

Александра Борисенко

Переосмысление переводческой нормы:

ПОСТСОВЕТСКАЯ ПРАКТИКА¹

Alexandra Borisenko

Challenging Translation Norms: Post-Soviet Practice

Александра Борисенко (МГУ им. М.В. Ломоносова, доцент кафедры общей теории словесности филологического факультета; PhD) alexandra.borisenko@gmail.com.

Alexandra Borisenko (PhD; Associate Professor, Department of Discourse and Communication Studies, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University) alexandra.borisenko@gmail.com.

Ключевые слова: перевод, советская школа перевода, норма перевода, перестройка, читательские ожидания

Key words: translation, Soviet translation, translation norm, perestroika, reader's expectations

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_196

UDC: 821.161.1

DOI:10.53953/08696365_2022_176_4_196

В статье рассматриваются перемены в издательских практиках и переводческих нормах после распада СССР. Разделяется ранний период неурегулированного книгоиздания 1990-х годов и период установления более упорядоченного книжного рынка, начавшийся в 2000-е. Анализируется пересмотр старых переводческих норм и возникновение новых, которые, однако, не становятся едиными для всех переводчиков и читателей. Обсуждаются факторы, повлиявшие на изменение читательских ожиданий: доступность оригинальных текстов, распространение иностранных языков, мобильность и открытая информационная среда, изменение роли читателя.

The article reviews the changes in publishing practice and translation standards after the collapse of the Soviet Union. The early period of unregulated book publishing of the 1990s, and the establishment of the more regulated book market since the 2000s are examined separately. Old translation standards and the appearance of new ones (which fail to become universal for all readers and translators) are analyzed. Factors influencing the modification of readers' expectations are discussed: the ease of access to texts in the original languages, the increasing foreign language proficiency, the mobility and the open information environment, the change of the reader's role.

Советская школа художественного перевода до сих пор числится одним из главных достижений эпохи. Это во многом справедливо: после Октябрьской революции уровень прозаических переводов и в самом деле существенно повысился, художественный перевод стал отдельной (и вполне прибыльной) профессией, постепенно выстроился сильный институт редактирования, возник свод относительно единых переводческих норм. О переводе писали книги и статьи, возникали семинары для обучения молодых переводчиков, появилась соответствующая секция Союза писателей СССР². При перестройке вся

-
- 1 Статья подготовлена по результатам проекта «Перевод в России: междисциплинарные исследования и инструменты анализа» при поддержке фонда «Гуманитарные исследования» ФГН НИУ «Высшая школа экономики» в 2020 году.
 - 2 О переводческих практиках и институционализации перевода в СССР см., например: [Азов 2013; Баскина 2021; Ваер, Witt 2018].

эта устойчивая централизованная система разбилась вдребезги — и, разумеется, это не могло не отразиться на качестве переводов. До сих пор можно услышать иногда, что «настоящий перевод» закончился с падением СССР.

Однако существует и противоположная тенденция: подозрительное отношение к советскому переводу как подцензурному, идеологизированному, патерналистскому [Витт 2017]. Такой взгляд тоже не лишен оснований: действительно, практически все переводы советского времени подвергались цензуре (часто в форме самоцензуры — был целый ряд стандартных запретов, прекрасно известных всем переводчикам и редакторам). Многие книги отбраковывались из-за неблагонадежности авторов, а иногда просто считались слишком легковесными для советского человека. Изначальный послереволюционный посыл «Мы дадим народу всю лучшую литературу в прекрасных переводах» довольно быстро приобрел уточнение: «...и мы сами решим, что вам можно и что нельзя читать». Государственное централизованное книгоиздательство не подчинялось законам рынка и не учитывало пожеланий публики — читатель, по сути, был в положении воспитуемого, вечного ученика, который не в состоянии сам сделать разумный выбор.

За последние тридцать лет издательские практики радикально изменились, единая переводческая норма рассыпалась так же, как и представление об однородной читательской массе. Критерии хорошего перевода сегодня оказались гораздо более размытыми, чем в советское время, в том числе и потому, что разные читатели предъявляют к переводу разные требования. Попробуем разобраться в хронологии и основных тенденциях этого процесса.

Первые годы после перестройки: праздник непослушания

Уже в первые годы свободного рынка появилась масса мелких частных издательств, которые стали переводить все, что было запрещено в советское время: эротические романы, книги о том, как женить на себе мужчину и пережить развод, триллеры, детективы. Также были переведены многие книги, которые прежде не могли появиться в печати по политическим соображениям. В начале девяностых практически не соблюдалось авторское право, поэтому одно и то же произведение часто выходило одновременно в нескольких издательствах в разных переводах. Эта практика очень сильно отличалась от советской и была непривычна читателям, которые хотели получить один канонический перевод, который полностью заменил бы подлинник, а возможно, и улучшил его (характерен довластовский анекдот о том, что «Курт Воннегут страшно проигрывает в оригинале»).

Поток книг, появившийся после перестройки, можно, не претендуя на полноту описания, условно разделить на несколько категорий: жанровая литература, которую издавали в советское время, но с определенными ограничениями; литература, которая доходила до читателя в сокращенном виде или в самиздате; литература, которая совсем не переводилась в советский период. Кроме того, начался пересмотр советских канонических переводов.

