

Благодарности

Идея написать эту книгу появилась после того, как я получил приглашение выступить с пленарным докладом на конференции в Уппсале в июне 2014 года. Эта конференция, организованная Джули Хансен и Сьюзанной Уитт, была посвящена проблемам перевода и транслингвизма в русском контексте. Выбирая тему доклада, я остановился на проблеме авторского перевода в творчестве русско-американских поэтов. Это позволяло мне объединить две темы конференции — перевод и транслингвизм. Я уже занимался этими вопросами, но только по отдельности, и к тому же у меня появилась возможность поделиться моей любовью к поэзии. В последующие годы этот проект продолжал развиваться и в конечном счете вылился в более основательное исследование ряда русских поэтов XIX и XX веков, переводивших собственные произведения не только на английский, но и на немецкий, французский и итальянский языки, с которыми я рос в Швейцарии.

Оглядываясь назад, можно сказать, что та конференция в Уппсале приобрела значение почти легендарного события. Многие из ее участников регулярно выступают с докладами на темы перевода на конференциях, инициированных Ассоциацией славянских, восточноевропейских и евразийских исследований и Американской ассоциацией преподавателей славянских и восточноевропейских языков. К первой группе исследователей начали присоединяться и участники панельных дискуссий на тему транслингвизма, организованных Стивенем Келлманом и Наташей Львович в рамках заседаний Американской ассоциации сравнительного литературоведения. Кроме того, в октябре 2015 года они вместе с Иланом Ставансом провели симпозиум

«Литературное творчество на неродном языке» («Writing in the Stepmother Tongue») в Амхерстском колледже. Эти академические события вдохновляли меня в работе над настоящей книгой. Во время годовичного творческого отпуска в 2016–2017 годах я представил рассматриваемые в этой книге темы на конференциях и симпозиумах в Нью-Йорке, Осло, Уппсале, Тарту и Утрехте. Хорошей возможностью получить дополнительные полезные отзывы о моей работе стал семинар, посвященный русской литературной диаспоре, который был организован Марией Рубинс в университетском колледже Лондона в мае 2018 года.

Я благодарен многим моим коллегам за вдохновляющие разговоры и обсуждения. В частности, я признателен Джули Хансен, Наташе Львович, Марии Рубинс и Давиду Бетеа, которые прочитали ранние варианты глав этой книги и высказали ценные замечания. Кроме того, я многим обязан Мириам Финкельштейн, которая пригласила меня на интереснейший симпозиум по поэзии на славянских языках, прошедший в Университете Инсбрука в июне 2017 года. Я также благодарен Кевину Платту, Памеле Дэвидсон, Захару Ишову и Евгении Кельберт за их полезные предложения. Хильде Хогенбом познакомила меня с творчеством Елизаветы Кульман много лет назад, когда мы были аспирантами в Колумбийском университете. Меня воодушевила переписка по электронной почте и обсуждение поэзии Кульман с Ильей Виницким летом 2018 года. Наталья Бочкарева, Александра Берлина и Анна Лушенкова-Фосколо помогли мне в поисках труднодоступных материалов, а Райнер Штиллерс в Берлине щедро делился со мной своими познаниями в итальянской поэзии.

Ранние версии глав 4 и 6 были опубликованы в *Slavic and East European Journal* (Poems and Problems: Vladimir Nabokov's Dilemma of Poetic Self-Translation // *Slavic and East European Journal*. 2017. Vol. 61. № 1. P. 70–91) и в *Translation Studies* (The Poetics of Displacement: Self-Translation among Contemporary Russian-American Poets // *Translation Studies*. 2018. Vol. 11. № 2. P. 122–38). Я благодарен Ирен Масинг-Делич, бывшему редактору *Slavic and East European Journal*, а также двум анонимным рецензентам за их внимательное отношение и тщательную работу с моей статьей. Кроме того,

я признателен двум читателям журнала *Translation Studies* и двум независимым экспертам издательства «Northwestern University Press» за их конструктивные замечания.

Стихотворение «October Tune», которое цитируется на странице 148, взято из сборника стихов Иосифа Бродского *Collected Poems in English* (copyright © 2000 наследники Бродского) и перепечатывается с разрешения издательств «Farrar», «Straus and Giroux» и «Carcanet Press Limited».

