

Наталия Азарова, Светлана Бочавер

От трудностей к легкости перевода

О современной философии перевода и переводного текста¹

Тема перевода поэзии в некотором смысле вечная, в каждом поколении поэты, переводчики, читатели и исследователи возвращаются к проблеме переводимости и непереводимости. Несмотря на то, что в XX веке представители самых разных лингвистических школ и направлений не раз высказывались о проблемах перевода, эта тема вновь ощущается как актуальная. Более того, в настоящее время заметен кардинальный сдвиг в подходе к поэтическому переводу, и этот сдвиг обусловлен не столько развитием переводческих технологий, сколько общим изменением когнитивных установок нашего времени. Рассуждая о переводе, мы неизбежно перескакиваем от частного алгоритма перевода к характеристике культуры вообще.

В своей знаменитой статье «Задача переводчика»² Вальтер Беньямин приводит две противоположные стратегии перевода поэтического текста. Первая стратегия описывается как извлечение смысла из оригинала и изложение его таким образом, чтобы оно было приятно и легко для восприятия неподготовленным читателем. Вторая стратегия направлена на перевод именно языка поэзии, а не переложение смыслов, и, по мнению Беньямина, должна быть продуктивной в развитии поэтического языка и расширении его возможностей. Беньямин допускает, что любой поэтический текст заведомо переводим, но призывает жертвовать традиционным подходом к норме языка перевода, то есть философ все же остается в плену «трудностей перевода».

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

² Беньямин В. Задача переводчика // Беньямин В. Озарения. Перев. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М., 2000.

Если «трудности перевода» превратились в своеобразный фразеологизм, отсылающий к чему-то самоочевидному, то изменения в современном отношении к переводу хочется описать словами «легкости перевода». Переводной текст окружает нас во всех каналах коммуникации, качество машинного перевода принципиально улучшилось за последние десять лет, а отношение к переводу сменилось как у тех, кто потребляет переводные тексты, так и у тех, кто их создает. Количество переводов растет, а профессия «переводчик» постепенно уходит в прошлое, в поле перевода включается огромная масса носителей языка.

Особенно это заметно в поэтическом переводе. Практика, в рамках которой поэты переводят поэтов, становится все более распространенной. Вместе с теми, кто включен в процесс перевода, изменяется и восприятие задачи. На смену видения поэтического текста как непереводаемого, а поэтического перевода как труднейшей специальной и формальной задачи, сформированной в структуралистской парадигме, приходит ощущение, что поэтический текст принципиально переводим. В статье мы покажем, как современная переводческая практика позволяет выработать новую небинарную модель перевода и функционирования переводного текста.

Мы находимся в той поворотной точке, когда переводческая практика опережает переводческую теорию, но так было не всегда. Можно вспомнить, когда 60-70 годы именно лингвистическая теория дала мощный толчок развитию перевода в целом. Теория языка определила теорию перевода и переводческую практику. Перевод стал популярной темой для послевоенной лингвистики, и особенно детально она разрабатывалась в рамках структурализма, межкультурной коммуникации и семиотики. Структуралистский подход к переводу был сформирован в

работах таких блестящих ученых, как Р. Якобсон, И. Ревзин, В. Гак, Н. Арутюнова и мн. др³.

В рамках структурализма ситуация перевода понимается именно как взаимодействие двух языков и двух носителей этих языков. Для структуралистской теории перевода характерны идеи дискретности единиц, включенных в коммуникацию, сопоставимости кодов, сравнения одноуровневых единиц и однозначных соответствий в языковой паре (слово – слово, словосочетание – словосочетание и т.д.)⁴. Идея бинарных противопоставлений становится одной из центральных для этой модели перевода, и поэтому такую модель мы называем бинарной.

В разных сферах нашей жизни, вплоть до экономики и повседневности, мы стремимся избегать решений типа «да – нет», черный – белый, то есть мы пытаемся отходить от бинарной модели, и это кажется нам современным. Интересно, что хотя в литературоведении, в лингвистике и философии бинарные модели и структуралистская парадигма уже давно отошли в историю, перевод по-прежнему мыслится в привычных терминах: два языка, отсутствие эквивалента, компенсация этого отсутствия и т.д.