То, чего было недостаточно

Хорошим примером литературы, которая издавалась в советское время, но при этом оставалась «дефицитом», можно считать детективы. Книги серии «Зарубежный детектив» было невозможно достать (их зачастую покупали у спекулянтов), но при этом даже самые популярные авторы печатались очень избирательно. Причины такой издательской политики отчасти раскрываются во внутренних рецензиях (то есть в экспертных отзывах специалистов, которые должны были рекомендовать или не рекомендовать книгу к изданию). Например, сохранилась внутренняя рецензия на роман Агаты Кристи «Печальный кипарис» («Sad Cypress», 1940), написанная Норой Галь в 1965 году:

Нет, кажется, теперь уже никому не надо объяснять, что было бы глупым ханжеством отвергать вообще всякий детектив. Но, кажется, уже стало ясно и то, что «по части детектива» начинается перегиб. Товарищи издатели и редакторы, видно, увлеклись соображениями занимательности, а заодно — что греха таить! — и заботой о тиражах. А читатель радуется увлекательному чтению и не всегда отличает его от чтива. <...> Но, право, не худо бы как-то направлять и воспитывать читательский вкус, а не просто (из коммерческих ли соображений, по наивности или по лености мысли) потрафлять вкусу дурному, мещанскому, либо неразвитому и невоспитанному. И совсем это не безвредно, что печатаются без разбору роман за романом Агаты Кристи (у нее ведь их больше полусотни) и иже с нею. Совсем не безвредно, что тиражи изданий, которые этим занимаются, подскакивают до семизначных цифр, а издательствам не хватает бумаги не только на «скучную» классику, но и на вполне современные и по-настоящему увлекательные книги [Галь 1997: 80].

Несмотря на этот суровый отзыв, роман был напечатан по-русски в нескольких номерах журнала «Смена» 1979 года в переводе И. Бужинской, правда под другим названием («Чаепитие в Хантербери»). Более того, он уже выходил по-русски в 1944 году в журнале «Рубеж», будучи озаглавлен «Гордое сердце». Это очень характерно: часто детективы и фантастика печатались именно в журналах, чаще — в региональных, за которыми, видимо, был не такой строгий пригляд. Практически все русские переводы Агаты Кристи до перестройки — это либо журнальные публикации, либо публикации в составе сборников. Зато после ее романы стали выходить в огромном количестве, иногда в нескольких разных переводах одновременно. Так, уже упомянутый «Печальный кипарис» после 1990 года издается в пяти разных переводах под разными названиями:

- 1) «Печальный кипарис» в переводе В. Матюшиной (1991);
- 2) «Я невиновна» в переводе И. Торубарова (1992);
- 3) «Война роз» в переводе М. Корнеева, М. Смирнова (1992);
- 4) «Расторгнутая помолвка» в переводе А. Креснина (1992);
- 5) «Печальный кипарис» в переводе С. Никоненко (1998).

Отметим, что четыре из пяти переводов были напечатаны почти одновременно, в 1991—1992 годах, как раз в разгар лихорадочной неразберихи, в отсутствие каких бы то ни было правил и договоренностей в книгоиздании. Примерно такую же картину мы увидим, проследив послеперестроечные публикации таких популярных авторов детективного жанра, как Дик Фрэнсис, Рекс Стаут и

так далее. Кроме того, была тенденция печатать все произведения популярного автора, даже совсем слабые и второстепенные или неоконченные, — входят в моду полные собрания сочинений.

Стихийно развивающийся рынок требовал большого количества переводчиков, причем переводить нужно было очень быстро (сроки работы — еще одно обстоятельство, которое радикально отличает перевод советского времени от современного). В перевод пришли непрофессионалы — сегодня социальные сети полны ностальгических воспоминаний о том, как кто-то переводил роман с едва знакомого языка, придумывая на ходу большую часть сюжетных поворотов и сочиняя диалоги. Естественно, оставались издательства (и журнальные, и книжные), где продолжала работать «старая гвардия», однако они терялись в книжном потоке. Это положение вещей поразительно напоминает ситуацию в книгоиздании, возникшую в 1920-х годах — тогда тоже резко увеличился поток переводной литературы и зачастую переводы выполняли случайные люди, кое-как знавшие языки³.

Безусловно, падение качества переводов по сравнению с немногими тщательно отобранными и скрупулезно отредактированными книгами детективного жанра, издававшимися в СССР, было очень заметным. Однако у новых переводчиков и издателей было огромное преимущество — отсутствие цензуры. Как ни странно, поначалу это преимущество не привело ни к большей полноте, ни к большей точности — сказалась привычка к тому, что текст оригинала можно и нужно менять согласно нуждам «нашего читателя». Издатели продолжали мыслить категориями «широких читательских масс», и если раньше полагалось оберегать моральный облик советского человека и пещся о его просвещении, то теперь, напротив, любителей «легкого жанра» не следовало затруднять лишней заумью.