Я благодарю Андрея Грицмана и Катю Капович за разрешение процитировать их авторские переводы на русском и английском языках. Особую признательность я хочу выразить Андрею за приглашение выступить на вечере двуязычной русско-американской поэзии в Нью-Йорке в январе 2018 года, а также за его участие в моем семинаре по переводу в университете штата Пенсильвания в апреле 2018 года, благодаря чему мои студенты получили уникальную возможность обсудить авторские поэтические переводы с их автором. Мой коллега по университету Патрик Макгрейди, куратор Палмеровского музея искусств, поделился со мной своими ценными соображениями о творчестве Кандинского, а Ирина Микаэлян, Елена Зотова и Александра Шапиро дали мне ценные комментарии по поводу некоторых тонкостей их родного русского языка. Я многим обязан моему самому преданному читателю Кэти Ваннер за ее моральную поддержку и все, что не выразить никакими словами.

Введение

«Трюк с удвоением личности»

Что происходит, когда поэты сами переводят свои стихи на другой язык? Может ли вообще такой перевод быть в какой-то степени успешным? Если, согласно широко цитируемому высказыванию Р. Фроста, поэзия — это то, что теряется при переводе¹, то попытка переложить свои стихи на другой язык, скорее всего, обречена на провал. Глубинная связь поэзии со звучанием, ритмом и морфологией языка делает ее перевод практически невозможным. Более того, эстетическая жизнеспособность поэтического творения вне родного языка подвергалась сомнению начиная с эпохи романтизма. Поэт, который переводит свои стихи, тем самым стремится осуществить две задачи, чрезвычайно сложные сами по себе, если вообще выполнимые: создать поэтический текст и написать стихотворение на иностранном языке. Не все, конечно, согласятся с тем, что поэтический самоперевод неизбежно сопряжен с серьезными затруднениями и непреодо-

¹ На самом деле Фрост выразился несколько иначе. В 1959 году в разговоре с К. Бруксом и Р. П. Уорреном Фрост сказал: «Говоря с определенной осторожностью, я мог бы определить поэзию следующим образом: Поэзия — это то, что теряется и в прозе, и в стихе при переводе. Это связано с тем, как изгибаются слова, как выбираются слова, с тем, как вы подбираете слова» [Frost 1966: 203].

лимыми препятствиями. Общепринятые взгляды на предполагаемые трудности трансязычного творчества обусловлены целым рядом культурных и психологических факторов. Вопреки распространенному мнению, поэтический самоперевод — не такая уж маргинальная деятельность, как может показаться. Несмотря на многочисленные утверждения об обратном, этот феномен нельзя свести к «нескольким редким исключениям»². Как указывает Р. Грютман, восемь лауреатов Нобелевской премии по литературе, то есть примерно каждый 13-й, занимались переводом своих произведений. Пятеро из них — Фредерик Мистраль, Рабиндранат Тагор, Карл Гьеллеруп, Чеслав Милош и Бродский — были поэтами³. Этот факт не привлек особого внимания, поскольку «моноязычная парадигма» (если воспользоваться термином, предложенным Я. Йилдиз) все еще преобладает в современном литературоведении. В соответствии с этой парадигмой «предполагается, что индивидуумы и сообщества обладают только одним “подлинным” языком, своим “родным языком”, и благодаря этому могут естественным образом быть отнесены к какой-либо отдельной, четко определенной народности, культуре и нации» [Yildiz 2012: 2]. С этой точки зрения поэтическое творчество за пределами родного языка и перевод собственных стихов на неродной язык представляются своего рода аномалиями, выбивающимися из принятой классификации, в рамках которой, несмотря на свидетельства об обратном, по-прежнему в качестве нормы господствуют «мононациональные конструкторы поэзии модерна и современности» [Ramazani 2009: 24].

В этой книге я анализирую двуязычные произведения семи поэтов (как широко известных, так и менее известных), родной язык которых — русский — и которые сами переводили свои

² Так утверждает российский исследователь В. В. Фещенко в своей статье [Фещенко 2015: 201].

³ Как справедливо замечает Грютман, «даже если верно то, что авторы, переводящие свои тексты, были чрезмерно представлены среди лауреатов Нобелевской премии (интересно, почему?), их число может служить поводом для того, чтобы пересмотреть некоторые предубеждения относительно маргинальности данной практики» [Grutman 2013: 70].

стихи с русского на английский, французский, немецкий или итальянский. В силу целого ряда исторических, географических и политических причин в России возникла особенно плодотворная среда для многоязычного литературного творчества и авторского перевода. В стране, зависшей в состоянии неопределенности между империей и национальным государством, сформировалась как идеология переводимости, так и идеология непереводаемости. В своей монографии о переводе и становлении современной русской литературы Б. Бэр утверждает, что привилегированное положение основного языка и провозглашаемая невозможность перевода способствуют выдвиганию на первый план национальной исключительности. И наоборот, в мультиэтнических и многоязычных империях теоретическое обоснование и практическое развитие получает идея переводимости [Баер 2016: 7–9]. Учитывая особую роль, которую поэзия играла в русской культуре начиная с конца XVIII века, Россия предстает уникальным местом для изучения авторского перевода и тех видоизменений, которые происходят с поэтическими текстами, когда авторы переносят их за пределы родного русского языка.