В рамках бинарного подхода заметен примат слова и сопоставление единиц, относящихся к одному уровню. Если мы принимаем такую модель, то поэтический перевод может восприниматься как одна из самых

³ Соболев А.Н. Пособие по переводу с русского на французский. М., 1952.

Федоров А.В. Введение в теорию перевода. М., 1953.

Морозов М.М. Пособие по переводу. М., 1956; Машинный перевод. М, 1957; Автоматический перевод. М., 1957.

Аристов Н.Б. Основы перевода. М., 1959.

Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. М., 1963.

Ревзин И.И., Розенцвейг В.Ю. Основы общего и машинного перевода. М., 1964.

Туровер Г.Я., Триста И.А., Долгопольский А.Б. Пособие по устному переводу с испанского языка для институтов и факультетов иностранных языков. М., 1967.

⁴ Подробнее см. С.Ю. Бочавер, В.В. Фещенко Концептуализация трансфера и перевода в современной лингвистике // Слово.ру: балтийский акцент. Т.8, №3, 2017, с. 7-29.

сложных задач, а поэтический текст можно объявить непереводаемым. Тем не менее, современная практика поэтического перевода показывает ровно обратное. Парадоксальным образом из-за обилия смыслов и максимальной семантической нагрузки, которую несет каждый элемент поэтического текста, поэзия переводима всегда.

Если встать на позицию читателя, а не поэта или переводчика, то заметно, что современный читатель оригинала мало чем отличается от читателя перевода, поскольку в обоих случаях большой объем информации и смыслов может не считываться и не восприниматься. Может возникать и обратная ситуация, когда читатель перевода воспринимает текст, дополняя и расширяя его смысл.

Вернемся на шаг назад, в 40-50-е годы, и мы увидим ситуацию, типологически сходную с нынешней. Всплеск переводческой практики позволил проблематизировать сам процесс коммуникации, поставить фундаментальные задачи, связанные с машинным переводом, что радикально обновило представления о языке. Современная переводческая практика вновь указывает на то, что возможен новый виток в развитии философии текста и теории перевода. Практика явно опережает теорию и заставляет сформулировать ее заново.

Отход от бинарной модели перевода становится заметным в последние 10-15 лет, а некоторые изменения происходят буквально на наших глазах. Современный поэтический перевод нарушает бинарность на всех уровнях: в количестве языков, в единицах языка и в количестве участников.

Языков, включенных в процесс перевода, сейчас почти всегда больше двух. Перевод уже не мыслится как процесс, который происходит в паре

языков, например, между русским и испанским. Когда мы переводим современную поэзию, мы предполагаем, что в любой момент можем обратиться к целому ряду других языков. Например, переводя того или иного автора, мы собираем переводы его стихов на все другие доступные нам языки. Так, пара *русский – испанский* превращается в открытое множество, в которое могут войти английский, немецкий, итальянский, французский и целый ряд других языков.

Как именно собирается это множество, зависит только от тех, кто участвует в процессе перевода. Многие поэты используют английские переводы тех текстов, над которыми они работают. Сандра Сантана, испанский поэт, прекрасно владеющая немецким, всегда прибегает в своей работе к переводам на немецкий, разумеется, если они доступны. Филипп Нубель владеющий 10 языками, занимаясь переводами современной китайской поэзии на французский и чешский, использует французские, русские и другие переводы.

Отход от бинарности хорошо заметен в организации фестивалей, интернет ресурсов или рабочих встреч по переводу⁵. Количество рабочих языков проекта всегда разное, но можно выделить две модели: проект с принципиально горизонтальными отношениями между всеми языками и проекты, в ходе которых один язык взаимодействует с другими. По первой модели устроены проекты, где нет одного языка, обязательно присутствующего в переводах или оригиналах. Например, берлинский Lyrikline или роттердамский Poetry International, публикующие переводы поэтов из всех стран мира на разные языки, но не обязательно на немецкий

⁵ Poetry without borders в Риге <http://www.literaturewithoutborders.lv>, Lyrikline в Берлине <http://www.lyrikline.org/en/home/>, Poetry International в Роттердаме, Poetry Translation Centre в Лондоне <http://www.poetrytranslation.org/about> и др.