Эта политика особенно печально отразилась на судьбе детектива золотого века (1920—1930-х годов), когда в моде были сыщики-интеллектуалы и писатели-интеллектуалы. Скажем, если американский писатель С.С. Ван Дайн упоминал, что его гениальный сыщик Фило Вэнс учился психологии у Гуго Мюнстерберга и Уильяма Джеймса (ни много ни мало), то переводчик пропускал эти имена (видимо, считая это лишней информацией), а заодно избавлялся от подробных примечаний рассказчика⁴. Так же безжалостно переводчики обходились и с интеллектуальными играми Дороти Сэйерс⁵, и со многими другими авторами.

Важно отметить, что и переводчики «старой школы», принявшие участие в этой гонке, не всегда оказывались на высоте. На первый взгляд, детективы не ставили переводчиков перед новыми задачами, однако подробное описание

3 Об этом возмущенно писал Осип Манделъштам в фельетоне «Потоки халтуры» (*Манделъштам О. Потоки халтуры // Известия. 1929. 7 апреля. С. 4*), его текст сегодня звучит удивительно злободневно.

4 Речь идет о романе С.С. Ван Дайна «Дело Бенсона», который впервые вышел по-русски в начале девяностых и неоднократно переиздавался, переводчик нигде не был указан.

5 Дороти Сэйерс особенно не повезло: в СССР ее почти не печатали, поскольку она считалась «религиозным писателем» (хотя в ее детективных романах нет и следа ее проповеднической деятельности). А после перестройки переводчики довольно долго видели в ней просто автора популярных детективов, не обращая внимания на скрытые цитаты, аллюзии, стилистические игры и прочие издержки ее университетского образования.

бытовых деталей (еды, одежды, мебели, транспорта), столь свойственное этому жанру, уже не допускало приблизительности, характерной для советской традиции. Близилось время, когда читатель начнет узнавать детали чужого мира и требовать точности.

То, чего почти не было

Еще одну категорию составляли книги авторов, которые каким-то невероятным образом стали известны русскому читателю, но в сокращенном и цензурированном виде (или же в самиздате и тамиздате). Например, роман Генри Миллера «Тропик Рака» был переведен в Америке в 1962 году эмигрантом Георгием Егоровым, и некоторым советским читателям довелось с ним познакомиться, но, разумеется, об издании Миллера в СССР не могло быть и речи. «Тропик Рака» был издан в России в 1991 году. В начале 1990-х годов стали выходить и другие романы Миллера, но их постигла та же судьба, что и интеллектуальные детективы. Например, в 1994 году был издан роман «Sexus» в переводе А. Хохарева: на одной стороне обложки был изображен красочный фаллос, на другой — грудастая карикатура на статую Свободы. Издание было снабжено предисловием, которое сообщало, что «книги Миллера — чтение сугубо интимное, их не следует обсуждать публично — точно так же мы не обсуждаем (даже с близкими друзьями) подробности своей интимной жизни. Их нужно читать в тишине, без посторонних, расслабившись» [Миллер 1994: 4]. В соответствии с этим описанием был сделан и перевод. В первом абзаце романа герой сообщает, что послал платной танцовщице книгу «Уайнсбург, Огайо» (знаковый для поколения Миллера сборник Шервуда Андерсона), но в переводе речь идет просто об «обещанной книге». Интеллектуальные изыски последовательно убираются из «порнографического» произведения.

Запрещенные в советское время темы нередко оказываются усиленными в переводах ранних девяностых — в них появляется табуированная лексика (иногда там, где ее не было в оригинале), иностранные кальки (которые прежде были под запретом), переводчики отчаянно (и не всегда успешно) ищут язык для эротических сцен и религиозных пассажей — для всего того, что более полувека отсутствовало и в русских, и в переводных книгах, изданных в СССР. Эта неизбежная ломка и поиск языка нередко работает против гладкости, против литературного качества, против читательских ожиданий. Помимо спешки, непрофессионализма, почти детской радости от новой вседозволенности, переводы ранних девяностых пострадали и от того, что старые переводческие установки не всегда годились для новых текстов, порой вступая с ними в прямое противоречие.

То, чего не было совсем

Кроме знакомых имен и жанров, в советской переводной литературе были и такие лакуны, которые не заполнялись совсем — по причинам, которые восстановить иногда довольно сложно. Так, например, из подростковой литературы — как переводной, так и русскоязычной — полностью исчезли произведения, заклеенные как «сентиментальные» (неприятие сентиментальности

в советский период заслуживает отдельного исследования). Имена Лидии Чарской или Фрэнсис Ходжсон Бернетт были неизвестны советскому читателю — или известны только как объекты критики. В постсоветскую эпоху, однако, та, прежняя, сентиментальность вдруг оказалась востребована как одна из черт «России, которую мы потеряли». Идеализация дореволюционного уклада — царской семьи, «хруста французской булки», рождественских елок и мальчиков в матросских костюмчиках — заставила издателей вернуться к дореволюционной детской и подростковой классике. Однако и для этой литературы фактически не было языка: русские образцы того же жанра, которые могли бы помочь в качестве стилистического ключа, были вытеснены из обращения.