Поэзия за пределами родного языка

В спорах о транслингвизме и монологичной парадигме поэзия имеет особый статус. Считается, что писать великую прозу на чужом языке трудно, но вполне возможно — в конце концов, это подтверждается примерами Джозефа Конрада, Владимира Набокова и Сэмюэля Беккета, — но «подлинная» поэзия может быть написана только на родном языке. Некоторые из этих идей восходят к представлениям немецких романтиков об укорененной в родном языке национальной душе, высшим и наиболее ярким выражением которой можно считать поэтические шедевры. В своей известной лекции «О разных методах перевода», прочитанной на заседании Прусской академии наук в 1813 году, немецкий теолог и основоположник герменевтики Ф. Шлейермахер утверждал, что нельзя считать законной целью перевода стрем-

ление «представить произведение так, как если бы оно было изначально написано на языке читателя». Он был убежден, что оригинальное словесное творчество за пределами родного языка — это химера, если не преступление. По мнению Шлейермахера, «если бы это действительно было связано с желанием писать и творить на иностранном языке так же хорошо, как на родном, то я, не задумываясь, объявил бы это дерзостью и магией, своего рода трюком с удвоением личности, когда автор не только попирает законы природы, но и старается сбить с толку других людей» [Schleiermacher 2005: 55, 58]⁴. Рихард Вагнер в своей диатрибе «Еврейство в музыке» утверждал, что «творить на чужом языке до сего времени не было возможно даже для величайших гениев»⁵. Мы можем отвергнуть такого рода утверждения как выражение националистических или антисемитских предрассудков, однако похожих взглядов придерживались и люди совершенно другого склада, например известный космополит и интеллектуал сэра И. Берлин. В беседе об англоязычной поэзии Бродского (которую он не одобрял) Берлин сказал следующее:

Поэт может писать только на своем языке, на языке своего детства. Ни один поэт не создавал ничего достойного на чужом языке... Поэзия говорит только на родном языке...

За этим категорическим утверждением последовало примечательное личное признание:

По-настоящему я люблю только русскую поэзию. Я знаю английскую, я учился в Англии, ходил в английскую школу, я знаю ее с детства и все такое. Конечно, есть замечательные вещи... Но этого нельзя сравнить с моим отношением к русской поэзии... Я читаю Пушкина или кого угодно, даже мелких поэтов... совсем не хороших поэтов... Это мне о чем-то говорит. Английская же поэзия со мной не говорит [Абаева-Майерс 1998: 100–101].

⁴ Слегка измененный русский перевод цит. по: [Шлейермахер 2000].

⁵ Цит. по: [Yildiz 2012: 36].

Схожее мнение выражали и другие многоязычные интеллектуалы и поэты, например Цветан Тодоров и Милош⁶. Если нам бывает нелегко понять и оценить стихотворение, написанное на иностранном языке, то сочинение стихов на неродном языке представляется еще более сложным делом. Как заметил Д. И. Ханауэр, «существует мнение, что авторы, творившие на втором языке, которые усвоили и выучили этот второй язык, не пишут и, вероятно, не могут писать стихи» [Hanauer 2010: 6]. Причем это вовсе не обязательно проблема языковой или писательской компетенции. В своем всестороннем исследовании двуязычия психолингвист Павленко утверждает, что «суть “проблемы” поэзии на втором языке заключается не в недостаточном владении языком, но в недостаточной эмоциональной и физической связи: тот языковой разрыв, который обеспечивает самоисследование в прозе на втором языке, ослабляет эмоциональное самовыражение в поэзии на втором языке» [Pavlenko 2014: 283]. Для обоснования своего утверждения Павленко приводит пример Марка Шагала, который был не только художником, но и поэтом. Хотя он жил во Франции с 25 лет и свободно владел французским языком, стихи он писал только на идише и русском, языках своего детства и юности. По мнению Павленко, французский язык, который Шагал выучил уже будучи взрослым, «не обеспечивал необходимой эмоциональной свободы и легкости» и потому не подходил для поэтического самовыражения [Pavlenko 2014: 295].

Теория Павленко основывается на романтическом понимании поэзии как средства эмоционального самовыражения. Однако это далеко не единственный способ переживания или определе-

⁶ Тодоров, который большую часть жизни прожил в Париже, признался А. Павленко, что «не ощущает эмоциональной связи с французской поэзией». По его словам, глубже всего он чувствовал русскую поэзию, вероятно, потому что учил русский язык подростком в русской «спецшколе» в Болгарии. См. [Pavlenko 2014: 244]. Милош, который много лет жил в Соединенных Штатах и прекрасно владел несколькими языками, говорил Бродскому, что, когда читает стихи на английском, чувствует, как будто они отделены от него «оконным стеклом». Он утверждал, что смог оценить стихи Э. Дикинсон только тогда, когда прочитал их в польском переводе. См. интервью Бродского с Милошем в [Бродский 2007: 496].

