

Монолог о диалоге

Часть первая

«Коза кричала нечеловеческим голосом». Шутка из фильма «Осенний марафон» уже вошла в переводческий фольклор.

Но вот артистка Г. Волчек, героиня которой произвела на свет этот переводческий перл, играет в пьесе блестящего американского драматурга. По ходу действия её новая героиня, возмущённая, сражённая предательством мужа, выкрикивает: "You can't do this to me!" («Не смей!» или - если поступок уже совершён, - «Как ты мог!»). По милости же переводчика артистке приходится удручённо бормотать: «Ты не можешь сделать это со мной... Ты не можешь сделать это со мной... Ты не можешь сделать это со мной...»

Когда «коза кричит нечеловеческим голосом», это смешно. Когда на козий лад заставляют изъясняться персонажей гениальной пьесы, тут уж не до смеха. Ладно, пусть не на козий - всё равно не на человеческий. Потому что человек, владеющий своим родным языком, не станет в минуту горя, боли, негодования не то бахвалиться неуязвимостью, не то подзадоривать обидчика: «Ты не можешь сделать это со мной!» - и так три или четыре раза подряд.

Перевод прямой речи, диалога, - тот вид перевода, который заслуживает отдельного разговора.^[1] Перевод часто сравнивают с режиссёрским и актёрским искусством, и такое сравнение правомерно: во всех трёх случаях происходит воплощение замысла, содержащегося в тексте, другими средствами, в случае перевода - средствами другого языка. Воспроизводя план авторской речи, переводчик «играет» автора, показывает его словесную пластику, усваивает его интонации, говорит его голосом. А при переводе диалога приходится говорить на разные голоса, притом так, чтобы каждый из них был узнаваем, полнозвучен, выразителен (в той мере, в какой он обладает этими качествами в подлиннике). И чтобы этого добиться, переводчику необходимо войти в каждый образ, да ещё и дверь за собою прикрыть от чуждых образу стилистических сквознячков.

Но это лишь одна из причин, осложняющая перевод прямой речи. Другая причина заключается в особом, промежуточном положении литературного диалога. С одной стороны, он порождён стихией устной речи и наделён всеми её характерными чертами. С другой, он всё-таки часть литературного, обработанного текста, где выражение даже таких безотчётных чувств, как гнев или восторг - следствие осознанного авторского отбора. И недаром лингвисты относят диалог в художественных (в том числе и драматургических) текстах к особому виду речи - литературной разговорной речи.

Исследователи разговорной речи отмечают в ней «две противоборствующие тенденции: стремление к свободному построению единиц и стремление к шаблону, к использованию готовых речевых формул», к речетворчеству и речевому автоматизму.^[2] Придавая мысли словесное выражение, мы пользуемся уже готовым речевым материалом, устойчивыми сочетаниями, а если их под рукой не оказывается (или они не подвернулись под руку вовремя), создаём что-то новое «на случай», пусть даже эта новинка - по меркам литературного стандарта - выглядит шероховато. Иная шероховатость дорогого стоит - настолько она неожиданна и обаятельна. Она придаёт устной речи ту живинку, которую и имел в виду А.С. Пушкин, когда писал: «Без грамматической ошибки я русской речи не люблю».^[3] Однако нельзя сказать, чтобы герои произведений Пушкина на каждом шагу грешили против грамматики. И никакого противоречия тут нет. Перенесите

необработанный диалог на письмо с протокольной дотошностью - и на листе бумаги меткие неправильности речи расплывутся в раздражающую невнятицу. (Пример - стенограмма непринуждённой болтовни в дружеском кругу.) Другими словами, литературная разговорная речь не даёт возможности первой из двух противоположных тенденций разговорной речи (установка на свободу формы) проявиться со всей полнотой.

Раз вольной стихии устной речи в литературном или драматургическом произведении положен «предел, его же не преjdeши», то более заметной становится вторая тенденция - установка на стандарт, шаблон, готовые речевые формулы. (Слова «стандарт», «шаблон», «формула» здесь употреблены безоценочно, как лингвистические термины. В конце концов, без стандарта и шаблонов речь вообще не могла бы существовать. А талант автора проявляется не в том, какие языковые средства он использует, а в том, как они используются: посмотрите, какую зловещую выразительность создаёт ритмичное нагнетание самых что ни на есть затасканных речевых штампов в ранних пьесах Гарольда Пинтера.)

Вернёмся к нашим козам. Фраза "You can't do this to me!" - это и есть устойчивое сочетание из репертуара устной речи: протест или негодование, оплотнившееся в словесную формулу. Употребите её - и носитель английского языка безошибочно представит себе ситуацию, услышит тон, которым были произнесены эти слова. При буквальном же переводе получается смысловая и интонационная размазня.

Традиционные репертуары таких формул в русском и английском языках находятся в сложном соотношении. Есть, конечно, формулы совпадающие, но и к ним надо подходить с умом. Значение у них в обоих языках может быть почти одинаковое, но частотность и ситуации употребления разные. Частотность - не просто количественный показатель. В этом легко убедиться, понаблюдав за неумело выполненными переводами английских и американских фильмов. Однажды мы со студентами забавы ради составили что-то вроде «фразеологического словаря» кинопереводов. Редкий фильм на телевидении обходится без к месту и не к месту вставляемых «Сделай хоть что-нибудь!», «О чём ты?», «У меня есть кое-что для тебя», «Ты делаешь мне больно», «Не могу поверить!», «Ты не можешь просто взять и уйти» (или «бросить всё»), «Только посмотрите на это!», «Позволь мне сказать тебе», «(Ты неправ,) и ты это знаешь», «Увидимся позже», «Что это было?» (непреренно в прошедшем времени), «Забудь об этом» и т.п. Конечно же, это хорошо знакомые английские "Do something!", "What are you talking about?", "I have something for you", "You're hurting me", "I can't believe it!", "You cannot just...", "Just look at this!", "Let me tell you something/this", "...And you know it", "See you later", "What was that?", "Forget it". Всякий кто посмотрел на своём веку хотя бы дюжину переводных американских фильмов, обращая внимание на их язык, без труда дополнит этот список.

Но раз эти обороты так мозолят слух, стало быть их можно отнести к числу примет переводного языка - языка, который нигде, кроме как в переводах, не существует. И не потому, что в русской речи их не услышишь: мы тоже их употребляем, но не с такой назойливостью. А кинопереводчики... Как будто в недрах среднестатистической студии озвучания - какой-нибудь «Крендель Плюс» - хранится подобный «фразеологический словарь», и начинающих переводчиков в обязательном порядке заставляют зубрить его от корки до корки. Шаг вправо, шаг влево приравниваются к отсебятине.

«Крендельплюсовцы» обычно оправдываются: «Мы, что ли, виноваты, что в американских фильмах такой убогий диалог?» Не дело валить с больной головы на здоровую. Диалог в фильмах на самом деле почти такой же, как в жизни. В повседневном речевом обиходе носителей английского языка эти формулы встречаются никак не реже.

И опять-таки не из-за какого-то чудосочия английской обыденной речи. Причина тут иная.

Возьмём для примера выражение, которое, видно, набило оскомину даже составителям крендельплюсовских прописей для переводчиков - по крайней мере, за последние пару лет это пресловутое «Ты в порядке?» ("Are you all right?") в кинопереводах слышится всё реже. Действительно, по частоте употребления в фильмах фраза эта бьёт все рекорды. Но что она, собственно, означает? Лишь одно: проявление заботы о человеке, попавшем (или вероятно попавшем) в какую-то переделку. Переделки бывают разные, и в зависимости от этого по-разному выражают свою заботу носители русского языка: «Ты не ранен?», «Не ушибся?», «Больно?», «Жив?», «Страшно?», «Ну как, успокоился?» и множество других вариантов. А если причина тревоги собеседника непонятна - «Что с тобой?», «Тебе плохо?», «Ты чего?» и пр. (Несколько лет назад переводчик одного телевизионного мыльного изделия вложил это замызганное «Ты в порядке?» в уста матери, которая обращается с этим вопросом к своей изнасилованной дочери. Слезы, уймись!)

Следовательно, и тут имеет силу закономерность, выведенная переводоведами, которые занимались сопоставлением семантики русской и английской лексики: смысловый объём большинства английских лексических единиц оказывается больше, чем у их русских словарных соответствий. И то, что справедливо для отдельных слов, приложимо и к устойчивым речевым формулам: "Are you all right?", звучащее в сотнях относительно похожих обстоятельств, при переводе на русский конкретизируется применительно к ситуации. Подобно тому, как слово "youth" в зависимости от контекста передаётся при переводе то как «юнец», «мальчишка» ("unbearded youth"), то как «юноша», ("gentle youth"), то как «молодой человек», так и выражение "I can't believe it!" - с учётом обстоятельств и характера говорящего - может переводиться то как: «Быть не может!», то как: «Это же надо!», то как: «Подумать только!», то как: «Вот это да!», то как: «Ну, знаешь ли!» или даже просто: «Ого!»

Отсюда и большая распространённость подобных речевых формул в английской повседневной речи.

Попутно замечу, что учёт частотности того или иного языкового явления в языке оригинала и перевода - это одно из главных положений в системе переводческих взглядов Марины Дмитриевны Литвиновой, у которой я имел счастье учиться. Она постоянно обращала внимание своих учеников на то, как от необоснованной повторяемости некоторых языковых средств (не только в диалоге) текст перевода покрывается налётом иноязычия. И её собственные переводы - неизменно яркие, свободные от косолапых переводизмов и надсадной одышливости - прекрасно доказывают, что от учёта «несовпадения языковых спектров» (как называет этот подход сама Марина Дмитриевна) текст только выигрывает.