или голландский, причем приветствуется большее количество языков перевода.

Второй модели следуют немецкий проект VERSSchmuggel, в ходе которого немецкие поэты работают с поэтами, пишущими на других языках, или аналогичная программа Пекинского педагогического университета, действующая в Международном центре писателей. Организаторы приглашают поэтов из других стран в Пекин, где китайские поэты переводят с целого ряда языков, а приглашенные поэты переводят с китайского на свои языки.

Организаторы поэтических фестивалей обычно просят участников прислать им свои тексты с переводами на английский. Во время фестиваля местные поэты переводят поэзию гостей на язык «принимающей стороны». Результаты работы такого фестиваля часто представляются сразу на трех языках. Например, на фестивале в Словении во время чтений на экране параллельно представлены перевод на английский и словенский, а автор со сцены читает оригинал.

При такой организации можно было бы подумать, что английский язык становится неременным элементом презентации переводной поэзии и ключевым языком в процессе поэтического перевода. Тем не менее, в самых новых фестивалях мы видим отход и от этой модели.

В рижском фестивале “Поэзия без границ” задействованы три языка, причем два из них, русский и латышский, являются обязательными языками, а третьим языком каждый год оказывается новый “приглашенный язык”. Этими языками уже были иврит, сербо-хорватский и шведский. Каждое стихотворение каждого поэта, участвующего в фестивале, переводится, таким образом, на два языка. Например, стихотворение русского поэта переводится на латышский и шведский,

латышского поэта на шведский и русский и т.д. Куратор фестиваля Дмитрий Кузьмин так объясняет устройство фестиваля: “столкновение двух языков/культур позволяет в восприятии редуцировать ситуацию к бинарной оппозиции, как бы мы ни стремились подбором авторов минимизировать такую возможность. Три культуры в одном флаконе заведомо не позволяют поделить весь предъявляемый материал бинарно на "свой" и "не свой"⁶. Так в пространстве поэтического перевода формируются сложные тринарные отношения между языками.

Ситуация перевода, в которой задействованы 3 языка, характерна для современности, но нельзя сказать, что у нее нет истории. Достаточно вспомнить, что часть греческой философии оказалась доступна в средневековой Европе благодаря переводам через арабский. Перевод с тремя языками (тринарный перевод) хорошо известен благодаря знаменитой Толедской школе перевода, где в XII в. произошел расцвет того, что сейчас мы назвали бы культурным обменом. Арабы или евреи делали пословный перевод на романсе, который тут же переводили с романсе на латынь⁷. В результате их деятельности на латынь были переведены Коран, Гален, Аверроес, Авиценна, Аристотель и многие другие тексты и авторы, без которых невозможно представить развитие европейской культуры.

Способ перевода с тремя языками на протяжении долгого времени не казался актуальным, во второй половине XX века в связи с доминированием бинарных моделей и вовсе отошел далеко на второй план. Сейчас мы наблюдаем возрождение интереса к небинарным

⁶ Цитата из личной переписки.

⁷ Alvar C. Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media. Centro Estudios Cervantinos, 2010. P. 62.

отношениям между языками. Но и тринарные отношения между языками не остались прежними, они эволюционировали к осознанию самостоятельной ценности всех языков, участвующих в переводе. Так в модели, которую предлагает рижский фестиваль “Поэзия без границ”, ново именно равное участие всех языков в переводе. Если в традиционной модели третий язык - это всего лишь медиатор или посредник между источником и окончательным переводом (например, романсе или арабский в случае толедской школы), то в новой модели образуется равносторонний треугольник языков, где перевод происходит в разных направлениях, и каждый из переводных текстов обладает самостоятельной ценностью.

