер:
141, 504
Сузо, Генрих: см. Зойзе
Супо (Soupault), Филипп: 363,
366, 367, 373, 493, 525
Сэйерс (Sayers), Дороти: 299,
322, 478, 521, 548
Сю (Sue), Эжен: 142, 143, 505
- Т**
Тагор (Tagore), Рабиндранат:
376
Тадини (Tadini), Эмилио:
295, 296, 476, 550
Таулер (Tauler), Иоганн: 52
Террачини (Terracini),
Бенвенуто: 92, 546
Теттаманци (Tettamanzi),
Лаура: 533
Тициан (Tiziano): 381, 392
Толстой, Л. Н.: 170, 201, 202
Томази ди Лампедуза (Tomasi
di Lampedusa), Джузеппе:
529
Топоров В.: 478, 479
Торндайк (Thorndike), Э. Л.:
546
Торо (Thoreau), Генри Дэвид:
526
Тороп (Togor), Пеэтер: 209,
282, 552
Тотó (Totó), Антонио Де
Куртис (Antonio De
Curtis): 331, 524
Трайни (Traïni), Стефано:
546
Тройси (Troisi), Массимо:
162, 506
Тури (Toury), Гидеон: 282,
537, 546
Тэйлор (Taylor), Кристофер:
92, 116, 117, 545

У

Уайльд (Wilde), Оскар: 101
 Уивер (Weaver), Уильям 13,
 114, 115, 117, 119, 123,
 124, 133, 134, 138, 140,
 153, 157, 159, 161-164,
 174, 176-178, 180-182,
 187, 212, 213, 226, 227,
 232, 233, 252, 254, 262,
 265-269, 453, 455, 457-
 463, 466, 467, 476, 547,
 549, 550
 Уинг (Wing), Бетси: 138, 547
 Уоллес (Wallace), Эдгар: 384,
 516, 527
 Уорт (Worth), Сол: 401, 529
 Уорф (Whorf), Бенджамин
 Ли: 43, 192, 499
 Уорхол (Warhol), Энди: 392,
 527
 Урениус Е.: 125, 446, 450-452,
 454, 455, 474, 496, 501,
 503, 551
 Уэст (West), Мэй: 394

Ф

Фаббри (Fabbri), Паоло: 280,
 384, 402, 532, 537, 540,
 541, 543, 547
 Фаворин (Favorinus): 426-428
 Фальзон (Falzon), Алекс Р.:
 537
 Фариа (Faria), Жозе-Кустодиу
 де: 505
 Федр: 258, 260
 Феллини (Fellini), Федерико:
 384
 Фернандес Гарсиа (Fernández
 García), И.: 541
 Ферро (Ferro), Джованни:
 264, 517

Филострат: 250, 515
 Финк (Fink), Гвидо: 290
 Фолена (Folena), Джанфранко:
 282, 537
 Форстер (Forster), Эдуард
 Морган: 266, 518
 Фосколо (Foscolo), Уго: 92, 94,
 95, 112, 451, 501
 Франк (Frank), Нино: 363, 366,
 368, 493
 Франковский А. А.: 95
 Франциск I (François I): 520
 Франческато (Francescato),
 Джузеппе: 11
 Франческини (Franceschini),
 Эмилио: 330
 Франчи (Franci), Джованна:
 533, 535-537, 542, 543, 546
 Фронтон (Fronto): 426-428
 Фруттеро (Fruttero), Карло:
 148
 Фубини (Fubini), Марио: 92
 Фудзимура (Fujimura), Масаки:
 13, 138
 Фуко (Foucault), Мишель: 250,
 515

Х

Хайдеггер (Heidegger), Мар-
 тин: 204, 275, 276, 538
 Хайденрайх (Heydenreich), Т.:
 540
 Хатчен (Hutcheon), Линда:
 255, 266, 267, 539
 Хемингуэй (Hemingway), Эр-
 нест: 146
 Хиггинсон (Higginson), Фред:
 368
 Хини (Heaney), Шеймас: 322,
 523, 548
 Хлебников, Велимир: 364
 Холмская О. П.: 295