Есть в русском и английском языках разговорные формулы-близнецы, отличающиеся не только числом ситуаций, к которым они «приписаны», но и стилистической отнесённостью. Давно ли в живой устной речи (не в переводах) вам приходилось слышать: «Держу пари, что...», «Бьюсь об заклад, что...»? В наше время выражение это уже архаизм, и переводить с его помощью английское "I bet" значит на мгновение состарить героя этак на полвека. Сегодня мы выражаем уверенность иными словесными формулами. Кстати, особенно пикантно смотрится этот оборот в сочетании с разговорной лексикой, как, например, в таком переводе: «Бьюсь об заклад, ты петрила в биологии».

На способах выражения уверенности, сомнений, надежды и других оттенков модальности в диалоге стоит остановиться подробнее. Последите, как настойчиво герои фильмов даже не в самом безнадежном крендельплюсовском переводе повторяют: «Я полагаю...», «Я считаю...», «Я уверен...», «Я надеюсь...» Порой нездоровое пристрастие к таким глаголам доходит до смешного. Как не усмехнуться, слыша такой, например, разговор: «Ты цел? - Думаю, да». Или: «Ты уверен, что не хочешь войти? - Нет, всё в порядке». Или: «Откуда этот звук? - Я не уверена». Или: «Вы уверены, что вам там хорошо?» Или: «Она была вашей сестрой? - Боюсь, что нет». Даже без особых подсчётов заметно, что переводчики тут здорово перебарщивают. Но дело не только в частотности, а и в стилистике.

Мы выражаем сомнения или уверенность при помощи либо модусов субъективной модальности (я думаю, я полагаю, я уверен) либо модусами модальности объективной (наверно, должно быть, точно). В русской разговорной речи они чаще всего взаимозаменяемы: «Я уверен, что он проиграет» по смыслу мало чем отличается от «Он наверняка проиграет», разница больше стилистическая. Субъективные модусы придают повседневной речи степенный, книжно-литературный тон, объективные же стилистически нейтральнее.

Не то в английском. Помню, какой спор затеяли английские студенты, когда я предложил им перевести фразу: "I think we've lost our way" как «Мы, кажется, заблудились» «Кажется и I think - это разные вещи!» Судите сами, что получилось бы, если бы я, по примеру крендельплюсовских редакторов (буде такие имеются) смирился бы с вариантом: «Я думаю, мы заблудились». Ровная, бесстрастная интонация, сухое оповещение, ни нотки тревоги.

Как видите, разграничение объективных и субъективных модусов в разговорной речи у английского и русского языков проходит по разным линиям: в русском заметнее их стилистическая противопоставленность, в английском - смысловое различие. Носителю английского языка важно показать, что в одном случае говорящий высказывает собственную убежденность, а в другом речь идёт о степени вероятности, обусловленной обстоятельствами. (Напомню, что сейчас мы разбираем закономерности исключительно разговорной речи.) В русском же переводе от загромождения диалога субъективными модусами даже злобная перепалка начинает походить на вполне академичную дискуссию, и никакие вкрапления разговорной лексики или жаргонизмов тут не помогут - наоборот, создадут стилистическую мешанину.

Говоря о репертуаре разговорных формул, я ограничился теми, которые в русском и английском языках обладают обманчивым сходством. Касаться вопиющих буквализмов вряд ли имеет смысл: уродство таких недопереведённых, как: «Ты сделал это!» (победный клич), «Ты видишь то, что вижу я?», «Я вас знаю?»^[4] само бросается в глаза. А подпускать в перевод фразочку: «Какого чёрта ты делаешь?» (What the hell are you doing?) можно либо от нескрываемого презрения к читателям и переводимому автору либо по причине далеко не бетховенской глухоты.

Ещё один вопрос, связанный с переводом диалога. Представьте, что вы включили телевизор на середине переводного фильма. На экране - возле подъезда прощаются мужчина и женщина: «Пока» - «Увидимся завтра». Какие, по-вашему, отношения их связывают? Кто они - муж и жена, сослуживцы, просто добрые друзья? Нипочём не угадаете: так, по мнению переводчика, прощаются следователь, ведущий дело об убийстве, и сестра жертвы. Добавлю, что познакомились они всего час назад и никакой амур между ними за этот час не пролетел. «И каждый не одну играет роль». Слова Шекспира вполне можно отнести к нашему повседневному общению с окружающими.

Преуспевающий адвокат на один лад говорит с клиентом, на другой - с женой, на третий - с менее удачливым коллегой, на четвёртый - с маленькой дочкой, на пятый - с журналистом, берущим у него интервью. Лицемерия тут ни капли: меняется собеседник, меняется тема разговора, меняются обстоятельства - меняется и регистр общения, набор речевых средств, служащий показателем отношений между говорящими. Хорош был бы наш адвокат, если бы он сюсюкал с прокурором как с дочуркой.

Как раз такой конфуз и приключился с персонажами переводного фильма. Виноваты не они, а опять-таки переводчик. Это он выбрал для своих подопечных неподходящий регистр общения. Его ошибка лишний раз подтверждает старую истину о том, что знать иностранный язык одно, а уметь переводить с него - совсем другое.

В оригинале реплики персонажей звучали так: "See you tomorrow" - "Bye". "Bye", конечно, не самый казённый способ прощания, но переводчик переоценил его интимность. Он совершил тот же промах, какой постоянно совершали мои английские студенты-стажёры: на занятиях (говорили мы по-русски) они обращались к преподавателю на «вы», но, входя в аудиторию, всякий раз говорили: «Привет». Почему? Да потому, что по-английски при тех же обстоятельствах говорили бы: "Hi!" Этим же словечком они приветствовали бы не только преподавателя, но и закадычного друга, и налогового инспектора, и пожилого человека, с которым их сию лишь минуту познакомили, и собственную бабушку. Поди найди в русском языке такое же приветствие (приветствие непринуждённое!), которое подходило бы ко всем этим случаям.

Получается, что и регистры общения в русском речевом обиходе намечены более дробно, чем в англоязычном. И устанавливать их в переводе надо исходя не из словарных значений, а из обстоятельств разговора, характера и «анкетных данных» собеседников, их отношений, намерений и прочих факторов, совокупность которых в лингвистике и психологии именуется коммуникативной ситуацией.

Иерархию регистров общения (от фамильярности до официальности) в русском языке можно сравнить с частой лесенкой; у англоязычной «лесенки» каждая ступенька подъёмистее, ей соответствуют две-три русских ступеньки.

Насколько значительно это несовпадение, можно судить по эпизоду из рассказа Олдоса Хаксли "Happily Ever After" («Долго и счастливо»). Героиня рассказа Марджори пишет письмо жениху. Она начинает его словами: "Dear Guy". При этом ей вспоминается подруга, которая в письмах к жениху называет его не иначе как "Darling". Такая форма обращения кажется Марджори не в меру слащавой. Нет, они с Гаем не так сентиментальны...

Как же дать противопоставление двух форм в переводе? С darling сложностей не возникнет: хотя бы милый. А dear? Дорогой? Всё-таки слишком душевно. Уважаемый? Это в письме-то к жениху? Как в фильме «Сердца четырёх»: «Уважаемая Нюся», форменное издевательство. Любезный? Чересчур архаично. Вот и оказывается, что обращение, которое при всех обстоятельствах соответствовало бы английскому dear в русском языке подыскать не так-то просто. Всякий раз, приискивая вариант для его перевода, мы вынуждены оглядываться на коммуникативную ситуацию. В рассказе Хаксли можно было бы вообще отказаться от каких-либо эквивалентов dear и дать напрямик: «Здравствуй, Гай», хотя при иных обстоятельствах dear могло бы стать и милый, и уважаемый ("Dear I2 Smith"), и любезный. Всё зависит от того, на какой из ступеней «частой лесенки» происходит разговор.

Помню, как с той же группой английских стажёров мы бились над переводом сценки Александра Вампилова, где встретилось обращение папаша. Поди найди английское соответствие обращению младшего к старшему, словечко с недвусмысленным социальным привкусом, окрашенное фамильярностью, но при этом не такого уж грубое. [5] В конце концов ребята объявили, что английского обращения, которое отвечало бы всем этим требованиям, пожалуй, нет. Оставалось довольствоваться вариантом перевода с менее жёсткой привязкой к коммуникативной ситуации. Слишком уж частой оказалась русская лесенка регистров общения, отдельной ступеньки для папаша на английской лесенке не обнаружилось.

Ещё несколько слов касательно обращений. Казалось бы, что проще незамысловатого ответа героини романа (события происходят в XVIII веке): "Yes, husband." Но, переводя этот роман, я задумался: а как выразила бы согласие эта женщина, говори она по-русски? «Хорошо, муж?» Даже со скидкой на исторический колорит - что-то не припомню, чтобы в русской литературе кто-нибудь так обращался к своему супругу. Даже эмансипированная Советница из фонвизинского «Бригадира» (тоже XVIII век) величает своего забитого благоверного не иначе как батюшка. Зато обращение жена было весьма распространённым.