ния поэзии. Например, Т. С. Элиот придерживался совершенно иного взгляда, указывая, что «поэзия — это не поток различных эмоций и не выражение собственного «я», а бегство от них. Но, безусловно, лишь те, у кого они есть, знают, что такое желание избежать их в поэзии» [Элиот 1997: 166]. В качестве противоположного Шагалу примера можно упомянуть другого русского художника и поэта — Кандинского. Кандинский писал стихи на трех языках: на своем родном русском, на немецком и французском. Примечательно, что он начал писать по-французски только в конце 1930-х годов, когда ему уже было за 70, после вынужденного переезда из Германии во Францию в 1933 году. Этот переход на французский не столько принес Кандинскому эмоциональную свободу, сколько дал ему возможность экспериментировать в новой языковой среде — точно так же переключение с живописи на поэзию было для него своего рода пересечением границ в художественном творчестве.

Поэзия отличается от прозы прежде всего особым способом использования языка, основанным на формальных ограничениях. Почему, в сущности, невозможно развить способность восприятия или создания поэзии на неродном языке — разумеется, абстрагируясь от того, что для большинства людей писать стихи намного сложнее, чем писать прозу? (Это верно и в отношении поэтического творчества на родном языке.) Можно даже утверждать, что на иностранном языке проще писать стихи, чем прозу. Ограничения, свойственные поэтической речи, делают поэзию более искусственной формой выражения. В этом смысле сочинение стихов отличается от написания прозы так же, как использование иностранного языка отличается от самовыражения на родном языке — возникает дополнительный элемент искусственности и необходимости осознанного языкового усилия. Физический эффект «чужеродного» звучания может быть не обескураживающим, а наоборот воодушевляющим. Не все разделяют эмоциональную невосприимчивость Берлина к поэзии, написанной на неродном языке. Чтобы понимать и ценить поэзию на иностранном языке, необязательно в совершенстве владеть этим языком. Бродский на всю жизнь полюбил поэзию

Дж. Донна и У. Х. Одена во время ссылки на Русском Севере, когда его знание английского языка было в лучшем случае на самом начальном уровне.

Как показывает пример Бродского, утверждение о том, что поэзию можно воспринимать только на родном языке, не столь однозначно. Выбор иностранного языка в качестве средства поэтического выражения связан с определенными рисками, но при этом открывает новые возможности для творчества. Если исходить из того, что язык формирует мышление, то обогащение языкового репертуара влечет за собой расширение возможностей для поэтического творчества. Поэзия «с акцентом» (если можно так выразиться) может открыть новые пути выразительности, которые недоступны монопольному автору, ограниченному условиями родного языка. Более того, можно утверждать, что «лишенный автоматизма» родной речи, замедленный процесс письма, обусловленный менее знакомой языковой средой, соответствует тому подходу к чтению, который идеально работает в случае с поэзией. Как пишет Ханауэр:

Относительно медленные процессы декодирования и семантической активации в случае чтения на втором языке приводят к ситуации, когда читающий на втором языке неизбежно в той или иной степени осознает реальные лежащие на поверхности особенности текста, который он читает... Действительно, еще в начале XX века русские формалисты утверждали, что чтение поэзии предполагает восприятие текстов, которые лингвистически построены так, чтобы специально исключить автоматизм чтения на родном языке. Парадоксальным образом, эти утверждения, по всей видимости, подразумевают, что чтение поэзии превращает читающих на родном языке в читающих на втором языке, или, иначе говоря, чтение поэзии на родном и на втором языках может быть процессом одного порядка [Hanauer 2010: 34–35].

Сочинение стихов на неродном языке или на нескольких языках не такой уж редкий случай, как можно подумать. В монографии «Языки поэта» («The Poet's Tongues», 1970) — одном из

первых исследований на эту тему — Л. Форстер показал, что разноязычное поэтическое творчество было широко распространено в Европе в эпоху Средневековья и в начале Нового Времени, когда авторы легко переключались с латыни на свой родной диалект и обратно, а потом все чаще с одного диалекта на другой. Стихи на неродных языках писали и более близкие нашему времени поэты, например С. Георге, Р. М. Рильке или представители европейского авангарда начала XX века. Как показывает Форстер, до того, как И. Г. Гердер и немецкие романтики концептуализировали понятие языка, поэты легко переключались с одного языка на другой, не особо заботясь о «языковой преданности». Это было возможно потому, что «поэзия оперировала относительно ограниченным набором тем, формул и топосов, которые были интернациональны, являясь частью общеевропейского культурного наследия» [Forster 1970: 19]. Такая смена языков вновь становится более распространенной практикой в авангардистской и концептуалистской поэзии XX века, в которой язык лишается метафизического значения и используется просто как своего рода материал. В рамках модернистской концепции остранения В. Шкловского «чужеземность» предстает как положительное эстетическое качество. В сущности, с исторической точки зрения, как указывал Шкловский, поэтический язык нередко бывает буквально иностранным: «Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного, практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному» [Shklovsky 1990: 12].