- Хофстадтер (Hofstadter),
 Дуглас: 320-322, 522, 523,
 538
- Хоффманн (Hoffmann), Хайн-
 рих: 387, 527
- Хьюстон (Huston), Джон: 394,
 528
- Хэммет (Hammett), Дэшил:
 146, 505
- Ч**
- Чайковский, П. И.: 391
- Чале-Кнежевич (Čale-Kneže-
 vić), Морана: 214, 534
- Чамоса (Chamosa), Х.-Л.: 118,
 120, 123, 534
- Челлини (Cellini), Бенвенуто:
 286, 519
- Черонетти (Ceronetti), Гвидо:
 219, 220, 470, 471, 549
- Честерман (Chesterman), А.:
 549
- Чэтмен (Chatman): 394
- Ш**
- Шаброль (Chabrol), Клод: 534
- Шампольон (Champollion),
 Франсуа: 43, 278
- Шатобриан (Chateaubriand),
 Франсуа-Рене де: 330
- Шекспир (Shakespeare), Уиль-
 ям: 30, 31, 33, 106, 107,
 183, 193, 205, 255, 289, 520
- Шенгели Г. А.: 417
- Шервинский С. В.: 199, 530
- Шеффнер (Schäffner), Крис-
 тина: 93, 459-461, 545
- Шлейермахер (Schleier-
 macher), Фридрих: 193,
 204, 230, 279, 508, 545
- Шопен (Chopin), Фредерик:
 376, 391, 409-413
- Шор (Shore), Мэрион: 195,
 468, 548
- Шорт Томас (Short Thomas):
 207, 545
- Шоу (Shaw), Джордж Бер-
 нард: 284
- Штёринг (Störing), Х.-Й.: 545
- Шураки (Chouracqui), Андре:
 218, 220, 221, 469, 549
- Щ**
- Щепкина-Куперник Т. Л.: 136,
 552
- Э**
- Эббот (Abbot), Эдвин: 235,
 513
- Эбелинг (Ebeling), Герхард:
 276
- Эко (Eco), Умберто: 9, 10, 44,
 57, 59, 65, 74, 83, 87, 89-
 91, 93, 97, 98, 102, 105,
 141, 142, 144, 147, 166,
 169, 215, 228, 231, 235,
 236, 244, 255, 283, 296,
 303, 327, 335, 336, 343,
 352, 359, 361, 362, 398,
 445, 448-451, 454, 455,
 457, 475, 477, 481, 482,
 492, 493, 498, 499, 501-
 503, 505-507, 512-515,
 517, 525, 531, 534, 535-
 537, 539-541, 543, 547,
 549-552
- Экхарт (Eckhart), Майстер:
 522
- Элиот (Eliot), Томас Стернз:
 134, 257, 258, 267, 324,

- 325, 327-330, 338, 356, Ю
 455, 516, 518, 524, 550
 Эльбо (Helbo), Андре: 538
 Энгр (Ingres), Жан-Огюст-
 Доминик: 391
 Энний (Ennius): 428, 530
 Эразм Роттердамский
 (Erasmus Roterodamus):
 393, 528
 Эррера (Herrega), Фернандо
 де: 154, 505
 Эсхил: 410, 538
 Эфрос А. М.: 194, 548, 550
- Ювенал (Juvenalis): 428
 Юм (Hume), Фергюсон: 167,
 507
 Юнкер (Junker), Эрнст
 Виганд: 550
- Я**
 Якобсон, Р. О.: 62, 67, 270-
 272, 274, 275, 278, 285,
 319, 352, 384, 388, 417,
 418, 535

ОГЛАВЛЕНИЕ

От издательства	5
Введение	7
Глава первая. Синонимы «альтависты»	28
1.1. Эквивалентность сигнификата и синонимия	29
1.2. Понимать контексты	33
Глава вторая. От системы к тексту	42
2.1. Предполагаемая взаимная несоизмеримость систем	42
2.2. Перевод затрагивает возможные миры	51
2.3. Тексты как субстанции	56
Глава третья. Обратимость и воздействие	66
3.1. Идеальная обратимость	68
3.2. Континуум обратимости	75
3.3. Дать почувствовать	79
3.4. Воспроизвести то же самое воздействие	93
Глава четвертая. Значение, истолкование, переговоры ..	96
4.1. Сигнификат и интерпретанты	98
4.2. Когнитивные типы и ядерное содержание	102
4.3. Договориться: мышь или крыса?	106

Глава пятая. Утраты и возмещения	110
5.1. Утраты	111
5.2. Утраты по соглашению сторон	116
5.3. Возмещения	125
5.4. Избегать обогащения текста	129
5.5. Улучшать ли текст?	134
5.6. Возмещать за счет переработки	149
Глава шестая. Референция и глубинный смысл	166
6.1. Нарушить референцию	166
6.2. Референция и стиль	170
6.3. Референция и «глубинная» история	179
6.4. Уровни фабулы	185
6.5. Референции ребуса и ребус референции	187
Глава седьмая. Истоки, устья, дельта, эстуарии	192
7.1. Перевод из одной культуры в другую	193
7.2. Поиски Аверроэса	196
7.3. Несколько отдельных случаев	199
7.4. Исток и пункт назначения	202
7.5. «Одомашнивать» и «остранять»	205
7.6. Модернизировать и архаизировать	217
7.7. Смешанные ситуации	225
7.8. Еще о переговорах	230
Глава восьмая. Сделать зримым	234
8.1. Гипотипосис	234
8.2. Тетушкина комната	238
8.3. Экфрасис	249
Глава девятая. Довести до восприятия интертекстуальную отсылку	255
9.1. Подсказать интертекст переводчику	260
9.2. Сложности	265

Глава десятая. «Интерпретировать» — не значит «переводить»	270
10.1. Якобсон и Пирс	272
10.2. Герменевтическая линия	275
10.3. Типы интерпретации	282
10.4. Интрасемиотическая интерпретация	285
10.5. Интралингвистическая интерпретация, или переформулировка	287
10.6. Сначала интерпретировать, потом переводить ..	293
10.7. <i>Lectio difficilior</i>	300
10.8. Исполнение	302
 Глава одиннадцатая. Когда меняется субстанция	306
11.1. Вариации субстанции в других семиотических системах	306
11.2. Проблема субстанции в переводе с одного естественного языка на другой	308
11.3. Три формулы	312
11.4. Субстанция в поэзии	317
11.5. «Почти» в поэтическом переводе	331
 Глава двенадцатая. Радикальная переработка	358
12.1. Случай Кено	358
12.2. Случай Джойса	362
12.3. Пограничные случаи	376
 Глава тринадцатая. Когда меняется материя	378
13.1. Парасинонимия	379
13.2. Трансмутации, или адаптации	384
13.3. Трансмутации посредством манипуляции	390
13.4. Показать то, что не сказано	392
13.5. Не показывать то, что сказано	398
13.6. Вычленить уровень текста-источника	401

13.7. Показать иное	405
13.8. Адаптация как новое произведение	408
Глава четырнадцатая. Совершенные языки и несовершенные цвета	415
14.1. Tertium comparationis	415
14.2. Сравнить языки	420
14.3. Перевод и онтология	423
14.4. Цвета	425
14.5. Последний листок	439
Переводы переводов	441
Комментарии переводчика	495
Список литературы	532
Именной указатель	553

Эко Умберто

Э40 Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / Перев. с итал. А. Н. Коваля. — СПб.: «Симпозиум», 2006. — 574 с. ISBN 5-89091-316-6

Одна из недавних (2003) книг Умберто Эко адресована всем, кого интересуют проблемы перевода и в первую очередь, конечно, переводчикам. Эко не стремится выстроить общую теорию перевода, а в доступной и занимательной форме обобщает свой богатейший опыт, чтобы дать вполне серьезные рекомендации всем, кто воссоздает «почти то же самое» на родном языке. Суть процесса перевода, по мысли Эко, — в «переговорах», которые ведет переводчик с автором ради уменьшения потерь: они имеют все шансы завершиться успешно, если текст-источник был перетолкован «со страстным соучастием».

УМБЕРТО ЭКО
СКАЗАТЬ ПОЧТИ
ТО ЖЕ САМОЕ
ОПЫТЫ О ПЕРЕВОДЕ

Отв. редактор Владимир Петров
Редактор Екатерина Жирнова
Художник Андрей Бондаренко
Техн. редактор Екатерина Каплунова
Корректоры Елена Шнитникова, Татьяна Андрианова
Компьютерная верстка Светлана Широкая

Издательство «Симпозиум».
190000, Санкт-Петербург, ул. М. Морская, 18.
Тел./факс +7 (812) 314-46-13, 595-44-22
e-mail: symposium@online.ru

Подписано в печать 05.04.06. Формат 84x108/32.
Гарнитура Баскервиль. Печать офсетная. Усл. печ. л. 30,5.
Тираж 5000 экз. Заказ № 1084.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ФГУП «Печатный двор» им. А. М. Горького
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Умберто Эко

РОЛЬ ЧИТАТЕЛЯ

До какой степени читатель участвует в сотворении книги, а ее автор — в сотворении читателя? Об этом — книга Умберто Эко, заглавие которой говорит само за себя. Моделируя своего «идеального читателя», Эко адресуется к самым разным слоям образованной публики, и поэтому тематический охват книги необычайно широк: от литературных приемов Джеймса Джойса и логических построений Чарльза Пирса до приключений Супермена и подвигов Джеймса Бонда.

Вышла в свет.

Умберто Эко

ТАЙНОЕ ПЛАМЯ ЦАРИЦЫ ЛОАНЫ

В этом романе царствует туман. В тумане оказывается Ямбо, потерявший в результате катастрофы память.

Жена убеждает его вернуться в деревенский дом, где сохранились книги, которые он читал в юности, его школьные тетради, пластинки того времени. На огромном чердаке среди этих вещей Ямбо вновь проживает историю своего поколения. Только два фрагмента прошлого все еще покрыты для него туманом: жестокий опыт, полученный в годы Сопrotивления, и образ девушки, которую он любил в шестнадцать лет и потерял навсегда...

Происходит вторая катастрофа. Ямбо в коме, однако мысленно он переживает годы детства и юности, постепенно приближаясь к полной ясности...

Перевод Елены Костюкович.

Готовится к изданию.