Что остаётся? Муж мой? Как бы таким сугубым архаизмом не забросить действие романа в совсем уж глухую древность, как бы не нарушить видимость исторической достоверности диалога. Муженёк? Слишком подобострастно: не к лицу волевой, решительной женщине говорить с мужем в нелёгкую для обоих минуту, прибегая к уменьшительным суффиксам. Пришлось ограничиться коротким: «Хорошо». [6] Большой беды от этого опущения не будет (напротив: сдержанный односложный ответ в описанных обстоятельствах выглядит выразительнее).

При передаче обращений в переводе современного диалога таких случаев тоже не избежать. Лучше уж опустить обращение, не имеющее привычного для русского уха соответствия, чем городить несусветности вроде дам и господ. Так поступила, например, переводчица книги Серой Совы «Саджо и её бобры». «В оригинале стоит: "Make it snappy, c o n s t a b l e ; I'm busy this morning". Это constable, да ещё в детской книге явно затруднило переводчицу. В самом деле, написать здесь «полицейский» не отвечало бы принятым нормам вежливости, а «господин полицейский» прозвучало бы совсем искусственно и непривычно для русских читателей, особенно младшего поколения. И переводчица решила вопрос радикально - она перевела: «Нельзя ли поживей? Мне сегодня некогда», т.е. попросту опустила всё обращение. Потеря небольшая, а контекст ясно указывает, кому адресованы слова». [7] Не исключено, что в какой-нибудь «взрослой» книжке, в другой коммуникативной ситуации обращение констебль и сошло бы - хотя бы на правах экзотизма. Но вот американский собрат этого обращения - officer - это уже другой случай. Констебль хотя бы не вызывает никаких лишних ассоциаций, не звучит так игриво, как полюбившееся крендельплюсовским переводчикам обращение к полицейскому офицер. Те, для кого русская культура начинается только с первой рекламы «Баунти», разумеется, не чувствуют, что фраза: «Офицер, можно вас на минуточку?» (подлинный пример из киноперевода) в русской речи может иметь лишь одно возможное продолжение: «Угостите даму папироской». И даже если смириться с этими непредусмотренными ассоциациями, то не следует забывать, что officer при таком употреблении совсем не то, что русское офицер (т.е. «лицо командного и начальствующего состава армии и флота», согласно определению «Словаря русского языка» С.И. Ожегова).

Очень может быть, что это кокоточное обращение в конце концов пополнит число речевых калек, так крепко обосновавшихся в переводах, что замахиваться на них уже вроде бы и неприлично. Попробуйте возразить, что «Сэр?», вкрадчиво-вежливый полуответ слуги на оклик хозяина - типичный переводизм. Тут же заметят: «Но эта форма уже вошла в переводческую практику как речевое средство создания английского колорита». Правда, ещё вопрос, в какой мере оправдано создание национального колорита с помощью формул иноязычного речевого этикета - так недолго докатиться до того, что в кинопереводах национальный колорит примутся создавать при помощи английского акцента (интонационные модели английского языка озвучатели фильмов используют уже без стеснения: слушаешь перевод иного американского фильма и не поймёшь - не то герой объясняется в любви, не то шоп-туры в Занзибар рекламирует). Если в каждом слове напоминать читателю, что «переносится действие в Пизу», то он и будет смотреть на происходящее глазами экскурсанта, иностранца, чужака. Сопереживание и экзотика вечно друг с другом не в ладах.

Но и неукоснительное следование отечественному речевому этикету здесь не всегда приемлемо. Ведь подобная форма ответа - то же самое, что русское слово-ер, сударь или сударыня, сократившиеся до -с (да-с, нет-с). Наиболее точным русским соответствием этому Sir? было бы Слушаю-с, а это пахнет русификацией, да и не для всякой эпохи годится (в современном романе уж точно не подойдёт). Получается, для решения этой головоломки опять надо разбираться, кто, когда и при каких обстоятельствах произносит это злосчастное Сэр? и только после учёта этих факторов решать, какая реплика здесь уместнее всего. Без оглядки на коммуникативную ситуацию естественности диалога не добиться.

Отказ от передачи некоторых форм обращения становится тем более оправданным, если согласиться с одним наблюдением, которое я отважусь высказать пока лишь как гипотезу. Хотя это наблюдение подтверждается дипломной работой выпускницы переводческого факультета МГЛУ Анастасии Бялбужеской. Дипломница переводила главы из книги Терри Макмиллан "Waiting to Exhale" (позднее этот перевод был опубликован под названием «В ожидании счастья»). Анализируя собственный перевод, студентка обратила внимание на некоторые случаи передачи английских обращений - и на случаи их опущения. К этим случаям относилось не только устранение многострадального officer в разговоре героини с полицейским, но и опущение личных имён в ряде реплик, отказ от передачи таких форм, как you guys, you two, girlfriend и других. Оно понятно: не так-то часто услышишь в повседневном разговоре «Послушай, подружка» или «Ведите себя хорошо, вы двое». Интереснее причины выкорчёвывания из диалога личных имён. Вот один из таких примеров:

"My Lord," Phillip said. "I didn't know you were this pretty".
"I'm hardly pretty, Phillip, but I like it."
"Look, Bernie. If I say you're pretty, believe me, honey, you're pretty."

(- Господи, - ахнул Филип. - Да я и не знал, какая ты красивая!
- Ну уж и красивая. Но причёска мне нравится.
- Сказано красивая - значит красивая. Уж ты мне поверь, золотко.)

Достаточно вставить в перевод пропущенные обращения - и станет понятно, что в русском диалоге они не только без надобности, но ещё и нарушат прекрасно выписанный ритмический рисунок.

Немного лингвистики. Повторение имени собеседника в разговоре выполняет, согласно терминологии Романа Jakobsona, ф а т и ч е с к у ю функцию, функцию установления или проверки канала связи (самые наглядные примеры такой функции - слова алло, ау, окрик эй!) С помощью таких слов мы привлекаем и удерживаем внимание собеседника, не даём ему отвлечься. Это как бы предупреждение: «Я тебя слушаю, слушай и ты меня».

Если последить за англоязычным диалогом, возникает подозрение, что частотность подобных повторов там несколько выше, чем в русской речи. По крайней мере, в английской литературной разговорной речи их повышенная частотность видна невооружённым глазом. (Из 72 обращений такого типа, встретившихся автору дипломной работы, в переводе осталось 49.)

Что произошло бы, если бы переводчица оставила эти обращения в неприкосновенности? От этого не только пострадала бы отточенность реплик, но и появился бы совершенно неуместный интонационный оттенок. Прислушайтесь: в русском диалоге частотность таких фатических обращений возрастает, когда нарушается равенство между говорящими. Вспомним слово-ер-с: это ведь и есть обращения сударь, добавляемое к к а ж д о й реплике: показатель п о д ч и н ё н н о г о положения. (Тут можно провести параллель с речевым этикетом американских и английских военнослужащих: прибавление слова *sig* к каждой реплике - обязательное требование при обращении младшего по званию к вышестоящему.) Подчинённость может создаваться не только социальным статусом собеседников: когда вы обращаетесь к кому-то с просьбой, вы тем самым ставите себя в зависимое положение. Чем ниже опускается просящий, тем чаще он будет повторять имя неумолимого подателя ожидаемых благ («Ну, Светлана Александровна, ну, поставьте, пожалуйста, зачёт. Ну, Светлана Александровна!») Это своего рода попытка «наладить канал связи», достучаться до собеседника.

Вывод таков: если мы не хотим, чтобы герои произведения всё время говорили друг с другом заискивающим тоном или проявляли несвойственную их характеру и положению назойливость, фатические обращения такого рода в переводе стоит иногда «прореживать». В противном случае регистр общения персонажей снова будет воспроизведён неверно. [8]

Регистр общения - краеугольный камень при переводе диалога. Особенно если это перевод с английского на русский: кому из переводчиков не приходилось решать, должны ли герои, которые в оригинале говорят друг другу *you*, обращаться друг к другу на «вы» или на «ты»? Не такая это мелочь, как может показаться крендельплюсовцам. Выбрать регистр - значит установить определённые ограничения на выбор стилистических средств. Иначе... В книге «Слово живое и мёртвое» Н.Я. Галь показывает, что может поучиться «иначе»: «В старом переводе известного романа Уэллса вспыльчивый Невидимка гневно кричал: «Не уроните книги, болван!» Но этому переводу добрых полвека. А вот, не угодно ли, не столь давно в переводном рассказе один герой пролаял другому: «Куда лезете!» А в современно детективе полицейский - сущая горилла! - говорит так: «Бросьте пороть чепуху. Не думайте, что я настолько глуп, чтобы слушать вас». Уж до того гладко, до того книжно...» [9]

И прихотливо же ткётся история языка! Фонвизинский Стародум с тоской вспоминал эпоху Петра I, когда «один человек назывался ты, а не вы. Тогда не знали ещё заражать людей столько, чтобы всякий считал себя за многого. За то нонче многие не стоят одного». А тем временем в английском языке местоимение, соответствующее русскому ты (*thou*) постепенно выходило из употребления и к концу XVIII века сохранилось лишь как обращение к низшему сословию, да ещё в поэзии. Так в течение одного столетия на

лесенке регистров в русском языке стало на одну ступеньку больше, а в английском две ступеньки объединились в одну.

Да и при переводе с языков, где ты и вы разделены, слепо сохранять эти формы бывает опасно. А.А. Суворин в своём дневнике приводит разговор княгини Голицыной и парижского извозчика: - *Cocher, va plus vite!* (Кучер, поезжай быстрее!)