Хотя значительная часть раннемодернистских поэтических текстов на неродных языках, по словам Форстера, сводилась всего лишь к «упражнениям на виртуозность», порой они приобретали более серьезное значение. Комментируя написанные на итальянском стихи Дж. Мильтона, Форстер делает примечательное наблюдение: «Иногда бывает так, что поэт может более свободно выразить свои чувства на иностранном языке, чем на

своим собственном. Использование иностранного языка как бы снимает определенные ограничения, и формальное упражнение внезапно обретает “душу” [Forster 1970: 48]. Здесь мы, похоже, возвращаемся в обозначенную Павленко область поэзии как эмоционального самовыражения, но только с противоположной аргументацией. По всей видимости, для некоторых поэтов иностранный язык скорее облегчает выражение чувств, нежели препятствует ему. Поэзия на иностранном языке даже может быть в каком-то смысле соблазнительной. Используя эротическую метафору, Т. Адорно сравнивал привлекательность иностранных слов с «влечением к девушкам из зарубежных и, еще лучше, экзотических стран; нас соблазняет своего рода экзогамия языка, который хотел бы вырваться из своих неизменных пределов, преодолеть заклетье собственной сущности и того, что и так известно»⁷. Безусловно, такие пристрастия могут быть надуманными и наивными и, как правило, приводят к разочарованию. Но, разумеется, если все-таки придерживаться предложенного Адорно сравнения, то экзогамия может обернуться и счастливым многолетним браком.

Проблема самоперевода

У поэта нет никаких оснований не сочинять стихи на иностранном языке, однако, когда дело доходит до вопроса о переводе своих собственных творений, ставки существенно повышаются. Проблема здесь не в том, чтобы создать поэтический текст на неродном наречии, но в том, чтобы реализовать художественный замысел, который уже воплощен в конкретной форме на родном языке, пересоздав его в другой языковой среде. Учитывая укорененность поэзии в звучании и форме, а также личность автора и переводчика, практика поэтического самоперевода вызывает целый ряд вопросов. Является ли авторский перевод вариантом оригинального текста? Можно ли говорить о двух

⁷ Theodor Adorno «Wörter aus der Fremde». Цит. по [Yildiz 2012: 96].

равнозначных стихотворениях или двух оригиналах? Как переход с одного языка на другой влияет на форму и содержание стихотворения? Насколько «верным» оригиналу должен быть самоперевод, или же это понятие не имеет смысла, коль скоро функции автора и переводчика совпадают? Иначе говоря, может ли автор «предать» самого себя в переводе? И что вообще в данном случае значит понятие «верность»?⁸

Авторский перевод лишь относительно недавно стал серьезной темой для изучения в рамках переводоведения и в настоящее время привлекает все большее внимание исследователей. Получить представление об изменении отношения к этому предмету можно, если сравнить различные издания Энциклопедии переводоведения издательства Routledge. В первом издании, вышедшем в 1998 году, была статья «автоперевод», но ее автор, Грютман, сетовал, что специалисты по переводу «уделяют мало внимания этому феномену, вероятно, потому, что считают автоперевод явлением, относящимся скорее к билингвизму, нежели к переводу как таковому» [Grutman 1998: 17]. Однако во втором издании этой энциклопедии, вышедшем 11 годами позже, Грютман уже имел все основания заявить, что «когда-то считавшийся маргинальным явлением [авторский перевод] в последнее время привлекает значительное внимание в более ориентированных на культуру областях переводоведения» [Grutman 2009: 257]. В последнее десятилетие регулярно появляются монографии [Hokenson, Munson 2007; Anselmi 2012; Kippur 2015], сборники исследований [Cordingley 2013b; Ferraro, Grutman 2016] и специализиро-

⁸ В современном переводоведении понятие верности оригиналу вызывает все больший скептицизм. Например, Вай-Пин Ю называет это понятие «сексистским, морализаторским и дихотомическим, подразумевающим, как в выражении “*les belles infidèles*”, что переводы могут быть либо красивыми, либо верными, но никогда красивыми и верными одновременно». Концепция верности подвергается критике за то, что она основывается на не поддающемся определению стандарте полного соответствия оригинала и перевода, а также за ошибочное представление об извлекаемой сущности, которое не учитывает изменчивости значения, характерной для всех текстов. См. [Yu 2014: 499].