Другой проект с многолетней историей и нетривиальным набором языков-участников, заслуживающий отдельного комментария, – «Скандинавия – Поволжье». Геннадий Айги, известный в том числе своей переводческой деятельностью, инициировал регулярную работу по переводу шведской поэзии на русский и чувашский. Его интерес к шведской поэзии связан с его близкой дружбой со шведскими поэтами, в том числе с Тумасом Транстремером. Участники фестиваля “Скандинавия – Поволжье” переводили со шведского на чувашский и русский одновременно, а русскую и чувашскую поэзию – на шведский. Активными участниками этого проекта стали М. Нюдаль, А. Прокопьев, Д. Воробьев и И. Дмитриев.

И в поволжском, и в рижском случае примечательно, что английский не фигурирует в качестве обязательного языка-посредника. Здесь поэзия следует мировому тренду, который говорит о том, что английский постепенно перестает быть языком-гегемоном мировой культуры. Вопреки предсказаниям очевидного доминирования доля английского в интернете

последовательно снижается, и все больше контента создается на других языках. Если в 1997 году количество англоязычных сайтов оценивалось в 80%, то в 2003 году оно составило 72%, а к 2011 по оценкам экспертов составляет менее 40% контента⁸.

Отход от бинарности уже заметен и в том, как осмысляется перевод исследователями. Так, например, еще недавно от работы с названием “Проблема перевода классической китайской поэзии на материале 8 стихотворений Ду Фу” мы ожидали бы анализа переводов китайской поэзии на язык автора исследования. Однако в действительности автор рассматривает тексты Ду Фу в переводе сразу на несколько языков, среди которых французский, испанский и английский⁹. Вместе с тем словари, даже наиболее современные, отстают от новой модели перевода. Они по-прежнему представляют перевод как двусторонний процесс и не отвечают потребности исследователей и переводчиков видеть перевод сразу на нескольких языках, хотя бы двух или трех, что, наверное, не представляло бы особых технических проблем.

Автоперевод – отдельный любопытный случай преодоления бинарности. Поэты не любят переводить сами себя, а поэты-билингвы стараются избегать этого всеми силами. Неудивительно, что в истории поэтического перевода случаи автоперевода довольно редки. В тех случаях, когда поэт все-таки переводит себя сам, часто речь идет о параллельных текстах, каждый из которых можно считать оригиналом. Однако в сегодняшней Латинской Америке немало примеров того, что

⁸ Цукерман Э. Новые соединения. Цифровые космополиты в коммуникативную эпоху Ad Marginem, 2015, С. 152-154.

⁹ Suarez Girard A.-H. Sinología y traducción. El problema de traducción de la poesía china clásica en ocho poemas de Du Fu. Barcelona, 2009.

даже автоперевод перестает быть бинарным. Это относится прежде всего к автопереводам с коренных языков: гуарани, кечуа, аймара и др. Поэты-билингвы, носители коренных языков, нередко переводят себя, а затем представляют автоперевод рядом с третьим языком, чаще всего английским. Можно понять их логику: с одной стороны, мало кто справится с переводом напрямую с коренного языка на английский, поэтому они вынуждены заниматься автопереводом; а с другой стороны, из-за того, что автоперевод – это создание второго оригинала, валентность на поэта-переводчика остается незаполненной и потребность в этом процессе и общении с переводчиком остается.

Итак, современные поэты переводят друг друга, все реже переводом занимаются профессиональные переводчики, которые не позиционируют себя как поэтов и чья поэзия не переводится в свою очередь на другие языки. Это не значит, что раньше поэты не переводили друг друга. Известная пара поэтов, переведивших друг друга, - Цветаева и Рильке, однако эта модель перевода в их случае была обусловлена скорее личными отношениями. Современные фестивали и воркшопы предполагают, что поэты переводят друг друга, даже не будучи знакомыми до этого. Нередко в переводе одного текста принимают участие несколько поэтов, если на фестивале работают с несколькими языками.

Практика poet-to-poet translation зачастую предполагает посредничество эксперта, особенно это актуально в тех случаях, когда поэты не владеют языками друг друга. Так в процесс перевода включается третий участник, который может делать подстрочники, комментировать тексты, проверять переводы и так далее. Таким посредником чаще всего

выступает лингвист или филолог. Именно этот человек обычно отвечает за промежуточные стадии перевода, или за подстрочники.