- *Vous me tutoyez, madame? C'est de l'amour?* (Мы уже на «ты», мадам? Уж не любовь ли это?)

Обращение к «меньшой братии» на «ты» - примета языка старого московского барства - в рамках французской культуры было понято как намёк на более интимный регистр общения: тот же просчёт, что и «Привет», брошенное преподавателю. (Впрочем, и в России в ту эпоху барственное «ты» многие уже считали принадлежностью отжившего уклада. Чеховский Петя Трофимов возмущался отсталостью кое-кого из соотечественников: «Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты». [\[10\]](#)) И странно было бы, если бы Кальпурния, героиня шекспировского «Юлия Цезаря», в русском переводе обращалась к своему державному супругу на «вы» (хотя в оригинале она говорит ему *you*, а не *thou*). То же касается другой супружеской пары в трагедии - Брута и Порции. На сохранение этого вы не отважился в переводе шекспировской трагедии даже отъявленный буквалист Афанасий Фет. «Вы» в романах и пьесах, где действие происходит в Древнем Риме или Греции, вообще торчит неуклюжим анахронизмом. Но это в отечественной литературной традиции, а в римских пьесах Шекспира и Джонсона патриции постоянно друг другу «выкают». Что же принять за формальный показатель регистра общения в переводе произведения, где события разворачиваются в более близкую эпоху? Обращения вроде *dear*, как мы уже убедились, помощник весьма ненадёжный. Стилистика высказывания? Что ж, можно было бы предположить, что, например, обилие разговорной лексики и сленгизмов в оригинале указывает на более близкие отношения между говорящими. Но и тут русский и английский языки (особенно его американский вариант) идут несколько разными путями.

По данным Стюарта Флекснера, одного из составителей авторитетного «Словаря американского сленга», сленговые слова и выражения составляют примерно 10% активного словарного запаса среднего американца. Флекснер считает американцев самой сленгизирующей нацией. Конечно, для более убедительного сравнения следовало бы привести соответствующие данные о речевых навыках среднего носителя русского языка, но мне такая статистка не попадалась. Поэтому будем опираться лишь на утверждение американского лексикографа о первенстве американцев в употреблении сленга.

Сленг проникает почти во все сферы общения - даже в такие, куда в русском языке ему путь заказан. И поскольку сленгизмы могут прозвучать когда угодно и где угодно, их принадлежность исключительно интимно-фамильярному регистру не так отчётлива, как в русском языке. На практике это означает, что если персонаж американского романа ввернул сленговое словечко, это ещё не повод придавать всей реплике в переводе разудалый панибратский тон.

Итак, оказывается, что чисто языковые средства дают лишь общее представление о том, какого регистра следует придерживаться при переводе диалога. Более надёжный ориентир - коммуникативная ситуация: если переводчик хочет, чтобы читателю переводимого романа, зрителю фильма или пьесы не почудилось, будто действие происходит в витрине магазина, среди манекенов, при работе с диалогом лучше отталкиваться не только от значения слов и фразеологизмов, а постоянно различать под обманчивой подчас языковой

оболочкой обстоятельства, намерения говорящего, его отношение к собеседнику и, конечно, его психологический портрет.

[1] Заранее прошу прощения за то, что в этом разговоре я волей-неволей буду напоминать о закономерностях, которые большинству переводчиков художественной литературы и драматургии хорошо известны. Без таких напоминаний трудно привести разрозненные наблюдения в систему

[2] Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев, «Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис», М., «Наука», 1981, стр. 7.

[3] Л.И. Арнольди в воспоминаниях о Гоголе отмечает: «Гоголь очень часто употреблял слово «слишком». Это была одна из особенностей его слога, часто неправильного, иногда запутанного, но в котором было зато так много крупного, сильного и мало той лёгкости, с которой пишутся некоторые русские фельетоны, заботящиеся не о силе слога, верности, меткости, а только о правильности языка».

[4] "You did it!", "Do you see what I see?", "Do I know you?"

[5] В памятном препирательстве профессора Преображенского и Шарикова в булгаковском «Собачьем сердце» оба собеседника по-своему правы. («Кто это вам тут папаша? Что за фамильярности?»- «Насчёт "папаши" - это вы напрасно».) Да, обращение фамильярное. Но - по нормам социального диалекта Шарикова - ничуть не обидное.

[6] Не во гнев феминисткам будь сказано, такая опаска произнести слово муж наводит на любопытные социолингвистические выводы, касающиеся семейных отношений на Руси.

[7] С. Влахов, С. Флорин, «Непереводимое в переводе», М., «Международные отношения», 1980, стр. 237. В этом классическом труде болгарских переводоведов вопросу об обращениях посвящена отдельная глава

[8] Хочу напомнить, что утверждение о повышенной частотности обращений в английском языке по сравнению с русским - это лишь гипотеза, однако, например, автору рассмотренной дипломной работы такой подход помог создать гибкий, естественный диалог.

[9] Подлинный, не литературного происхождения разговор: «Почему ты со своей невесткой столько лет на «ты»?» - «Знаешь, вы дура выговаривается труднее, чем ты дура». Близость, знаменуемая обращением «ты», - палка о двух концах: близкому человеку проще не только говорить нежности, но и наругать.

[10] Любопытно, что отказались от барственного «тыканья» даже члены императорской фамилии. В изданных недавно «Воспоминаниях» В.Ф. Джунковский, упомянув о смерти великого князя Михаила Николаевича, четвертого сына Николая I, отмечает: «Он был единственный из великих князей, сохранивший ещё с некоторыми обращение на «ты», и это «ты» звучало в устах великого князя чем-то родным и дорогим. Все императоры, до Александра II включительно, обращались ко всем своим подданным без различия возраста и положения на «ты». Александр II переходил на «вы» только тогда, когда начинал сердиться. Из великих князей последним, говорившим «ты», были сыновья Николая I, сыновья же Александра II обращались уже на «вы». Император Александр III не изменил этому и по вступлении своём на престол».

Часть вторая

Бывает так. Читаешь или слушаешь иной вполне грамотный, не засорённый буквализмами переводной диалог, и вроде бы упрекнуть переводчика не в чем - а впечатление такое, будто жуёшь вату. Ни вкуса, ни запаха. И словарный запас у переводчика как будто бы не бедный, и фразеология подобрана к месту, но так и видишь, что всё это - «и жизнь, и слёзы, и любовь» понарошку. Тут не чахлый переводной язык, а язык искусственный.

В прошлой статье речь в основном шла о законах переводческого ремесла. Ремесло - понятие вполне почтенное, и беда многих переводов в том, что именно крепкого ремесленнического навыка-то переводчику и не хватило. Да что там - есть авторы, которых можно переводить просто на хорошем ремесленническом уровне; для успешного результата и его достаточно. А вот для преодоления искусственности диалога требуется, прошу прощения за невольный каламбур, искусство.

Различие тут, по-моему, состоит в том, что ремесло - умелое, мудрое следование правилам, учёт закономерностей, способность разглядеть ловушки, расставленные коварным сходством явлений в языке оригинала и перевода. Ремесло там, где рассудок.

Когда к работе подключается ещё и интуиция, ремесло может превратиться в искусство. [\[1\]](#)

Умалить значение ремесла - большая ошибка: ведь интуиция на пустом месте не развивается. Дилетант, в жизни не державший в руках кисти, может написать по наитию хорошую картину, но чтобы она оказалась не случайным успехом - чтобы он мог написать что-то равноценное, - научиться держать кисть (разумеется, на свой лад) ему всё-таки необходимо.

Ремеслу можно научить. Способность достигать искусства можно только пробудить и воспитывать. Между прочим, при таком подходе вековечный вопрос, что такое перевод - наука или искусство - разрешается к общему удовлетворению сторон. А уповающим в переводе исключительно на интуицию спешу напомнить, что В.И. Даль определяет «искусство» как «умение, развитая навыком и учением способность..., наука, знание, прилагаемое к делу, рукоделье, ремесло, требующее большого умения и вкуса».

После такого не слишком лирического отступления пора вернуться к разговору о переводе диалога. Впрочем, ещё немного словарных изысканий. Они касаются слова, которое во всякой статье о диалоге в художественном тексте может считаться ключевым - «интонация». По Далю, интонация - это «особенно сильное ударение голосом на чём-либо». Со временем слово это расширило своё значение, и «Словарь русского языка» С. И. Ожегова определяет это слово уже как «манеру произношения, отражающую какие-н. чувства говорящего, тон». «Лингвистический энциклопедический словарь» даёт следующее определение: «единство взаимосвязанных компонентов: мелодики, интенсивности, длительности, темпа речи и тембра произнесения». Но употребление этого слова в широком речевом обиходе показывает, что мы склонны прилагать его и к письменной речи («Мне очень не понравилась интонация его письма», «Интонация в этом рассказе...») Конечно, тут слово «интонация» употреблено в переносном смысле, но метафора эта настолько стёрлась, что вполне можно говорить о ещё одном значении слова.