ванные выпуски журналов, посвященные проблемам авторского перевода⁹. К 2012 году изучение авторского перевода, по словам С. Ансельми, стало «новым самостоятельным и быстро расширяющимся разделом переводоведения» [Anselmi 2012]. Библиография научных работ на тему авторского перевода, которую собирает и регулярно обновляет Е. Гентес из университета Г. Гейне в Дюссельдорфе, в последнем изводе насчитывает уже 235 страниц и содержит более 1000 опубликованных и более 200 неопубликованных работ¹⁰.

Однако, несмотря на все увеличивающееся количество исследований, посвященных проблемам самоперевода, многие вопросы остаются нерешенными. Сложность в рассмотрении этого явления заключается в необходимости примирить сложившиеся положения теории перевода со статусом переводного текста. Как заметили Й. Хокенсон и М. Мансон, самоперевод «не поддается анализу в бинарных категориях теории текста и радикально отходит от литературных норм: в данном случае переводчик сам является автором, перевод — оригинальным произведением, чужое — своим, и наоборот» [Hokenson, Munson 2007]. В самопереводе роли автора и переводчика совмещаются, и в глазах читающей публики авторский перевод приобретает более высокий статус, поскольку писатель-переводчик, по сравнению со сторонним переводчиком, находится в более тесных отношениях с исходным текстом. В то же время парадоксальным образом предполагается, что автор-переводчик, как властелин, «может позволить себе смелые отступления от исходного текста, которые — будь они сделаны другим переводчиком — вряд ли были бы восприняты как адекватный перевод» [Perry 1981: 181].

Оба эти утверждения представляются небесспорными. Можно возразить, что акцент на привилегированном положении автора как переводчика собственного текста ведет к довольно наивному намеренному заблуждению. Представление о первостепенной роли авторского намерения проистекает, как указывает С. Кип-

⁹ См. список в [Ferraro, Grutman 2016: 8].

¹⁰ Эту библиографию можно найти на сайте www.self-translation.blogspot.com.

пур, из «эпохи до смерти автора», когда автор превращается в привилегированного агента, призванного сообщить «то, что известно только автору и что только автор может воспроизвести» [Kippur 2015: 66]. Переводовед С. Басснетт в своем комментарии к специальному выпуску журнала «Orbis Litterarum» 2013 года, посвященному авторскому переводу, отвергает «странную», на ее взгляд, идею о том, что переводчик собственных текстов находится в привилегированном положении по сравнению с другими переводчиками. Она утверждает, что «если любой перевод есть акт переписывания, то совершенно неважно, осуществляется ли это переписывание тем, кто создал первоначальную версию текста, или кем-то другим» [Bassnett 2013: 287]. Басснетт приводит вполне убедительный аргумент, однако с точки зрения восприятия произведения существует четкое различие между авторским переводом и сторонним переводом. Единая личность автора и переводчика в определенном смысле (положительном или отрицательном) придает переведенному самим автором тексту авторитетность и окончательность, которых лишен обычный перевод. Если автор сам перевел свой текст, то маловероятно, что кто-то еще возьмется за его перевод. Еще один вопрос заключается в том, всегда ли на практике возникают «смелые отступления», к которым якобы склонен и на которые имеет право автор-переводчик. В действительности далеко не так очевидно, что авторский перевод обязательно должен быть «более вольным», чем обычный перевод¹¹. Как мы увидим в дальнейшем, приверженность Набокова к буквализму в переводе поэтических текстов стала для него дилеммой, когда он перелагал свои русские стихи на английский. В контексте перевода поэзии смысл «верности оригиналу» отнюдь не лежит на поверхности: относится ли это понятие к семантике или к форме, или же к тому и другому?

¹¹ Грютман утверждает: «При изучении конкретных примеров мы увидим, вероятно, столько же авторов-переводчиков, которые буквально привязаны к своим текстам, сколько и писателей, которые используют свои тексты в качестве отправной точки для их переписывания. Не исключено также и то, что оба случая могут быть представлены в творчестве одного и того же писателя [Grutman 2007a: 225].»

Бродский придерживался диаметрально противоположного набоковскому подхода, стремясь к сохранению размера и рифмы при переводе своих стихов. При этом и Набоков, и Бродский каждый по-своему утверждали верность своих переводов, полагая, что альтернативные методы предают или искажают оригинальный текст.