О практике перевода с подстрочником слышали все, и обычно со словом *подстрочник*¹⁰ ассоциируются ностальгические образы, например, Пастернак или Ахматова переводят с незнакомых для них грузинского или корейского. Подстрочники остались, но теперь это слово значит нечто другое. Изменилась и техника подготовки подстрочника, и работа поэтов с ним, и общее отношение к переводу с подстрочником. Раньше перевод с подстрочника маркировал явный разрыв цепи, образуя две пары текстов «оригинал – подстрочник», «подстрочник – перевод». Важное изменение касается здесь общения поэтов и переводчиков. Трудно представить, что кто-то из поэтов XX века мог общаться с переводчиком, который делал для них подстрочники, а возможности, работая с подстрочником, обратиться с вопросом к автору оригинала просто не было. Сейчас поэты могут задавать вопросы, обсуждать оригинальный текст и свой перевод как с переводчиком, так зачастую и с автором оригинала.

Изменилось и понимание, с какими языками надо работать через подстрочник. Если поэты XX века переводили с подстрочника только с так называемых редких или экзотических языков, то сейчас можно все чаще сталкиваться со случаями, когда поэт обращается к подстрочнику для перевода с одного из европейских языков, причем поэты могут попросить лингвиста сделать подстрочник для языка, которым владеют. Это дает большую свободу в выборе текстов для перевода, ведь при таком подходе

¹⁰ Наиболее известной работой о подстрочнике является статья М.Л. Гаспарова. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализ. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361-372.

не обязательно свободно владеть языком оригинала. Современному поэту в целом все равно, с какого европейского языка переводить.

С другой стороны, если у поэта XX века был подстрочник, он, скорее всего, не смотрел в оригинал. Сейчас поэты работают одновременно с оригиналом и подстрочником. Даже в тех случаях, когда поэты способны понять оригинал без подстрочника, они предпочитают, чтобы он был. В сходной роли выступают переводы на другие языки.

Можно говорить о различных типах подстрочников, которые актуальны в работе с языками разных типов. Так, например, при работе с китайским языком гораздо продуктивнее пользоваться пословным подстрочником, где полно представлены значения каждого иероглифа, но не предлагается та или иная интерпретация. Когда мы переводим с языков, чья структура ближе к нашему родному языку, удобнее пользоваться дословным подстрочником.

Отход от бинарности в сопоставлении одноуровневых единиц можно видеть и в том, что на смену вниманию к отдельным формальным стиховым параметрам приходит внимание к соответствию текстов как целого и соответствию ритма перевода оригиналу. Например, в русской традиции поэтического перевода есть устойчивая ассоциация испанской тематики и хорей. Именно хорей использовали в своих переводах Жуковский, Катенин, Бальмонт, Брюсов. Однако современному читателю или переводчику трудно найти рациональное объяснение, почему испанскую силлабику с ассонансной рифмой надо переводить силлаботоническим метром с использованием точной рифмовки. И в современной практике таких условностей и канонов становится меньше, зато на их место приходят глобальные правила. Например, для европейских

переводчиков точная рифмовка сейчас невозможна, и рифма воспринимается западными читателями как атрибут текста поп-музыки. Поэты при переводе русских текстов не только не рифмуют в тех случаях, где в оригинале была рифма, но и избегают случайных рифм в верлибре.

Результат перевода, в процессе которого всего было больше, чем два, естественно, выходит за рамки одноязычной книги. Презентация такого перевода требует книги-билингвы, в том числе рассчитанной на человека, не знающего или немного знающего второй язык, или презентации в сети, где возможно представить сразу несколько языков. Но и тут открывается новая возможность для преодоления бинарности: мы больше не противопоставляем текст и не текст, устное и письменное, и переводной текст может сочетаться с видео, фотографиями, музыкой.

Перевод перестает быть сакральной практикой, секретным действием профессионалов. Он становится полноправной частью поэтической жизни, и в его «легкости» отражаются коренные изменения в отношении современных поэтов и читателей к языку и языкам.