Какова образная основа такого метафорического переноса? Письменный текст приобретает «интонацию» лишь в том случае, если мы - хотя бы мысленно - произнесём его вслух. Тогда-то мы и услышим повышение и понижение тона, паузы, звуковое выделение того или иного слова. Но попробуем проделать противоположное - застенографировать какой-нибудь сочный, бойкий диалог. На слух - не речь, музыка! А перенесёшь на бумагу, прочтёшь - «сумбур вместо музыки». Всем известно: хорошие рассказчики - вовсе не обязательно хорошие писатели. Это подтверждается опытом одного из самых блистательных рассказчиков, Ираклия Андроникова. И.А. Рахтанов вспоминает, как в молодости, в годы работы в журналах «Ёж» и «Чиж» Андроников по заданию редакции пытался записывать свои устные рассказы: «На бумагу ничего не желало ложиться, всё кукожилось, жухло. Едва он записывал живое, цветущее, характерное слово, оно теряло характер, засыхало, гнило. Тут были действительно «муки слова», упорно не хотевшего появляться на свет. Даже самая маленькая заметка причиняла страдания».

Немудрено: богатейший интонационный диапазон, мимика, пластика - словом, всё, чем поражали выступления Андроникова, - на письме не передашь. В распоряжении рассказчика пишущего не остаётся никаких других средств, кроме языковых.

«Говорящий на бумаге» оказывается в положении актёров из булгаковского «Театрального романа», которые, по велению Ивана Васильевича вынуждены

произносить текст своих ролей, подложив под себя руки: «Стриж шепотком объяснил мне, что актёры лишены рук Иваном Васильевичем нарочно, для того, чтобы они привыкли вкладывать смысл в слова, а не помогать себе руками».

Понятно, что когда нам приходится выражать мысли и уж тем более чувства без помощи рук, мимики и даже звука (на письме ведь!), коммуникативная нагрузка каждого словесного знака вырастает во много раз; всякое междометие, всякая пауза, всякое мычание приобретает значимость, переходит из разряда речевых автоматизмов в благородное семейство литературных средств.

Интонация непременно должна воспроизводиться, однако в письменном тексте она задаётся не голосом, а словесными знаками, строим фразы, незнаменательными частицами, тончайшими оттенками семантики слов, из которых состоит высказывание. Это своего рода партитура звучащей фразы, и малейшая оплошка в нотной записи приведёт к фальши при «исполнении». Переводчик драматургического произведения оказывается «режиссёром до режиссёра». Он первым даёт интонационно-смысловую интерпретацию пьесы и поэтому способен как помочь её успеху, так и провалить ещё до постановки. Как, например, облегчил задачу постановщикам трилогии Бомарше искромётный перевод Н. Любимова, которого поистине можно назвать Моцартом перевода! Читаешь, слушаешь этот перевод со сцены - и думаешь: не зря (если верить А.С. Пушкину) Бомарше советовал Сальери «Коль мысли чёрные к тебе придут, откупори шампанского бутылку иль перечти «Женитьбу Фигаро».

А бывают и противоположные случаи. Среди фильмов Т. Лиозновой есть лента, которую не очень любят показывать по телевидению - хотя фильм и телевизионный. Это экранизация пьесы «раскаянного абсурдиста» Артура Коупита. Не лучшая работа драматурга, но переводчик (журналист-международник, в несчастную для читателей и зрителей минуту потянувшийся к художественному переводу) добросовестно превратил автора в совсем уж косноязычного драмателю. Как ни старались занятые в фильме великолепные актёры, но по безграмотной партитуре ничего путного не сыграешь. И самой Саре Бернар, наверно, не под силу с непринуждённой интонацией произнести: «Вполне обеспечен был он, сказала бы я, до последнего дня».

Было бы соблазнительно воспользоваться этим переводом для анализа характерных ошибок при воспроизведении диалога, но он и на это не годится: в нём мы сталкиваемся с изъятиями, так сказать, общепереводческого свойства - с зауряднейшим буквализмом, а он едва ли допустим и в диалоге, и в авторской речи. При работе с диалогом возникают опасности более частного характера.

В прошлой статье уже отмечалось, что диалог в художественном произведении - это литературная разговорная речь, в известном смысле искусственное образование, сопряжённое одновременно и стихии разговорной речи, и кодифицированному литературному языку. Поэтому перевод диалога - хождение по узкой тропке между двух пропастей: по одну сторону - срыв в излишнюю натурализацию, по другую - угроза излишней олитературенности.

Однажды я прочёл переводной сборник народных сказок. Перевод оказался довольно удачный, яркий, с отличными находками. И всё же чувствовалась в нём некая нарочитость. Он производил примерно то же впечатление, какое произвела на героя романа Дж. Сэллинджера «Над пропастью во ржи» игра знаменитой в своё время актёрской четы Лантов: «Альфред Лант и Линн Фонтани играли старых супругов, они очень хорошо играли, но мне не понравилось. Я понимал, что они не похожи на

остальных актёров. Они вели себя и не как обыкновенные люди и не как актёры, мне это трудно объяснить. Они так играли, как будто всё время понимали, что они - знаменитые. Понимаете, они хорошо играли, только слишком хорошо. Понимаете - один ещё не успеет договорить, а другой уже быстро подхватывает. Как будто настоящие люди разговаривают, перебивают друг дружку и так далее. Всё портило то, что всё это слишком было похоже, как люди разговаривают и перебивают друг дружку в жизни... Когда что-нибудь делаешь слишком хорошо, то, если не следить за собой, начинаешь выставляться напоказ. А тогда уже не может быть хорошо». (пер. Р. Райт-Ковалёвой)

Я попытался разобраться, что же за изъян такой в этом переводе. Лексика, фразеология? Нет, тут чувство меры переводчице не изменило. Синтаксис? Когда я к нему пригляделся, всё стало ясно. Переводчица упорно - где только позволяла грамматика - прибегала к разговорной инверсии, ставила сказуемое в конец предложения. Возникла ритмическая монотонность, которая при устном произнесении наверняка нарушалась бы изменением интонации голоса. Да и не пользуемся мы в речи подобной инверсией с такой настойчивостью. Получается, что приём, передающий особенность устного строя речи, сгустился до такой вязкости, что естественность стала неестественной.

Впрочем, натурализация диалога - не самая большая опасность. Хотя бы потому, что её-то редакторы замечают в первую очередь. К сожалению, в борьбе с ней они порой так пересаливают, что поневоле вспомнишь старую шутку: «Телеграфный столб - это хорошо отредактированная сосна». Стремясь избавить переводной диалог от не всегда уместной в художественном тексте разговорности синтаксиса, они подчас вообще лишают синтаксис всякой разговорности, а в результате - изъян противоположного рода: чрезмерная литературность. Недаром Н. Галь сетовала: «В редакциях нередко приходится слышать: - Опять инверсия! Ну зачем она вам?»

Так что, читая русскую классику, я нет-нет да и задумаюсь: ох, и расхотелся бы редакторский карандаш, наткнись он на реплику вроде: «Это очень смешно, что вы говорите» (Н.В. Гоголь) или: «Совести не продам, говорю тебе, и не торгуйся лучше» (А.Н. Островский) или: «А говорят, в Константинополь нас и спускать не будут с парохода-то» (А.Н. Толстой).

Как-то раз мне пришлось работать с редактором, которую я до сих пор вспоминаю добрым словом, хотя лично с ней не знаком - в издательстве мне показали только её правку. Но уже по этой правке стало видно, что переводу повезло: он попал в руки к человеку, сумевшему не только понять, но и - что не менее важно - принять тот подход к тексту, который предложил переводчик, и уж если что-то в тексте и поправлялось, то не в ущерб этому общему переводческому решению. И всё же с одним исправлением я готов спорить и сегодня, через несколько лет после выхода книги. Фразу из перевода: «А всё телевидение виновато» редактор «выпрямила»: «А виновато в этом телевидение». А ведь именно такое построение фразы в переводе не было моей прихотью: оно точно соответствовало всему тону повествователя - забавного ворчуна, брюзжащего, что нынче даже ностальгия по ушедшим временам «уже не та». И вариант-то мой был не Бог весть какая шероховатость - куда ему до иных гоголевских реплик с таким смелым и точным интонационным рисунком, что дух захватывает.

И не стоит при упоминании Гоголя вдаваться в сравнительный анализ правомочий Юпитера и быка. Если бы Н. Любимов, переводя Бомарше, равнялся бы на быка, а не на Юпитера, едва ли мы сегодня восхищались бы изысканностью его перевода.

По моим наблюдениям (дай Бог чтобы я ошибался), переводчики обращаются к книге Н. Любимова «Несгораемые слова» гораздо реже, чем она того заслуживает. Мы привыкли к тому, что в работах о художественном переводе чаще разбираются ошибки, и осваиваем мастерство, отталкиваясь от того, как «не надо» переводить. Метод вполне удобный и добротный, но ограничиваться только им опасно: он помогает стать лишь хорошим ремесленником. Чтобы подняться выше, следует внимательнее изучать достойные образцы - учиться тому, «как надо». Именно этому и учит книга Любимова; выражаясь библейски, это «тесные врата и узкий путь» в перевод. И неудивительно, что в книге переводчика о переводе больше места уделено анализу языка русских писателей, чем азам ремесла.

Я заговорил о книге Н. Любимова вот почему. Пристальный интерес автора к отечественной литературной традиции дал один любопытный побочный результат. Если приглядеться к переводам Любимова, в них можно обнаружить своего рода «скрытые цитаты» из русской классики. Например, реплика Розины из перевода «Севильского цирюльника»: «А он вам назвал имя той, которую он любит? Я страх как любопытна». Да ведь это же слова пушкинской Донны Анны! («...Вы мучите меня./ Я страх как любопытна - что такое?/ И как меня могли вы оскорбить?») И в то же время - это именно Розина: её фразеология, её речевая характеристика.

Важное обстоятельство: строго говоря, это не цитата, а как бы цитата - цитируя какой-то текст, мы всегда рассчитываем, что источник цитаты слушателю знаком, и вставлять в перевод цитаты из русской классики было бы просто нелепо.^[2] Смешно слышать, как в переводе американского «ужастика» герой говорит собеседнику: «Ты его породил, ты его и убей», а герой другого переводного произведения в спортзале американского колледжа восклицает: «Ба, знакомые все лица!». Поневоле проникаешься уважением к американским учебным заведениям, где (если судить по таким переводам) произведения Гоголя и Грибоедова изучают прилежнее, чем в отечественных школах. И всё же большинство читателей и зрителей ещё не забыло, откуда заимствованы эти выражения.

«Как бы цитата» из пушкинского «Каменного гостя» - иное дело. Она не вызывает в памяти читателя исходный контекст употребления. В сущности, такое могла сказать не только Донна Анна, а всякая женщина пушкинской эпохи. Заимствование становится очевидным, только если изучать перевод Любимова с карандашом в руках. И как выигрывает речевой образ Розины от этой незаметной, но такой выразительной «как бы цитаты»!

Чтобы украдкой присоседиться к классику перевода, поделюсь примерами из собственной практики. Однажды я помогал начинающему переводчику в работе над его первым переводом, предназначенным для публикации. В романе есть эпизод: два сотрудника колледжа перемывают косточки новому ректору и его жене. Один замечает: «Skinny. I don't like skinny women».

Просматривая перевод, я вспомнил любимовский метод «как бы цитирования» и посоветовал переводчику: «Посмотрите в гоголевской «Женитьбе» сцену, где сваха расписывает Агафье Тихоновне достоинства женихов». Те, кто хорошо помнит текст пьесы, конечно, понимает, что я имел в виду реплику Агафьи Тихоновны: «Нет, мне эти сублильные как-то не того... не знаю... Я ничего не вижу в них...» И в окончательной редакции перевода английская фраза была передана так: «Уж больно тощая. Мне эти тощие как-то не того...»

Приём этот хорош тем, что, как словесный камертон, позволяет настроиться на нужный лад, на нужную интонацию, установить (если переводится диалог) нужную меру разговорности.

Ссылки на опыт отечественной литературы иногда вызывают у редакторов, да и у кое-кого из переводчиков примерно такие возражения: «А разумно ли так уж доверять всему, что встречается в русской классической литературе? Художественная литература - «море великое и пространное», и при желании из него можно выудить прецеденты, которые сойдут за оправдание любому нарушению речевой нормы. Не привели бы эти почтительные оглядки на опыт классиков к полному, как выражаются журналисты, политики и уголовники, «беспределу». Вспомним статью Николая Полевого о «Мёртвых душах», где критик ставит Гоголю в вину «беспрестанные промахи и ошибки против этимологии и синтаксиса» и «неслыханное на Руси употребление слов». Или статью Д. С. Лихачёва «Небрежение словом» у Достоевского». Что будет, если переводчики станут отбиваться от редакторов, ссылаясь на то, что Достоевский, мол, позволял своим героям обороты вроде: «Мне было как-то удивительно на него», «Я слишком сумел бы спрятать мои деньги», «...А всё-таки меньше любил Васина, даже очень меньше любил»?

Возражение резонное. Но не будем забывать, что мы всё-таки говорим о переводе. И переводчик Достоевского, скажем, на английский обязан будет добросовестнейшим образом воспроизвести эти неправильности, приблизительно так же нарушая норму английского языка. То же относится к случаям, когда мы переводим текст с подобными «дефектами» с английского языка на русский. И для передачи сбивчивой, небрежной речи англоязычного персонажа эти самые сучки-задоринки героев Достоевского окажутся весьма кстати.

Вообще, как мне кажется, в пылу споров об использовании в переводе того или иного речевого средства часто происходит путаница в терминологии: спорщики настаивают на «правильности» или «неправильности», а говорить следовало бы об «уместности» или «неуместности».

Вот лишь один небольшой пример - правда, его разбор придётся начать с большой цитаты - из книги Н.Я. Галь «Слово живое и мёртвое».

«Три коротких слова: знаю я вас - совсем не то же самое, что: я вас знаю. Как ни свободно, по сравнению с западноевропейскими языками, строится русская фраза, логическое и эмоциональное ударение в ней чаще всего в конце. А, к примеру, в английской - в начале. [3] И если сохранить строй подлинника, английский порядок слов, в конце фразы гирькой повисает какое-нибудь местоимение, хотя суть вовсе не в нём.

Маленькая девочка что-то долго, упоённо рисовала - и вдруг бросила тетрадь, перестала рисовать. Почему? Да вот, получилась очень страшная «бьяка-закаляка» - я её боюсь. Это известные стихи К. Чуковского. Он хорошо знал: ребёнок не говорит - «я боюсь её». Голосом, ударением малыш выделяет самое главное, самое важное - боюсь!.. Можно, разумеется, ту же строку построить и по-другому - но если вам говорят: «Я боюсь её», вы невольно ждёте какого-то продолжения («её, а не тебя», или - «её, потому что она страшная»)). Слов нет, замечание справедливое. Однако - «Давно, брат Волин, не видались мы с тобой.» (М.Ю. Лермонтов, «Menschen und Leidenschaften») «Райская у вас закуска, дорогая кузина. Дивлюсь одному: откуда столько рыбы у вас?» (Б.А. Садовской, «Лебединые клики»)

«Нет, Андрей, я знаю, я убеждена, что ты не отступишь и на деле от тех правил, которые внушал мне... Если нужно, будет, ты сумеешь отказаться от меня.» (А.Н. Плещеев, «Житейские сцены») Не очень-то похоже, чтобы эти реплики грешили незавершённостью, правда? Тут скорее подходит первое объяснение - «гирька», отяжеляющая фразу. Но отяжелёнными эти фразы покажутся только носителям современной нормы русского языка: в своё время такой порядок расположения глаголов и дополнений был общепринятым, поэтому на наш сегодняшний слух постановка дополнения после глагола отзывается чем-то тяжеловесно архаичным, трубно- торжественным. Что ж, если в подлиннике речи героя свойственен именно такой тон, то вот вам и прекрасное средство воспроизвести его в переводе. В этом случае оно будет уместно. Но уж в репликах современного обиходного диалога такое расположение слов действительно не к месту. Возьмём фразы из переводных фильмов:

«Ещё пара вопросов - и мы отпустим тебя».

«Почему ты спрашиваешь меня об этом?»

«Они считают, что я обманул их».

«Когда я сделаю, я принесу его вам».

(Не мимоходом брошенное обещание, а клятва на Воробьёвых горах. [\[4\]](#))

Казалось бы, точки над і расставлены. Но -

«Чарнота: Ты была с французом?»

Люська: Пойди ты к чёрту от меня!»

Или - снова из булгаковского «Бега»:

«Чарнота: Постой, зачем это карты у тебя? Ты играешь?»

Корзухин: Не вижу ничего удивительного в этом. Играю и очень люблю».

Примечательно: Булгаков сохранил такой порядок слов у этих реплик и в более поздней редакции пьесы, где диалог основательно переработан. Драматург, таким образом, «настаивал» на таком построении фраз. [\[5\]](#)

Итак, снова дополнение в конце реплики - но на этот раз никакой архаикой или церемонной размеренностью не пахнет.

Представим, что первая из выделенных реплик строилась бы более привычно: «Пойди ты от меня к чёрту». «Пойди...» - спичка, поднесённая к бикфордову шнуру («...ты от меня...»), а в конце фразы - взрыв: «...к чёрту». У героини Булгакова эта техника действует не так отлажено: взрыв происходит сразу от спички, ненужный бикфордов шнур валяется в стороне. Так можно сказать либо сгоряча, либо от смущения, - словом, под напором чувств, когда о правильности речи не заботишься. Будь это диалог в романе, самой подходящей ремаркой при такой реплике было бы не «сказала/произнесла Люська», а «буркнула», «выпалила», «выкрикнула», наконец.

Разумеется, Н.Я. Галь прекрасно понимала, что даёт постановка местоимения-дополнения после глагола - она и сама подчёркивала: «Русская фраза отнюдь не должна быть гладкой, правильной безличной, точно из школьного учебника: подлежащее, сказуемое, определение, дополнение...» Её несколько упрощённый подход к этому явлению - издержка метода обучения на типичных ошибках (метода, повторяю, весьма действенного, но с большим упором на силу запретов, чем на показ возможностей).

Предвижу возражение: «Ну вот! Выходит, Юпитер и бык всё-таки неравноправны. Почему Булгакову ради естественности диалога взъерошивать фразу позволено, а такой

же точно случай из киноперевода объявляется «неуместным»? Только потому, что Булгаков - это Булгаков?» Нет: потому что случай не «такой же точно».

Дело вот в чём. Бывает, что какое-то грамматическое явление или лексическая единица оказываются приписаны одновременно к нескольким стилистическим ведомствам. Например, предлог от, используемый для указания на источник, осознаётся и как принадлежность речевой древности («некто от французских дворян», «указ от правительства», «некий человек от града Любча» и т.п.), и как оборот из арсенала рекламно-коммерческой фени («До 20 сентября действует специальное ценовое предложение от фирмы Имярек Плюс-Минус», «новости от газеты «Культура»» и пр.) Но хотя конструкция одна и та же, читатель без колебаний определит, в каких из этих примеров она создаёт колорит «раньше жизни», а в каких выступает как признак современности.

То же самое мы видели выше. Даже если бы в первой подборке примеров я не указал бы, что они взяты из произведений Лермонтова, Плещеева и Садовского, читатель всё равно понял бы, что диалог какой-то не совсем современный. И точно так же почувствовал бы он (и без упоминания фамилии Булгакова), что реплики героев «Бега» - это живой, да ещё какой живой, современный диалог. Конечно же, роль подсказчика тут играет стилистический контекст. «Дивлюсь одному...» - и уже ясно, что действие рассказа Садовского происходит не в наше время. Конечная позиция местоименного дополнения тут такое же средство исторической стилизации, что и по-старинному пышная лексика. Все составляющие приведённой реплики органично согласованы.

Этой стилистической органичности и не хватает репликам из перевода фильма. Слова и выражения - современнее некуда, а грамматика книжная, помпезная. К сожалению, я не могу привести более развёрнутые фрагменты процитированных кинопереводов - тогда стилистический разброд стал бы очевиднее. Но вообще-то несоответствие стилистической окраски грамматических конструкций и лексики, как видно, кинопереводчиков не смущает. Результаты преуморительные:

«Сейчас как продемонстрирую табуретку, что сварганил два дня назад»,
«Позвольте мне помочь вам надеть эту куртку, пока вы не загнулись от холода»,
«Моральные условия университета предписывают [так!]: нельзя трахаться с профессурой»,
«Чёрт возьми, Бобби, девушка может тебя заинтересовать, только если удовлетворит все твои идиотские параметры». (Речь о фигуре, цвете глаз и тому подобных «параметрах».)

Тут стоит ещё раз вспомнить про отличие литературной разговорной речи от повседневной устной. В непринуждённом диалоге смешение элементов разных стилей обычное дело; мало того: стилистическая разнородность - коренной признак разговорной речи.^[6] Наблюдение из «Записной книжки» И. Ильфа: «Четыре певицы, четыре хорошо одетых женщины пришли жаловаться. Речь: «У нас в посредрабисе при квалификации происходит колоссальная петрушка»». И вот что показательное: в живом устном диалоге эта колоссальная петрушка не так поражает неожиданностью, как в письменном тексте, тем более в художественном произведении (проверено на опыте). Бытовая речь - впопыхах сделанная фотография, литературно-разговорная - портрет маслом. Если у изображённого слишком широко раскрыт рот или волосы растрепались, с фотографа спрос невелик, на полотне же случайностей не бывает. Всякая якобы случайность - часть авторского замысла.

Вот почему речевые портреты героев Булгакова органичны, естественны, а приведённые реплики из переводов, смётанные на живую нитку из разных стилистических лоскутов, вызывают в лучшем случае недоумение.

Но халтурные кинопереводы - слишком лёгкая жертва: их просчёты так очевидны, что разбирать их и не очень-то интересно. Интереснее взять материалом для разбора перевод, выполненный профессионалом. Перевод вполне добротный, и мои замечания по поводу некоторых его особенностей не разнос, а скорее несогласие. Поэтому я сразу готов признать, что допускаю некоторый субъективизм в оценке. И всё-таки...

David had asked about the apparent paradox of the old man's pacifism in 1916 and his serving as medical orderly with the International Brigade during the Spanish Civil War.

'White feather, dear boy. Quite literally, you know. Had a collection of the damn' things. Didn't care, all a joke. Russell, he converted me. Hearing him talk, public lecture he gave. Best brain, best heart. Unique. Never met it again. (...) Years go by. Keep thinking, don't you know. Whether it wasn't all just yellowbelly. Have to find out in the end. Get it out of your system. Know what I mean?'

'I can imagine.' (...)

'Scared stiff. The whole time. Hated it. Had to draw. Only way I got through.' He smiled. 'Not death. You prayed for death. Still hear the pain. Relive it. Wanted to pin it. Kill it. Couldn't draw it well enough.' 'Perhaps not for yourself. You did for the rest of us.'

The old man shook his head.

'Salt on the sparrow's tail. Mug's game.'

«Дэвид спросил, как разрешить один из необъяснимых парадоксов старого мастера: его пацифизм в 1916 году и службу санитаром в Интербригаде во время гражданской войны в Испании.

- Да труса праздновал тогда, милый юноша. В буквальном смысле слова, знаете ли. И неоднократно. И плевал на всё - считал, всё это гроша ломаного не стоит. Меня Рассел переубедил. Услышал его как-то. Он публичную лекцию читал. Высочайший ум, высочайшая душа! Уникальный человек. Больше таких не встречал (...) Годы идут. Всё думаю, знаете ли. Может, всё это на самом деле и не было трусостью. Должен, в конце концов, сам разобраться. Чтобы больше в голове не держать. Понимаете, что я имею в виду?

- Могу себе представить. (...)

- Перепуган был до смерти. Всё время. Терпеть сил не хватало. Должен был рисовать. Иначе не выжил бы, - он опять улыбнулся. - Умереть не боялся. В такое время даже молишь о смерти. До сих пор ту боль слышу. Заново её переживаю. Хотел её пригвоздить. Утихомирить. Не вышло. Плохие рисунки.

- Может, для вас и не вышло. Зато - вышло для нас всех.

Старик покачал головой:

- Это - как соль на хвост ласточке сыпать. Мартышкин труд.»

Прежде всего, поправим одну несомненную ошибку в последней реплике, в первой её части. Тут переводчица явно попала на удочку «ложного друга» переводчика. Эти «ложные друзья» встречаются и во фразеологии: to lead smb. by the nose - не то же самое, что водить кого-л. за нос, to fall between two stools - не сидеть между двух стульев. А to put salt on one's tail - не насыпать соли на хвост. Русский фразеологизм означает «сделать кому-л. неприятность, сильно досадить», и сыпать соль на хвост ласточке к описываемым обстоятельствам ни с какого бока не подходит. Английское выражение означает «схватить, удержать, лишить подвижности», но для выбора точного русского эквивалента в этом случае краткого словарного определения мало. Надо обратиться к происхождению этого фразеологизма, которое описано, например, в известном словаре Э. Брюера (Brewer's Dictionary of Phrase and Fable): «The phrase is from the advice given to young children to lay salt on a bird's tail if they want to catch it.» Герой-художник хочет сказать, что все его попытки придать своей боли зримое выражение, выплеснуть её на лист бумаги да там и оставить оказались так же наивны, как детский способ ловли птиц при помощи соли. Едва ли этот смысл вычитывается из русского перевода.

Но это мимоходом. Буду держаться ближе к теме статьи.

Старый художник, который произносит этот маленький монолог, беседует с молодым искусствоведем, собирающим материалы для книги о его творчестве. Собеседник - человек не слишком ему симпатичный, приверженец тех эстетических и идейных течений, который художник всем своим творчеством отрицает. Для самозащиты старый мастер надевает маску рубахи-парня, задиристого бонвивана, прожжённого греховодника. Лишь иногда (как в приведённой сцене) он нехотя, пряча смущение под грубоватостью, говорит о сокровенном. Отсюда - отрывистость, сбивчивость его речи, напряжённые поиски подходящего слова, мужественная самоирония. Он и ответ свой начинает с горькой шутки, к сожалению, потерянной в переводе («White feather... Had a collection of the damn' things [= white feathers]»: оживление стёртой, фразеологизированной метафоры. Если таким же образом обыграть предложенный переводчицей русский фразеологизм - что-то вроде: «Сколько я этих самых трусов перепраздновал!» Кстати, при таком переводе хотя бы отчасти воспроизводится экспрессивность английского damn'.) Передача словесной игры здесь не самоцель, она необходима как речевой штрих к портрету героя. Но, уклонившись от воспроизведения словесной игры в начале монолога, переводчица ненароком допустила игру по тем же правилам во второй его половине: «Перепуган был до смерти... Умереть не боялся». Уж не компенсация ли это за потерю в начале? Тут она вроде бы не к месту: тут говорящий совершенно серьёзен. Скорее, это просто переводческая небрежность. [\[7\]](#)

Дело даже не в том, что игра не передана, а в том, что вместо мрачной шутки в переводе получилось книжно-газетное «неоднократно». Неоднократно праздновать труса - сочетание, согласитесь, стилистически сомнительное. По крайней мере, в устах такого человека. Сомнителен и не в меру восторженный эпитет высочайший: «Высочайший ум, высочайшая душа!» («Best brain, best heart»). Если присмотреться к лексике, которую герой употребляет на протяжении всей повести, обнаружится, что для выражения положительной оценки он выбирает не самые экспрессивные английские слова. И в переводе его речевой характеристике лучше подходило бы что-нибудь более сдержанное - например: «Редкий ум, редкая душа». Если учесть склад натуры героя, описываемые обстоятельства, общий тон его речи, то можно утверждать, что и вопрос «Вы понимаете, что я имею в виду?» звучит, пожалуй, чересчур церемонно. Фраза «You know what I mean» (мелькающая в англоязычном диалоге никак не реже, чем в современном русском -

пресловутое «как бы») - выражение с изрядно поветрившейся семантикой. Её вставляют в разговор не столько для того, чтобы убедиться, что собеседник вас понимает, сколько как своего рода многоточие, способ поскорее «закрыть тему», не доводя свою мысль до конца или не желая вдаваться в подробности: «В общем, сами понимаете». Странно было бы ожидать, что человек не слишком склонный излить душу станет озабоченно проверять, так его поняли или не так.