В данном случае в ход пошли в том числе дореволюционные переводы, порой существенно отредактированные. Однако направление этой редактурой могло быть разным. Иногда это была предсказуемая замена устаревших слов на более современные, русифицированных имен на английские (поскольку советская переводческая традиция не признавала русификации имен). Иногда, однако, редактурой шла противоположным путем. В 1992 году издательство «Радио и связь» выпустило в свет «Маленького лорда Фаунтлероя» в отредактированном переводе 1889 года (под редакцией Е. Сысоевой). Редактурой затрогивала главным образом реалии. Многие простые слова из перевода 1889 года заменены на более сложные, старинные, «атмосферные». Эти замененные слова и словосочетания снабжены обширным комментарием — видимо, для большей познавательности. Бакалейщик превращается в «торговца колониальными товарами», инжир — в «винные ягоды», мама — в «тамап», пятьдесят центов — в «сто сантимов», округ — в «околоток» и т.д.⁶

Всего после перестройки вышло шесть разных переводов «Маленького лорда», пять из них — в девяностые годы (включая перевод Нины Демуровой, которая не могла издать свои переводы Фрэнсис Бернетт в советский период). В принципе, такой паттерн наблюдается во всех послеперестроечных изданиях популярной литературы: детективов, фантастики, детской классики, фэнтези. В начале девяностых издается множество разных переводов одних и тех же произведений, которые были запрещены в СССР, позже появляются отдельные новые переводы, но уже в гораздо меньшем количестве.

То, что было, но не совсем

Уже начало перестройки ознаменовалось новыми переводами классических произведений, которые давно воспринимались советскими читателями как часть «родной литературы». Такое восприятие вообще было характерно для советского периода, об этом убедительно написала Татьяна Толстая:

...для меня зарубежная литература — это то, что написано латиницей, а русская — то, что написано кириллицей. Русскими книжками были в разное время: О. Генри, Эдгар По, Дюма (в первую очередь «Граф Монте-Кристо»), Марк Твен, Жюль Верн, Конан Дойл, Уилки Коллинз («Лунный камень»), Герберт Уэллс [Толстая 2018: 86].

6 Примеры взяты из дипломной работы Марины Давыдовой «История переводов повестей Фрэнсис Ходжсон Бернетт на русский язык», защищенной под моим руководством на филологическом факультете МГУ в 2016 году.

Доступность оригинальных текстов стала важнейшим фактором пересмотра критериев перевода: внезапно читатели, даже не слишком хорошо знающие иностранные языки, смогли сравнивать тексты перевода и оригинала. Разумеется, в советских переводах было немало цензурных пропусков и других изменений, которые иногда довольно сильно меняли впечатление от книги. Появилось некоторое количество «бунтарских» (и зачастую очень неудачных) переводов, за которыми стояло намерение рассказать читателю «всю правду». Примером такого перевода может служить перевод Сэлинджера, сделанный в начале 1990-х годов С. Маховым (см.: [Сэлинджер 1998])⁷, который в предисловии называл переводы Райт-Ковалевой «совковыми» и «женскими» и, по всей видимости, надеялся представить читателю более суровый и мужественный вариант. Такого рода попытки переписать привычную классику вызывали крайнее возмущение читателей и критиков — отчасти из-за качества, отчасти из-за еретического намерения «замахнуться на святое»⁸.

Отдельно можно отметить попытку познакомить читателя с оригиналами книг, которые подверглись не столько переводу, сколько культурной апроприации: например, со сказками Фрэнка Баума, который был известен в СССР по книгам А. Волкова или с произведениями Хью Лофтинга, который вдохновил К. Чуковского на его «Айболита». Несмотря на большое количество переводческих попыток (сказка Баума «The Wonderful Wizard of Oz» вышла после перестройки в одиннадцати разных переводах, в том числе очень качественных), эти книги так и не достигли той популярности, которая сопровождала вдохновенные импровизации Волкова и Чуковского.

Но даже при всем неприятии новых переводов, которые грозят заменить привычные и любимые тексты, оставалась проблема цензурных купюр. Разумеется, на поверхности лежала идея просто внести в канонические советские переводы те отрывки, которые были вымараны цензурой, бережно их отредактировать. Однако, как ни странно, эта идея оказалась неосуществимой. Самый, может быть, яркий пример — попытка Ирины Гуровой отредактировать прекрасный перевод «Джен Эйр», сделанный в 1950 году Верой Станевич. В этом переводе были главным образом цензурные купюры, связанные с религией, и Ирина Гурова перевела и вставила недостающие отрывки. Но оказалось, что эти вставки совершенно чужеродны переводу Станевич, поскольку в ее версии уже внутри текста (выбором слов, интонации) существенно смягчена религиозная экзальтация героини. В том же 1990 году И. Гурова выпустила свой собственный перевод всего романа.

Пожалуй, именно невозможность просто «дополнить» старые переводы — самая интересная часть постсоветского эксперимента. Оказалось, что в большом количестве случаев купюры сопровождаются менее заметными стилистическими поправками, которые меняют интонацию текста, образы персонажей и, что особенно важно, — стилистические особенности произведения. Текст, чуждый советскому читателю (а иногда и советскому переводчику), преобра-

7 Хотя перевод и вышел в 1998 году, сохранилась внутренняя рецензия Норы Галь, датированная 1991 годом.