Чем же в таком случае авторский перевод отличается от «обычного» перевода? Как указывают Грютман и Т. Ван Болдерен, следует с особой осторожностью делать обобщения относительно авторского перевода как «продукта» с определенными и предсказуемыми характеристиками:

Процесс самоперевода, вероятно, имеет некоторые особенности, благодаря которым его можно считать особым видом деятельности или по крайней мере отдельной категорией перевода, среди них: двунаправленность и одновременность, а также привилегированный доступ к личным авторским источникам и — пусть и в реконструированном виде — память о первоначальном замысле. Однако намного сложнее выявить характеристику автоперевода как особого продукта самим автором. Необходимы дальнейшие исследования прежде, чем переходить к обобщениям относительно сложных соотношений между авторскими переводами и оригинальными текстами, особенно в отношении других видов перевода, иногда именуемых «гетерографическими» [Grutman, Van Bolderen 2014: 329].

Даже если допустить, что автор-переводчик имеет «привилегированный доступ» к личным источникам и воспоминаниям, это может восприниматься не столько как преимущество, сколько как обременение. Кубино-американский ученый и поэт Г. Перес Фирмат утверждает, что «двуязыкая муза меланхолична; она разделяет и не побеждает». Вследствие такого положения, по Пересу Фирмату, «из всех разновидностей перевода, пожалуй, самым неверным является авторский перевод. При этом, хотя технические трудности остаются теми же самыми, возникает дополнительное измерение творческой переоценки, которое

отсутствует в стороннем переводе. Это не просто хорошо, но даже слишком хорошо известно автору, переводившему свои собственные произведения... Не менее важно и то, что пишущие на двух языках писатели имеют *особые, не поддающиеся переводу* (курсив — авт.) отношения с каждым из их языков» [Pérez Firmat 2003: 6, 106]. Выросший в Мексике И. Ставанс, который до переезда в Израиль, а затем в США говорил на идише и испанском, высказывает схожие опасения по поводу своей многоязычной личности и возможности самоперевода. Он пишет: «Язык — это всегда нечто большее, чем просто средство общения. Каждый язык несет в себе культурную память и литературные традиции. Это большая удача, когда мы можем выбирать один из нескольких языков, но наше положение от этого лишь усложняется. Главное преимущество заключается в ощущении свободы, безграничных возможностей. Главный недостаток — ощущение подвешенности, отсутствия принадлежности тому или иному языку» [Stavans 2016]. Многим билингвам и многоязычным людям присуще чувство раздвоения собственного «я»¹². Что касается самого Ставанса, то он предпочитает работать со сторонними переводчиками и не пытается самостоятельно примирить свои различные языковые ипостаси.

Самоперевод нередко воспринимается автором-переводчиком как мучительный и обескураживающий опыт. Беккет сокрушался по поводу «пустошей и дебрей самоперевода» [Beckett, Schneider 1998: 93], а Набоков сетовал, что для него «ужасная вещь — переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатки» [Шаховская 1991: 22]. Тот факт, что оба автора тем не менее занимались переводом собственных произведений — Беккет почти с маниакальным постоянством, — навел Э. Кордигли на мысль, что такое поведение можно считать особой формой мазохизма [Cordingley 2013a]. Почему же само-

¹² Из 1039 двуязычных и многоязычных индивидуумов, опрошенных Павленко в 2001–2003 годах, 65 % ответили утвердительно на вопрос «Ощущаете ли вы себя временами другой личностью, когда используете разные языки?» См. [Pavlenko 2006: 10].

перевод предстает столь тяжким занятием? Происходит ли это потому, что он лишает автора удовольствия, присущего переводу как таковому, удовольствия от открытия и присвоения «другого», и оставляет автора наедине со своим неизбывным «я»? Как утверждает румынский исследователь К. Попеску: «Когда автор сам переводит свои произведения, он лишается удовольствия от открытия и может открыть лишь то, что сам же и создал» [Popescu 2007: 29]. С другой стороны, можно утверждать, что самоперевод способствует особого рода открытию автором самого себя благодаря вовлечению его разных языковых «я».