В прошлой статье много говорилось о том, как трудно приходится переводчикам из-за отсутствия однозначных соответствий между регистрами общения, на которые указывает та или иная форма обращения в русском и английском языках. Попробуем применить вывод об определяющей роли коммуникативной ситуации к разбираемому переводу.

Старик обращается к собеседнику: «My dear boy». В повести он употребляет в разговорах с ним и другие формы обращения: «my dear fellow», «dear man». Всё это показатели общения непринуждённого - гораздо более непринуждённого, чем у dear + имя собеседника (dear Charles). Обращение boy здесь не надо понимать чересчур буквально: dear boy (так же как и old boy) - не обязательно обращение старшего к младшему. Притом старый художник и не собирается подчёркивать разницу в возрасте. Вспомним про его поведенческую и речевую маску: роль бесшабашного ухаля для того и понадобилась, чтобы не оказаться в другой роли - почтенного мэтра, поэтому всякий намёк на неравенство отношений ей противопоказан. И снисходительно-величавое либо ироническое «милый юноша» (да ещё при обращении на «вы») звучит фальшивой нотой.

В довершение всего все эти интонационно разнородные элементы скреплены подчёркнуто разговорным синтаксисом: инверсии, парацелляции, эллиптические конструкции оригинала переданы предельно точно.

И социально-психологический портрет героя, так внятно выписанный в подлиннике, расплывается, теряет отчётливость. Кто перед нами: мэтр, снизошедший до интервью (милый юноша... знаете ли... понимаете, что я имею в виду?) или не слишком общительный человек, через силу откровенничающий с чужаком?

Но вот недавно был издан ещё один перевод этой же повести, на фоне которого отмеченные недочёты (если читатель согласится, что это действительно недочёты) попросту меркнут. Вот как выглядит тот же фрагмент в новом переводе:

«Среди прочего Дэвид спросил, нет ли странного несоответствия между публично завяленным Бресли пацифизмом во время первой мировой войны и тем, что во время гражданской войны в Испании он служил санитаром в Интернациональной бригаде.

- Всё очень просто, мой мальчик. Тогда я просто сдрейфил. Вот и всё. И такое не раз со мной случалось. Ну и наплевать мне было на все эти глупости. Рассел - вот кто наставил меня на путь истинный. Одну его лекцию слушал, башковитый он был и большой души человек. Уникальная личность. Видел его тогда в первый и последний раз (...) Знаешь, все эти годы думал и думал о прошлом. И понял, что, скорее всего, тогда просто струхнул. Надо же себе признаться. Чтобы избавиться от сомнений. Понимаешь, о чём я?

- Да, вполне (...)

- Да, вот так вот. Страшно было. Ужасно страшно. Постоянно. Невероятно тяжело было. Спасался тем, что рисовал. Иначе бы не выжил.

Он опять улыбнулся.

- Не страх смерти мучил. Там молились о смерти. Боль. Раненые, умирающие. Боль можно было руками потрогать. Я до сих пор слышу те стоны. А помочь не можешь. Хотелось убить эту проклятую боль. Хотелось рисовать, но такое не нарисуешь.

-Вы же не просто за себя стояли. За всех, так сказать, нас.

Старик покачал головой.

- Чепуха всё это. Воробья на мякине не проведёшь. Игры для дураков.»

Другая крайность: напускная бравада подменяется лихостью ухаря-купца. Сомнения побоку, вместо неуверенного: «[I] keep thinking [...] whether it wasn't just yellowbelly. Have to find it out in the end» - убеждённое: «И понял, что скорее всего струхнул. Надо же себе признаться. Чтобы избавиться от сомнений» (от каких, если герой уже «всё понял»?) С собеседником - нежное «мальчик мой», которое сегодня только в переводах и встретишь. Как и следовало ожидать, старик пускается со «своим мальчиком» в откровенности: «Знаешь, все эти годы думал о прошлом». «Знаешь» в начале фразы звучит, конечно, куда проникновеннее, чем скороговоркой добавленное «don't you know». А ведь между прочим собеседник старика посреди разговора спрашивает: «А почему вы так неохотно рассказываете об источниках? Тех, из которых черпаете вдохновение?» Чем-чем, а неохотой в этих задушевностях и не пахнет («Знаешь, мой мальчик...») Напротив: идут подробности (которых, правда, в оригинале нет): «Раненые, умирающие. Боль можно было руками потрогать... А помочь не можешь». Отрывистые объяснение лихорадочной творческой активности художника («Wanted to pin it. Kill it. Couldn't draw it well enough») упрощается до плоского: «Хотелось убить эту проклятую боль. Хотелось нарисовать, но такое не нарисуешь.» (Тут переводчик проявляет своего рода последовательность: в оригинале художник признаёт собственное бессилие изобразить боль, но самоуверенный тип, выведенный в переводе, естественно, обобщает: «. Такое не нарисуешь») Не говорю уж об откровенных смысловых ошибках: «Perhaps for yourself. You did it for the rest of us.» - «Вы же не просто за себя стояли. За всех, так сказать, нас», «Salt on sparrow's tail» - «Воробья на мякине не проведёшь». (Кстати, о ком бы это?) Прибавьте к этому, что речь старого художника в переводе пересыпана с любовью воспроизведённой матерщиной («патент на благородство» в патологически продвинутой переводческой среде) - и герой становится удивительно похож на «размашистого мужчину» на Парнасе из эпиграммы Саши Чёрного:

«Как друг облапил Феба,
Взял у него аванс
И, сочно плюнув в небо,
Сел с музой в преферанс».

Понятно, что всякие разговоры об интонации на примере такого перевода - всё равно что игра в бисер во время Ходынки.

Критиковать чужие переводы, ничего не предлагая взамен, конечно, не очень честно. Однако сложность в том, что статья касается такой тонкой материи, как интонация, а она определяется не только обстоятельствами речи, но и всем психологическим портретом говорящего, динамикой его отношений с собеседником во всём произведении. Текст - живой организм, можно предложить иное решение того или иного фрагмента или реплики, но важно, чтобы этот новый вариант не выглядел как инородное тело, пусть и

изящный, но - протез. Можно спорить с отсутствием органичности в первом из рассмотренных переводов, топорным воспроизведением речевой характеристики во втором, но если попытаться поставить на текст аккуратную заплату в виде иного перевода этого отрывка, она всё равно останется заплатой. Поэтому ограничусь разбором - и будем надеяться, что в каком-нибудь новом переводе автору повезёт больше.

[1] П. А. Флоренский - об Иоганне Себастьяне Бахе: «В Бахе я всегда чувствую ремесленника. Не пойми этого слова, как укор. Ремесленников, особенно старых, очень уважаю и ценю, скажу больше, очень хочется быть ремесленником. Но это совсем особый строй духа. Привычки и навыки, наследственно выработанные столетиями, мастерство без порыва и вдохновения, точнее сказать, без вдохновения данной минуты, работа, которую мастер может в любой момент начать и в любой момент без ущерба прекратить. Вероятно, это самое здоровое творчество, всегда текущее по определённым руслам, без мучений, без романтики, без слёз и без восторгов, но со спокойной уверенностью в руке, которая сама знает, что ей делать. Гениально, но без малейшего трепета...» письмо А.М. Флоренской и детям, 25.XI - 6.XII 1936 г.)

[2] Н. Любимов рассказывает, как однажды вычеркнул из своего перевода выражение «рыльце в пушку», вспомнив, что это цитата из И.А. Крылова, то есть факт русской культуры. При всём уважении к автору, такая щепетильность представляется чрезмерной: многие ли из читателей вспомнят источник этого выражения? Из категории цитат оно уже перешло в разряд крылатых слов, а на их употребление в переводе ограничения не столь жёсткие. По этой логике мы не имели бы права использовать в переводе и выражение «белка в колесе», также заимствованное из басни Крылова.

[3] Это утверждение опровергается наблюдениями переводоведов. Тем, кого интересует этот вопрос, советую прочесть книгу Л.А. Черняховской «Перевод и смысловая структура». В ней можно найти и соответствующие статистические данные.

[4] Неестественность трёх последним репликам (в современном диалоге) придаёт не только дополнение в конце фразы, но и то, что в переводе были вообще сохранены местоимения и прочие грамматические «строительные леса» оригинала. Без них реплики выглядели бы куда непринуждённое: «Они думают, я их обманул», «Почему ты спрашиваешь?» (или даже проще: «А что?») А в переводе последней фразы вообще можно ограничиться глаголами: «Сделаю – принесу».

[5] Изменена только первая из отмеченных реплик, выделенное дополнение вообще снято: «Пойди ты к чёртовой маме». Но это явно вызвано тем, что в новой редакции короткая реплика Люськи разворачивается в пространную отповедь, требующую иного ритмического рисунка начальной фразы.

[6] Об этом писали многие языковеды - см., напр., монографию О.Б. Сиротининой «Современная разговорная речь и её особенности».

[7] О подобных случаях ненамеренного оживления образности фразеологизмов - см. главу «На ножах» в уже упомянутой книге Н.Галь