8 Я подробно писала о новых переводах Сэлинджера (*Борисенко А. Сэлинджер начинает и выигрывает // Иностранная литература. 2009. №7. С. 223–233*) и «Винни-Пуха» (*Борисенко А. Песни невинности и песни опыта // Иностранная литература. 2002. № 4. С. 257–265*) и о реакции на них.

жался на многих уровнях, и купюры были далеко не единственным и не главным способом адаптации.

Например, вполне ожидаемо, что в советских переводах пьес Теннесси Уильямса зачастую смягчаются или опускаются реплики, связанные с алкоголем, наркотиками, сексом и т.д. Но также в переводах его пьес сокращаются повторы, меняется ритм диалогов. Посмотрим на диалог героев из «Стеклянного зверинца» в переводе Г. Злобина:

Amanda: You mean you have asked some nice young man to come over?

Tom: I've asked him for dinner.

Amanda: You really did?

Tom: I did.

Amanda: And did he — accept?

Tom: He did!

Amanda: He did?

Tom: He did.

Amanda: Well, isn't that lovely!

Tom: I thought that you would be pleased.

Amanda: It's definite, then?

Tom: Oh, very definite.

Amanda: How soon?

Tom: Pretty soon.

Amanda: How soon?

Tom: Quite soon.

Amanda: How soon?

Tom: Very, very soon.

Amanda: Every time I want to know anything you start going on like that.

Tom: What do you want to know?

[Tennessee 1949]

Аманда: Ты пригласил к нам молодого человека?

Том: Позвал к обеду.

Аманда: В самом деле?

Том: В самом деле.

Аманда: Ну и ну... Ничего себе...

Том: Я думал, ты будешь довольна...

Аманда: Так это определено?

Том: Вполне.

Аманда: И скоро?

Том: Очень.

Аманда: Ради бога, перестань цедить сквозь зубы! Расскажи все по порядку.

Том: Что рассказать?

[Нил, Теннесси 1985]

Мы видим, что переводчик трансформировал странный диалог с повторами, напоминающий песню (куплет-припев) в гораздо более обычный (и короткий) разговор. Такое стилистическое сглаживание очень характерно для советской переводческой традиции. Герои Уильямса в советских переводах становятся более «нормальными» не только содержательно, но и стилистически⁹.

Интересно, что в своей постановке «Сладкоголосой птицы юности» в «Современнике» (2002) К. Серебренников использовал чрезвычайно целомудренный перевод В. Вульфа и А. Дорошевича (1975), но компенсировал его эксплицитно-вызывающим поведением героев на сцене и дополнительными репликами, написанными Ниной Сидур (в том числе с употреблением табуированной лексики).

9 Пример взят из дипломной работы Ангелины Морозовой «Экономный стиль как переводческая проблема (на примере драматических произведений Теннесси Уильямса)», защищенной под моим руководством на филологическом факультете МГУ в 2008 году.

Новый порядок: перевод XXI века

Праздник непослушания продолжался не очень долго: в 1995 году Российская Федерация присоединилась к Бернской конвенции об охране литературных и художественных произведений. Это означало, что издатели будут обязаны покупать права на перевод, а кроме того — что права станут эксклюзивными и будет невозможно выпустить несколько разных переводов одного и того же произведения в разных местах. Издательства перестали хвататься за все подряд и стали подходить к выбору книг для перевода с более понятными (в основном чисто рыночными) критериями — что, по крайней мере на первых порах, сильно ударило по «нишевой», интеллектуальной зарубежной литературе. Тем не менее к настоящему моменту, за двадцать с лишним лет относительно цивилизованного книгоиздательства, сложились новые правила, выросло новое поколение переводчиков и редакторов и появились новые читатели со своими ожиданиями и представлениями о переводе.

Работа над ошибками

Когда художественный перевод начал понемногу выходить из того бедственного положения, в котором оказался в 1990-е годы, выяснилось, что он уже не может оставаться прежним. Вся «советская школа» стояла на том, что основа перевода — хороший русский язык, язык русской классики, который имплицитно противопоставлялся казенному языку соцреализма. Этот язык оберегался от изменений: предполагалось, что в нем уже все есть, надо только уметь им воспользоваться. Он прекрасно годился для создания иллюзии — ведь, в сущности, весь мир за железным занавесом оставался в большой степени иллюзорным. Но когда занавес рухнул и все прежде недоступное оказалось доступным и осязаемым, иллюзия начала трещать по швам — в том числе и в переводе, причем не только в художественном. Выяснилось, что во многих отраслях нет терминов, необходимых для новых взаимодействий с миром: в нефтедобыче, в юриспруденции, в экономике, в политике, в психологии, в философии. Но, конечно, художественный перевод оказался в особенно трудном положении. Отчасти обнажилась и иллюзорная природа старых, советских переводов, за что они подвергались яростной и часто несправедливой критике — это было проявлением того же внеисторического подхода, которым всегда грешило советское переводоведение. От перевода требовалась некая универсальная «адекватность» без учета историко-культурного контекста.

Прежде всего читателей стала раздражать приблизительность перевода реалий: бутерброд с котлетой вместо гамбургера, сырник вместо чизбургера, плюшка вместо маффина и так далее. Читая в романе А. Кронина «Цитадель» удивительную дискуссию о том, зачем в мартини льют оливковое масло¹⁰, читатель уже знал, что ничего подобного с мартини не делают, и что мартини — вовсе не коктейль, как сообщалось в сноске:

10 В оригинале речь шла, разумеется, об оливке.

— Не желаете ли, молодой медик, заняться одним исследованием? — улыбаясь, обратился он к Эндрию. — Следует выяснить назначение оливкового масла в «Мартини» [Кронин 1955: 156].

Но, конечно, гораздо более важные изменения касались собственно литературного языка. К читателю пришла не только зарубежная литература, но и запрещенная прежде отечественная, написанная в эмиграции или в стол, без надежды на публикацию. И представления о том, что такое «хороший русский язык», тоже неизбежно расширились и одновременно стали более дискуссионными.

В начале девяностых переводчики нередко проводили круглые столы с обсуждением обценной лексики: можно ли допускать ее в перевод. В тот момент матерное слово на странице привлекало непропорциональное внимание, поскольку это был абсолютно новый и шокирующий читательский опыт. Однако отсутствие цензуры в кино и литературе довольно скоро сделало употребление обценной лексики достаточно привычным. Если А. Хохарев в уже упоминавшемся переводе романа «Сексус» 1991 года стыдливо заменял эвфемизмами нарочито грубую лексику Миллера (отчего книга казалась более похабной), то Е. Храмов в переводе 1999 года свободно оперирует русской обценной лексикой, что, несомненно, гораздо лучше соответствует авторскому замыслу. К концу девяностых русский мат стал частью литературного языка, и все уже представляли, как пишет по-русски последователь Генри Миллера Эдуард Лимонов, — его роман «Это я, Эдичка» был издан в России в 1991 году. Кроме того, в переводе Храмова уже не опущены названия книг и интеллектуальные изыски, этот перевод обращается к читателю Генри Миллера, а не к широким массам, изголодавшимся по откровенным описаниям сексуальных сцен.

Надо отметить, что почти все беспомощные переводы важных для русской культуры текстов, которые были изданы в ранние девяностые, ушли в небытие и были заменены новыми. Переперевод перестал быть инструментом подросткового бунта или игрушкой неуча; возникновение новых переводов стало естественной культурной практикой, иногда — дорогой проб и ошибок, иногда — разным прочтением для разных читательских аудиторий, возможно даже для разных поколений.

Появились и новые переводы классики, которые уже не пытались в чем-то уличить или переспорить предшественника, а исходили из новых возможностей языка, нового отношения к писателю, нового понимания. К сожалению, этот процесс до сих пор довольно мало отрефлексирован. Пожалуй, лучшее, что написано на эту тему — короткая рецензия Григория Дашевского на новый перевод Пруста, выполненный Е. Баевской. Он сравнивает ее перевод с переводом 1919 года А. Франковского, практически досоветским, в котором Пруст ощущается как современник, и с каноническим советским переводом Н. Любимова. Дашевский достаточно скептически относился к советской переводческой традиции с ее универсальным русским языком. О переводе Любимова он пишет так:

Этот перевод говорил: «Никакой Франции нет; и на русском языке никакого умного разговора тоже нет; а есть только детские воспоминания и тома русской классики, на вневременной язык которой мы и переводим такую же вневременную всемирную литературу, от Рабле до Пруста, проецируя одну книжную мнимость на другую». Это был перевод вневременной — со всей той аморфностью и духотой, к которым обычно приводит вневременность [Дашевский 2008].

Справедливо это суждение или нет, но в нем содержится претензия совсем другого уровня, нежели незнание реалий или вынужденные цензурные пропуски. Главный герой рецензии Дашевского — время, которое диктует переводчику свои условия. Переводчики новой эпохи, обращаясь к классическим текстам, переводят ее уже на другой, изменившийся язык и для другого читателя.

Обратная связь

В советскую эпоху читатели редко обсуждали перевод. Критические разборы были прерогативой профессиональной среды (где они существовали в самых разных формах: в семинарах, во внутренних рецензиях, в статьях и т.д.). Однако если сегодня открыть читательские отзывы в книжных интернет-магазинах, мы увидим, что перевод упоминается очень часто. Читатели подозревают, что книга не понравилась им потому, что она плохо переведена; читатели знают языки и придирчиво сравнивают текст с оригиналом. Из бессловесных учеников читатели превратились в клиентов, которые требуют качества за свои деньги. При этом представления о качестве у них могут быть противоречивыми, вздорными, непрофессиональными. Но вовсе не считаться с ними невозможно. Претензии могут касаться как литературного языка, так и точности. Но если литературное качество текста — категория субъективная, то оценка точности может быть и вполне объективной. Словарные ошибки, незнание реалий, неверное понимание фразы — то, в чем современный читатель вполне может уличить переводчика (а советский, как правило, не мог).

В некоторых случаях издательства принимают во внимание читательские претензии (хотя и не слишком часто — главным образом когда речь идет об особенно популярных бестселлерах или об особенно массовой критике). При допечатке или переиздании иногда исправляют особенно нелепые ошибки, замеченные читателями, — так было с недавним новым переводом книги Джеральда Даррелла «Моя семья и другие звери», выполненным С. Таском. Иногда издательство не только исправляет ошибки, но и нанимает другого переводчика — так было с первыми книгами Джоан Роулинг о Гарри Поттере, с романами Дэна Брауна и другими. В целом обратная связь между читателями и издателями скорее недостаточна, но сам факт ее появления меняет ситуацию в переводе.

Другой важный фактор — присутствие оригинала в одном культурном пространстве с переводом. В советскую эпоху перевод должен был полностью заменить оригинал, вытеснить его из культуры. В наши дни доступность оригинала обнажает условность перевода, его субъективность, его заведомую неполноту, а значит, и возможность другого прочтения, другого перевода.

Самые острые дискуссии в социальных сетях демонстрируют этот разрыв между восприятием разных читателей (только отчасти поколенческий): хотим ли мы прочитать просто хорошо написанную книгу или же нам важно прочитать именно то, что написал автор? Можно ли считать хорошим перевод, где переводчик переврал детали, но прекрасно воссоздал впечатление? Дело осложняется тем, что измерить впечатление довольно трудно, а указать на существующие ошибки — легко.

Очень показательна недавняя дискуссия в блоге журналиста Сергея Пархоменко. Пархоменко цитирует отрывок из рассказа Уильяма Фолкнера в переводе А. Кистяковского, о котором говорит: «Это ярко и убедительно. И в этом

столько мощного электричества, что волосы у меня на затылке и шее поднимаются дыбом, еще до того, как я дочитаю абзац до конца»¹¹. Но при этом, взглянув в оригинал, он обнаруживает, что там все не совсем так. А кое-где и совсем не так. В частности, в последней — несколько загадочной, хоть и милой — фразе переводчик просто не понял, что имелось в виду в тексте. Там сказано:

А у двери стоял старомодный велосипед.

Входя в церковь, мы глянули на него и в один голос сказали:

— Трудяга. Хлопотун [Фолкнер 1977: 539].

Представить себе двух людей, которые, увидев велосипед, хором говорят «хлопотун», довольно трудно. У Фолкнера они ничего подобного и не делают:

And beside the door the bicycle leaned. We looked at it quietly as we entered the church and we said quietly, at the same time: “Beaver” [Faulkner 1977: 857].

Здесь имеется в виду игра: тот, кто первый увидит какой-то заранее оговоренный предмет, должен сказать: «beaver»; тут нет ни бобра, ни трудяги, ни хлопотуна. В русском тексте возникает притягательная эксцентричность, которой не было в оригинале.

«Что с этим делать?» — спрашивает Сергей Пархоменко. Участники обсуждения примерно пополам делятся на тех, кому дорога нечаянно возникшая странность и тех, кто хочет знать, что на самом деле написал Фолкнер.

Это, пожалуй, — главная линия разлома сегодняшней переводческой нормы. И ответ состоит в том, что необязательно решать этот вопрос одинаково для всех.

Переводческая норма на грани нервного срыва

Само понятие переводческой нормы (или, точнее, переводческих норм — *translation norms*) было введено израильским переводоведом Гидеоном Тури в 1970-х годах. В России зачастую неверно трактуют это понятие — само слово «норма» вызывает ассоциацию с чем-то спущенным сверху, с требованием, а не с предпочтением. Но Гидеон Тури имеет в виду другое: он говорит о тех закономерностях переводческой деятельности, которые удается выявить при изучении переводов [Тоугу 1995]. Это дескриптивный, а не прескриптивный подход. Мона Бейкер справедливо отмечает, что Тури не стремится оценивать переводы, он изучает тот измерительный прибор, который используется для оценки переводов в данном социокультурном контексте [Baker 2011].

Советская теория была предписательной, поскольку исходила из возможности создания идеального (или «адекватного») перевода, единого для всех и на все времена. Представления об адекватности перевода закреплялись через чрезвычайно развитый институт редактуры. Когда говорят о «советской школе перевода» как о едином целом, опорой служит именно редакторское единство,

11 См.: <https://www.facebook.com/serguei.parkhomenko/posts/10219922439200808> (дата обращения: 20.08.2020). (Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — Примеч. ред.).

поскольку переводческая практика в советское время была очень разной. Применительно к редактуре «нормы» действительно становятся требованиями, и зачастую мы не знаем, где имеем дело с решением переводчика, а где — с нормализующей редакторской правкой.

Изначальный конфликт советской и постсоветской нормы коренится прежде всего в разрушении единого института редактуры. Несколько лет дикого книгоиздательства, когда у книги зачастую не было ни редактора, ни корректора, нанесли профессии немалый репутационный ущерб, но представление о том, что советский перевод всегда хорош, а постсоветский всегда плох, коренится глубже. «Плохой» советский перевод, как правило, не так легко распознать. Редакторская машина практически любой переводной текст доводила до состояния гладкости, поскольку «хороший русский язык» был редакторским приоритетом (а соответствие оригиналу — нет). Для того чтобы узнать, что переводчик переврал половину текста (в том числе совершенно исказил стилистические особенности авторского письма), нужно было посмотреть в оригинал. Русский текст ничего не выдавал, не заставлял морщиться от неловкого синтаксиса, не настораживал несуразицами.

Плохой постсоветский перевод — это прежде всего текст без редактора, оставляющий на виду кальки и нелепости. Можно сказать, что это наивный «плохой перевод». Но, конечно, здесь проблема в самой категории «плохого», которая как раз и ставит вопрос о норме, и возвращает нас к дискуссии о переводе Фолкнера.

Нельзя сказать, что в советское время не осознавалась возможность разных целевых аудиторий. М.Л. Гаспаров писал в статье «Брюсов и буквализм» еще в 1971 году:

Нет золотых середин и нет канонических переводов «для всех». Есть переводы для одних читателей и есть переводы для других читателей [Гаспаров 1971: 108].

Тогда это была крайне непопулярная точка зрения, сегодня же вполне очевидно, что переводческие нормы перестали быть едиными (как и языковые нормы), и читательские ожидания гораздо менее универсальны, чем в советскую эпоху.

Точно так же не универсальны издательские практики: одновременно существуют крупные издательства, в которых переводу уделяется крайне мало внимания, и небольшие издательства и импринты, которые тщательно выбирают переводчиков и редакторов, работая на небольшую нишевую аудиторию, которая, в свою очередь, будет внимательно присматриваться к переводу.

Переводчик оказался в роли кукольника, чья публика делится на две части: одни смотрят традиционное представление из зрительного зала, другим же видно то, что происходит за ширмой — вся машинерия, все приемы и уловки. Эта двойная оптика и определяет новую переводческую норму.

Библиография / References

- [Азов 2013] — Азов А. Поверженные букваллисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
- (Azov A. Poverzhennye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920—1960-e gody. Moscow, 2013.)
- [Баскина 2021] — Баскина М.Э., Нещумова Т.Ф., Полилова В.С. Художественно-филологический перевод 1920—1930-х годов. СПб.: Нестор-История, 2021.
- (Baskina M.E., Neshumova T.F., Polilova V.S. Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920—1930-kh godov. Saint Peterburg, 2021.)
- [Витт 2017] — Витт С. «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control. Tartu: Издательство Тартусского университета, 2017. С. 36—51.
- (Witt S. "Sovetskaya shkola perevoda" — k probleme istorii kontsepta // Acta Slavica Estonica IX. Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii X. Strategii perevoda i gosudarstvennyy kontrol'. Translation Strategies and State Control. Tartu, 2017. P. 36—51.)
- [Галь 1997] — Галь Н. Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография. М.: АРГО-РИСК, 1997. С. 69—80.
- (Gal' N. Vospominaniya. Stat'i. Stikhi. Pis'ma. Bibliografiya. Moscow, 1997. P. 69—80.)
- [Гаспаров 1971] — Гаспаров М. Брюсов и буквализм // Мастерство перевода. Вып. 8. М.: Советский писатель, 1971. С. 88—128.
- (Gasparov M. Bryusov i bukvalizm // Masterstvo perevoda. Iss. 8. Moscow, 1971. P. 88—128.)
- [Дашевский 2008] — Дашевский Г. Пропасть перевода // Коммерсантъ Weekend. 2008. № 40. С. 40.
- (Dashevskiy G. Propasti perevoda // Kommersant Weekend. 2008. № 40. P. 40.)
- [Кронин 1955] — Кронин А. Цитадель / Пер. М. Абкиной. Киев: Державне видавництво художньої літератури, 1955.
- (Cronin A. Citadel. Kiev, 1955. — In Russ.)
- [Нил, Теннесси 1985] — О'Нил Ю. Пьесы. Теннесси У. Пьесы / Пер. Г.П. Злобина. М.: Радуга, 1985.
- (O'Neill E. Plays. Tennessee W. Plays. Moscow, 1985 — In Russ.)
- [Миллер 1994] — Миллер Г. Sexus / Пер. А. Хохарева. СПб., 1994.
- (Miller H. Sexus. Saint Petersburg, 1994. — In Russ.)
- [Сэлинджер 1998] — Сэлинджер Дж.Д. Обрыв на краю ржаного поля детства. М.: Аякс, 1998.
- (Salinger J.D. The Catcher in the Rye. Moscow, 1998. — In Russ.)
- [Толстая 2018] — Толстая Т. Девушка в цвету. М.: Редакция Елены Шубиной, 2018.
- (Tolstaya T. Devushka v tsvetu. Moscow, 2018.)
- [Фолкнер 1977] — Фолкнер У. Мистраль // Фолкнер У. Собрание рассказов / Пер. А. Кистяковского. М.: Наука, 1977. С. 528—553.
- (Faulkner W. Mistral // Faulkner W. Collected Stories. Moscow, 1977. — In Russ.)
- [Baer, Witt 2018] — Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B.J. Baer, S. Witt. London; New York: Routledge, 2018.
- [Baker 2011] — Routledge Encyclopedia of Translation Studies / Ed. by M. Baker, G. Saldanha. London; New York: Routledge, 2011.
- [Faulkner 1977] — Faulkner W. Mistral // Collected Stories of William Faulkner. New York: Vintage Books, 1977.
- [Tennessee 1949] — Tennessee W. The Glass Menagerie. Norfolk, CN: New Directions, 1949.
- [Touy 1995] — Touy G. The Nature and Role of Norms in Translation // Touy G. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1995. P. 53—69.