Как показывают примеры Переса Фирмата и Ставанса, не все двуязычные или многоязычные авторы занимаются самопереводом. В своей фундаментальной монографии о литературном транслингвизме С. Келлман предлагает различать «моноязычных транслингвов», то есть авторов, которые пишут исключительно на новоусвоенном языке, и «амбилингвов», которые пишут на двух или более языках [Kellman 2000: 12]¹³. «Амбилингвизм» представляется необходимым, но в любом случае недостаточным условием для самоперевода. Пожалуй, неудивительно, что «моноязычные транслингвы» не склонны переводить самих себя. Это отнюдь не означает, что их творчество не может быть обогащено осознанием собственной «иностранности» при написании текстов на языке, который они используют как средство литературного самовыражения. Хорошим примером такого рода может служить творчество русско-американского поэта Евгения Осташевского, который пишет по-английски, но в чьей поэтике

¹³ В качестве примеров «моноязычных транслингвов» Келлман называет таких писателей, как Адельберт фон Шамиссо (французский — немецкий), Джозеф Конрад (польский — английский), Елена Понятовска (французский — испанский), Майкл Арден (армянский — английский), Фазиль Искандер (абхазский — русский), Тристан Тцара (румынский — французский), Воле Шойинка (йоруба — английский), Николай Гоголь (украинский — русский), Кадзуо Исигуро (японский — английский), Салман Рушди (урду — английский), Леопольд Сенгор (волоф — французский), Элиас Канетти (ладино — немецкий) и Том Стоппард (чешский — английский) (см. [Kellman 2000: 14]). Наиболее известные «амбилингвы» — Набоков и Беккет.

отражается столкновение языковых и культурных кодов¹⁴. Следует заметить, что термин «самоперевод» представляется довольно двусмысленным: его понимание зависит от того, относим ли мы элемент «само-» (то есть авторское «я») к субъекту или объекту процесса перевода. Если его рассматривать как субъект, то авторское «я» является агентом создания текста. Если воспринимать авторское «я» как объект, то самоперевод буквально означает «перевод самого себя». С этой точки зрения любое литературное творчество на неродном языке можно считать своего рода самопереводом, как утверждает М. Бесемерес [Besemeres 2002]. Таким образом, самоперевод как объект исследования имеет ценность не только благодаря проблематизации устоявшихся понятий переводоведения, но и благодаря уникальным возможностям изучения билингвальной и бикультурной идентичности.

Авторский перевод в России

В России сложилась особенно плодотворная среда для авторского перевода. Как указывает Б. Бэр, понятие перевода лежит в основе самоопределения России как многоязычной и многонациональной империи, в которой «имперские реалии порождали множество билингвов и культуру, отмеченную определенной гибриднойностью» [Baer 2016: 14]. С самого своего зарождения русская литературная культура определялась переводами и адаптацией византийских моделей в контексте диглоссии привнесенного церковнославянского и родного восточнославянского языка. Начиная с XVIII века предпочтительным языком русской аристократии стал французский, в результате чего сложился

¹⁴ О многоязычной поэтике Осташевского и присутствии русских элементов в его английских текстах см. [Finkelstein 2016]. Осташевский сам говорит о том, что мог бы в молодости стать двуязычным поэтом и переводить самого себя, но не воспользовался этой возможностью, а теперь нужно слишком много времени, чтобы наверстать упущенное. См. [Клоц 2016: 543–544].

корпус «русской литературы на французском». В советский период сохранялся многоязычный характер Российской империи. В случае, когда нерусскоязычные писатели переводили свои произведения на лингва франка империи, Советский Союз являл собой наглядный пример колониального подхода к авторскому переводу. Этот феномен до сих пор не привлек особого внимания славистов — отчасти, несомненно, из-за недостаточного знания национальных языков, поскольку лишь немногие слависты в дополнение к русскому владеют такими языками, как узбекский, азербайджанский или эстонский. Советские исследования проблемы авторского перевода (в том виде, в каком он существовал) в основном следовали парадигме «дружбы народов». Это хорошо прослеживается в отношении к самому, пожалуй, известному двуязычному советскому прозаику Чингизу Айтматову (1928–2008), который писал как на своем родном киргизском, так и на русском языке и сам переводил свои романы с одного языка на другой. В статье об Айтматове, опубликованной в журнале «Дружба народов» в 1984 году, утверждалось, что русский как язык межнационального общения служит идеальным средством для достижения межэтнической гармонии [Дадажанова 1984]. Разумеется, у Айтматова были веские причины переводить свои произведения на русский — это давало ему возможность выхода на гораздо более широкую аудиторию внутри страны и за рубежом. Фактически переводы его книг на третьи языки почти всегда делались с русской версии, а не с киргизского оригинала. Обратная сторона авторского перевода на титульный язык, однако, заключается в том, что такой перевод затмевает текст, изначально написанный на «миноритарном» языке. Если у нас есть «второй оригинал» на более доступном языке, освященный авторитетом авторского намерения, то зачем нам беспокоиться по поводу «первого оригинала»? Следующим логическим шагом для автора должен стать окончательный отказ от «первого оригинала» и переход к литературному творчеству на доминирующем языке, то есть к тому, что Р. Валковитц называет «упреждающим переводом» [Walkowitz 2015: 47]. В Советском Союзе расцвел довольно странный жанр, который можно было бы определить

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru