

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ИСТОРИЯ И ПОЭТИКА

УДК 087.6

Н. Е. Разумова

О НАДЕЖНОСТИ ПЕРЕВОДНЫХ ТЕКСТОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вопрос о доверии переводным текстам в преподавании зарубежной литературы ставится на примере романов Стендаля «Красное и черное» и Селина «Путешествие на край ночи» в русских переводах.

Ключевые слова: *зарубежная литература, преподавание литературы, художественный перевод, переводческая трансформация, роман Стендаля «Красное и черное», роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи».*

По известному выражению Пушкина, переводчики – это почтовые лошади просвещения; благодаря им литература не знает границ и доступна даже тем, кто не владеет языком оригинала. С другой стороны, не менее верен итальянский каламбур «traduttore, traditore» («переводчик – обманщик»), отмечающий сопряженные с переводом метаморфозы текста. Порой они настолько существенны, что произведение радикально меняет свой облик и смысл. Особую серьезность эта проблема получает для преподавания курсов зарубежной литературы, которое опирается по большей части именно на переводы. Мы покажем трансформации, постигающие оригинал, на примере наиболее известных русских переводов двух французских классических романов – «Красное и черное» («Le Rouge et le Noir») Стендаля и «Путешествие на край ночи» («Voyage au bout de la nuit») Л.-Ф. Селина¹.

Роман Стендаля неоднократно выходил в русских переводах (А. Н. Плещеева, В. В. Чуйко, А. Н. Чеботаревской, в советское время – А. К. Виноградова, Г. П. Блока и др.). В 1949 г. увидел свет перевод С. П. Боброва и М. П. Богословской (М., Гослитиздат, вступительная статья А. Ф. Иващенко), и с этого момента началось его поистине монопольное господство в отечественной издательской практике. Он выходил как отдельными изданиями, так и в составе собраний сочинений Стендаля, многократно переиздавался в столицах союзных республик. (Заведомо неравную конкуренцию ему составил лишь перевод Н. В. Любимова, появившийся в 1987 г. и переизданный в 1993 г. в Калуге.)

Это заставляет присмотреться к «главному» переводу внимательнее, чтобы понять, насколько адекватное представление имеет русскоязычный читатель об одном из шедевров мировой литературы.

Сергей Павлович Бобров (псевдоним А. Юрлов, 1889–1971) – поэт, один из основателей московской футуристической группы «Центрифуга», писатель, критик, литературовед, переводчик, художник, музыкант, математик. Мария Павловна Богословская (1902–1974) – его жена, переводчица. Они совместно перевели немало произведений (в том числе «Повесть о двух городах» Диккенса, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу и др.). Очевидно, опыт, авторитет и известность в издательских кругах вполне заслуженно обеспечили их переводу «Красного и черного» «зеленую улицу». Однако приходится констатировать, что роман претерпел под рукой переводчиков весьма существенные трансформации, вплоть до совершенно нелепых искажений, кочующих из издания в издание. Например: «Когда *запасные*² *лакеи зажгли, наконец, новые свечи...*» [3, с. 483] – ср. в оригинале: «...*a demi endormis...*» [4, р. 390] (буквально – полусонные, или *заспанные*. Эта опечатка сохраняется при переизданиях); «Ах, если бы он только знал, сколь мало они для *него* опасны!» [3, с. 448] – «...*dangereux pour moi!*» [4, р. 360] (опасны для *меня*) и др.

Иногда в переводе возникает немотивированная «отсебятина», например: «Бог знает, чего он только не будет плести обо мне госпоже де Реналь, *сидя у них зимними вечерами*» [3, с. 591] – «*Dieu sait ce*

¹ Более подробно см. наши статьи, опубликованные в [1] и [2].

² Здесь и далее выделено нами. Перевод, максимально близкий к оригиналу, выполнен нами и далее повсеместно дается в скобках после цитаты.

qu'il dira de moi à Mme de Rênal!» [4, p. 482] (Бог знает, что он скажет обо мне г-же де Реналь!). Добавляются иногда целые фразы, например: «Если бы он только мог, он тут же вызвал бы его на дуэль. Его останавливало лишь одно: как найти секунданта в этом необъятном Париже» [3, с. 347] – ср: «Où prendre un témoin?» [4, p. 246] (где взять свидетеля?).

Эти и многие другие ошибки могут показаться случайными, однако они вписываются в систему, последовательно перестраивающую оригинал. Перевод несет на себе черты обостренного социального критицизма, характерного для сталинской эпохи. В нем настойчиво акцентируется тема социальной несправедливости, подаваемая в максимально привычном и простом аспекте – как осуждение богатства. Переводчики нашли множество вариантов для того, чтобы усилить и расцветить эту тему. Так, нейтральное слово «l'argent» (деньги) передается целым рядом синонимов с ярко негативной семантикой: «...зачумленная мелким барышничеством атмосфера...» [3, с. 49]; «...равнодушие ко всему, что не имеет отношения к наживе...» [3, с. 85]; «...не могла привыкнуть к этим толстосумам...» [3, с. 86] и др. Вместо нейтрального «gens riches» (богатые люди) в переводе практически повсеместно используется слово «богачи», имеющее в русском языке отчетливую нейтральную коннотацию; «ces nobles» [4, p. 99] (эти дворяне) превращаются во «все эти дворянчики» [3, с. 148] и т. п.

Особо резкий тон используется при упоминании всего, что связано с церковью. Слово «prêtre» (священник) неизменно переводится как «поп» с его производными и часто сопровождается «отягчающими» эпитетами. Религиозная составляющая последовательно акцентируется в понятиях с негативной семантикой: так, «hypocrisie» / «hypocrisie» (лицемерие / лицемер) переводится как «святоша», «ханжа / ханжество». В покаянных переживаниях г-жи де Реналь разнообразные обозначения, которыми она характеризует свою связь с Жюльеном («la faute», «le crime», «les remords», «l'adultère», «coupable»), передаются как «грех» («грех адюльтера», «согрешила»).

Благодаря подобным трансформациям церковно-религиозная семантика становится более активной и даже агрессивной, нарушается ее соотношение с внутренней энергией героя; в его драме социальный аспект заметно укрупняется по отношению к психологическому, затеняет его и существенно изменяет специфику художественной манеры Стендаля.

Роман подвергается заметной адаптации для не слишком высокого культурного уровня; из текста даже устраняются некоторые реалии, требующие

специальных знаний от читателя или комментария от переводчиков. Они всячески избегают использования иностранных слов, или же эти слова заменяются пусть тоже не исконно русскими, но более употребительными: «...une des moindres chimères...» [4, p. 471] (одна из наименьших химер) – «...одна из наименее сумасшедших выдумок...» [3, с. 578]; «J'improvisais...» [4, p. 486] (я импровизировал) – «Это у меня так, само собой вышло...» [3, с. 596]; «...comme un dandy...» [4, p. 378] (как денди) – «...истинным франтом...» [3, с. 471].

Повествование последовательно наделяется ярким стилистическим колоритом разговорного характера с просторечным оттенком, например: «заорал» [3, с. 68] – ср.: «dit» [4, p. 31] (сказал); «завопили» [3, с. 158] – «crièrent» [4, с. 107] (закричали); «было битком набито, народ ломился в двери...» [3, с. 589] – «...la foule était énorme; on se battait aux portes...» [4, с. 480] (толпа была огромная; в дверях дрались) и др.

Доминирующим в тексте становится фамильярный стиль, внедряемый переводчиками повсеместно, и прежде всего, конечно, в речь простонародных и отрицательных персонажей, которая в оригинале не имеет столь явного стилистического колорита: «– Эка сравнили! – живо откликнулся сторож. – У вас, господин кюре, – это все знают – восемьсот ливров ренты да кусочек земли собственной» [3, с. 55–56]; «– Так почему же эти господа не проучат хорошенько этого дерзкого парнишку, это мужицкое отродье? – кричала супруга банкира. – Этот мальчишка спуску не даст, у него, видите, сабля на боку, – возразил ей сосед. – Того и гляди пырнет в лицо, с него станется» [3, с. 157]; «Он уже вскочил мне в сто шестьдесят восемь франков, этот Вально, – говорил себе мэр...» [3, с. 113]; «– Ни-ни, – отвечал тот, – вот же тут мой приятель; ему завидно на мои двадцать франков, он сразу меня уличит, коли я что совру» [3, с. 609] и др.

Однако этот стилистический прием используется без определенной дифференциации. Под его действие попадают и другие персонажи, например: «Жюльен помог ему надеть митру. Епископ потряс головой. – Ага, держится, – сказал он Жюльену с довольным видом» [3, с. 163] – ср: «...Ah! Elle tiendra...» [4, p. 11] (А! Она будет держаться...).

Стилевое снижение касается и главных действующих лиц романа, которые в стендалевском оригинале находятся на грани между романтической приподнятостью и реалистической достоверностью. В переводе их также захватывает стихия фамильярной интонации. Например, о г-же де Реналь: «И вдруг она расхохоталась безудержно и ве-

село, совсем как девчонка. Она смеялась над самой собой и просто опомниться не могла от счастья. Как! Так вот он каков, этот гувернер! А она-то представляла себе грязного неряху-попа, который будет орать на ее детей и сечь их розгами» [3, с. 73] – ср.: «Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaieté folle d'une jeune fille, elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants!» [4, с. 37] (Скоро она рассмеялась с безудержной веселостью юной девушки, она смеялась над самой собой и не могла себе представить всего своего счастья. Как, это и есть тот учитель, которого она себе представляла грязным и плохо одетым священником, который придет бранить и сечь ее детей!); «Перепугавшись до смерти...» [3, с. 140] – «Mortellement effrayée...» [4, р. 91] (смертельно испуганная) и др.

Матильда да Ла-Моль, которая в переводе почти постоянно называется «девица» (слово с явно негативной коннотацией в русском языке XX в.), наделена внутренней и прямой речью, которая также скорее пристала мещанке, чем парижской аристократке: «...этому попику, сыну деревенского мужика» [3, с. 461] – «...a un petit abbé, fils d'un paysan» [4, с. 369] (этому аббатику, сыну крестьянина); «...ваша интересная внешность...» [3, с. 589] – «...votre jolie figure...» [4, с. 479] (ваше красивое лицо) и др.

Особенно нелюбимо интерпретирован образ Матильды через восприятие Жюльена: «Вот уж не нравится мне эта долговязая девица!..» [3, с. 365] – «Que cette grande fille me déplaît!» [4, р. 283] (как мне не нравится эта высокая девушка!); «...этой долговязой белобрысой куклой» [3, с. 419] – «... cette grande roupée blonde» [4, р. 335] (этой высокой белокурой куклой).

Однако больше всех не повезло самому главному герою, образ которого в переводе заметно «приземлен»:

«Но тут Жюльен заметил, что дал маху» [3, с. 90] – «Mais Julien s'éloignait de la trace» [4, р. 50] (Но Жюльен отдалялся от следа); «...он тяжело грохнулся на пол» [3, с. 237] – «...il tomba tout de son long sur le plancher» [4, р. 173] (он во весь рост упал на пол); «...радость... заставляла его расплываться в широкой улыбке» [3, с. 410] – «...la joie... le forçait à rire malgré lui» [2, р. 328] (радость заставляла его смеяться против воли) и т. п.

Особенно сильно вульгаризирована внутренняя и прямая речь героя: «Чего только на тебя не наплетут, никогда уж тебе после такого срама не подняться...» [3, с. 172] – «On te donnera tous les torts; jamais tu ne te relèveras de cette honte...» [4, р. 119] (тебя обвинят во всем; ты никогда не оправившись

от этого стыда); «Экий я добряк...» [3, с. 410] – «Que je suis bon...» [4, р. 328] (Как я добр...); «Она так умна, а я совершенно безмозглый дурак» [3, с. 493] – «Elle a tant d'esprit, et moi si peu!» [4, р. 398] (У нее столько ума, а у меня так мало!); «Жюльен был чрезвычайно смущен – действительно, он сглупил» [3, с. 467] – «...il avait tort» [4, р. 374] (он ошибся).

Примеры можно было бы умножить и дальше, но и без того очевидно, что в переводе взят неверный эстетический тон. Это могло иметь определенные основания в эпоху, когда он был создан, но в настоящее время не может не расцениваться как существенный недостаток, затрагивающий самую суть произведения в его русскоязычной версии. Роман лишается той трагической героизации личности, которая неотъемлема от писательской позиции Стендаля.

Луи Фердинанд Селин (Louis-Ferdinand Céline) – одна из центральных фигур в литературе и культуре XX в. Участник и инвалид Первой мировой войны, он своим романом «Путешествие на край ночи» («*Voyage au bout de la nuit*», 1932) глубже, полнее и резче, чем кто бы то ни было другой из «потерянного поколения», запечатлел то, что открыла человечеству историческая катастрофа, и всем дальнейшим творчеством продолжил художественное воплощение «новой информации о сущности мира», который предстает у него в своей «обезбоженной», непостижимой и чуждой для человека логике – «как “мир сам-по-себе”» [5]. Селин выразил категорическое неприятие действительности с ее конвенциональной ложью, пронизывающей человеческое существование на всех уровнях.

Значимость Селина как писателя определяется тем, что он нашел художественный язык для адекватного воплощения этих прозрений, совершив в романной традиции структурно-стилевой поворот, который оказал огромное влияние на последующую литературу.

Но слава писателя на родине по сей день граничит со скандалом; далеко не гладко складывается и судьба его русскоязычных переводов.

Первый перевод Селина был опубликован по горячим следам парижской публикации его дебютного романа и вызвал вспышку популярности, обусловленную тем, что произведение понравилось Сталину. Но в этом переводе (ГИХЛ, М.–Л., 1934, 296 с.), выполненном Эльзой Триоле, текст был наполовину сокращен и подвергнут другим радикальным изменениям. Последующие произведения Селина и его резкие отзывы об СССР, который он посетил, показали, что писатель не может быть «приручен» советской властью, и на

него опустилось глухое молчание, длившееся около полувека.

До середины 1990-х гг. Селин существовал для русскоязычного читателя как автор одного произведения – «Путешествия на край ночи» – и практически лишь в переводе Эльзы Триоле, который, безусловно, не мог считаться удовлетворительным. Поэтому ожидалась только подходящая политическая конъюнктура для того, чтобы перевести роман заново.

К столетию писателя, в 1994 г., обстановка оказалась в высшей степени благоприятной. Сам Селин с его далеко не образцовой репутацией и его мрачные романы хорошо вписывались в эпоху тотальной отмены прежних табу и закономерно хлынувшей в литературу «чернухи». Лидирующее положение теперь занял перевод Ю. Б. Корнеева [6], который с этого момента неоднократно переиздавался, в том числе в Собрании сочинений Селина. Другие переводы – А. Юнко и Ю. Гладиллина (Кишинев, 1995) и Н. В. Луцюка (Харьков, 2009) – пока никак не поколебали его позиций.

Неотъемлемой и крайне существенной частью той литературной революции, которую произвел Селин своей первой книгой, стал отказ от регламентированности языка, которая сохранялась во Франции начиная с эпохи классицизма и предполагала строгое разделение письменной и разговорной сфер. В качестве постепенно накапливающихся тенденций французские писатели XIX в. допускали устный язык в речь персонажей. Селин же все произведение построил в тоне такого живого, непосредственного дискурса.

При этом он не просто заменяет литературный язык на разговорный, а, как подчеркивает А. Годар в предисловии к переводу Ю. Корнеева, вырабатывает сложную систему, в которой элементы просторечия взаимодействуют с элементами письменного языка, производя эффект спонтанности, «интонации живого голоса». Такая организация художественного дискурса соответствовала принципиальной смене «оптики», в которой изображалось человеческое существование.

Эльза Триоле, видимо, пыталась приблизиться именно к эффекту живой речи, для этого упрощая, «облегчая» текст, что с неизбежностью, даже если не касаться чисто количественных утрат, вело к его смысловому обеднению. Ю. Корнеев, в соответствии с эстетическим экстремизмом эпохи «перестройки», пошел не только иным путем, но и к иной цели, стараясь воспроизвести прежде всего интенсивность того шока, который в свое время был вызван новациями Селина.

Сознательно или бессознательно выбрав этот ориентир, переводчик был обречен на использование гораздо более сильнодействующих средств,

чем не только его предшественница, но и сам автор. Это было связано с бурными языковыми процессами, сопровождавшими радикальную социальную ломку 1990-х гг. Языковая норма, подвергаясь массивным атакам как в речевом обиходе, так и в языке литературы, лишилась статуса обязательности и выступала все чаще лишь как точка отталкивания, нейтральный фон для неограниченного стилистического выбора. Заметно активизировалось просторечие, а его «экспрессивной базой... в большей степени, чем раньше, стала сниженная лексика» [7]. Языковые процессы, на фоне которых осуществлялся перевод Корнеева, характеризовались «снижением табуированности бранных слов, грубых просторечных, арготических, обценных лексических единиц» [7], что нашло отражение в новой русской версии романа.

По данным В. Н. Носовой, в тексте Селина «непосредственно инвективная лексика» (дисфемизмы) составляет 30 % (при этом «инвективы определяются как сниженные лексические единицы, нарушающие литературную норму и выражающие негативные эмоции говорящего») [8]. Как отмечается в другом исследовании, «многие французские вульгарные просторечные дисфемизмы, которые встречаются на страницах романа (*le con, le cul* и др.), вполне могут быть переведены соответствующими русскими дисфемизмами. Однако совпадение объемов значений подобной лексики вовсе не означает, что она одинаково используется в обоих языках» [9]. Среди существенных различий, вслед за Л. А. Гавриловым, указывается на то, что «русские нецензурные слова, как правило, табуированы, в то время как французские – нет» [10]. В пример приводится передача слова *«fumier»*, имеющего основное словарное значение «навоз», но в разговорной речи означающего также «*подонок, дерьмо*». Фраза «*Il n'y a pas moyen qu'il nous renvoie ses comptes, ce fumier-la!*» [11, p. 130] переведена Корнеевым как «Истребовать с этого говноеда отчеты просто невозможно» [12]. Аналогичная ситуация возникает при переводе слова «*Merde!*» [11, p. 245] (которое в роли восклицания имеет не столько прямое словарное значение «*дерьмо*», сколько нечто вроде «*черт возьми!*») как «Ах, ты говнюк!» [12].

Селин дозирует стилистическую окраску соответственно статусу персонажей, наделяя грубой сниженностью речь тех, кому это «к лицу»; в переводе же эта дифференциация исчезает, тотально господствующую позицию занимает просторечие самого примитивного характера, захлестывающее повествование и речь всех персонажей.

С самого начала романа перевод строится в иной стилистической и соответственно смысловой плоскости, чем оригинал. Ср.:

Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. «Restons pas dehors! qu'il me dit. Rentrons!» Je rentre avec lui. Voilà. «Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les œufs a la coque! Viens par ici!» [11, p. 4].

Началось это так. Я все помалкивал. Ни гугу. Это Артюр Ганат меня за язык потянул. Он тоже студент-медик, свой парень. Встречаемся мы, значит, на площади Клиши. Время – после завтрака. У него ко мне разговор. Ладно, слушаю.

– Чего на улице-то стоять? Зайдем. Ну, зашли.

Здесь на террасе только яйца варить, – заводит-ся он. – Давай в кафе [12].

Первая фраза, ключевая для романа, переведена Ю. Корнеевым весьма приблизительно, что, впрочем, объясняется ее реальной сложностью при внешней простоте. Она построена у Селина в подчеркнуто небрежном разговорном стиле, начинаясь и заканчиваясь одним и тем же словом «ça», которое является «облегченным» аналогом более строгого «cela» (это). В таком повторе, производящем впечатление почти косноязычия (что подкрепляется следующей фразой, в которой рассказчик сообщает о своей неразговорчивости), на самом деле содержится настройка на особую значимость этого короткого слова: в тексте романа оно встретится более тысячи раз, вырастая в самое общее обозначение того поворота, который совершается в мировосприятии рассказчика и который превосходит возможности языка, выработанного культурой. Наглядным примером может служить фраза из следующей главы, завершающая пассаж о постигшем героя на войне прозрении относительно абсурдного стремления человечества к саморазрушению и гибели: «Ça venait des profondeurs et c'était arrivé» [11, p. 14] (Это шло из глубин, и это пришло / настало / произошло).

Возвращаясь к первой фразе, отметим, что в ее конце это слово входит в словосочетание «comme ça», означающее не только «так, итак, таким образом; значит, стало быть», но и «просто так, да так; невзначай». Фраза указывает на якобы случайность происшедшего, его событийную невыделенность, но тем самым – на его фатальную неизбежность.

В следующих фразах начинается стилистический произвол переводчика. Вместо нейтрального повествования (Я никогда ничего не говорил. Ничего. Это Артюр Ганат меня заставил говорить / вызвал на разговор / разговорил) появляются сниженно-экспрессивные «Я все помалкивал. Ни гугу.

Это Артюр Ганат меня за язык потянул» [12]. Прямая речь персонажей тоже приобретает новую окраску: «Чего на улице-то стоять? Зайдем» [12] – ср. «Restons pas dehors! qu'il me dit. Rentrons!» [11, p. 4] (Не останемся снаружи / на улице! говорит он мне. Зайдем!); «– Свистишь!» [12] – ср.: «C'est pas vrai!» [11, p. 8] (Неправда!); «...на дамочек в кафе пьемся» [12] – ср.: «...regarder les dames du café» [11, p. 4] (смотреть на дам из кафе); «...баб на коленях держат – красивых, розовых, раздушенных» [12] – ср.: «...avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux» [11, p. 9] (с красивыми женщинами, розовыми и раздушенными, на коленях); «...здорово симпатичный и, видать, парень – ух» [12] – ср.: «...il avait l'air bien gentil et richement gaillard...» [11, p. 10] (он имел вид очень милый и в высшей степени бравый). Совершенно закономерно там, где Селин вместе с персонажем обрывает на первой же букве готовое сорваться слово, неприличное в устах тогдашнего студента, и заменяет его на письме многоточием, переводчик применяет полновесно-нецензурное «мудак» [12].

Подобным образом весь текст романа подвергся трансформации, опустившись на другой стилистический уровень. Если художественная смелость Селина заключалась в самом придании языку произведения спонтанности живой речи, то в переводе эта живая речь оказалась грубо-фамильярной, резко-экспрессивной и в целом заметно сниженной, существенно изменив образ рассказчика (он же главный герой) и смысл произведения в целом.

Непомерно усиливая грубо-просторечную стихию, переводчик унифицирует сложную стилевую ткань романа и не замечает в ней даже столь важный пласт, как патетические пассажи, которые знаменуют собой этапные моменты повествования. Они представляют собой своеобразную поэтическую риторику с тщательно организованной системой повторов, восклицаний, последовательным нагнетанием эмоции и мысли. Такими пассажами сопровождается, например, постижение героем на войне ужаса всеобщей катастрофы, в которую катится мир [11, p. 13–14], или открытие бездонной мерзости, на которую способно человеческое существо, в эпизоде истязания соседской девочки [11, p. 266–267].

Остановимся только на втором из названных фрагментов. Его исключительная важность подкрепляется в оригинале такой конструктивной особенностью, как повышенная концентрация ключевых для произведения слов: «ça», («это») которое ярко заявило о себе в первой фразе повествования, и «bout» («край, конец»), актуализированное заглавием романа. Здесь на двух страницах «ça» встречается 10 раз, выступая обозначением несказанно ужасного и гнусного, что разворачивается перед геро-

ем в повседневном быте окружающих его людей. Оно наделяется зловещей неопределенностью, включая в себя и неотвратно надвигающуюся стихийную, бессознательную жестокость («ça se préparait», «...ça arrivait...», «...ça se passait...»), и низменное скотство («ça les excitait», «...grands comme ça...», «...ça se passait contre l'évier»).

Слово «bout», употребленное 4 раза, обозначает здесь предел мыслимого, то «*ne plus ultra*», за которым уже не срабатывают привычные представления о человеке: «*Il y a un bout a tout. C'est ne pas toujours la mort...*» [11, p. 266] (У всего есть предел. Это не всегда смерть...). Рассказчик заставляет себя вслушиваться в происходящее, бессильный что-то изменить и лишь углубляя доставшееся ему в удел мучительное проникновение в ужас бытия. Этот пассаж отмечен шестикратным анафорическим повтором «*Je...*» («*Я...*»), подчеркивающим, что открытие касается прежде всего его собственной сути и роли в страшном мире, и завершается бесконечной перспективой дальнейшего спуска в этот ад, подчеркнутой двукратным, избыточным повтором выражения «*la prochaine fois*» (в следующий раз) и пятикратным – слова «*encore*» (еще):

J'écoutais jusqu'au bout pour être bien certain que je ne me trompais pas, que c'était bien ça qui se passait. J'aurais pas pu manger mes haricots tant que ça se passait. Je ne pouvais pas fermer la fenêtre non plus. Je n'étais bon à rien. Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout. Cependant, je crois qu'il me venait des forces à écouter ces choses-là, des forces d'aller plus loin, des drôles de forces et la prochaine fois, alors je pourrais descendre encore plus bas la prochaine fois, écouter d'autres plaintes que je n'avais pas encore entendues, ou que j'avais du mal à comprendre avant, parce qu'on dirait qu'il y en a encore toujours au bout des autres des plaintes encore qu'on n'a pas encore entendues ni comprises [11, p. 267].

Я слушал до конца, мне хотелось убедиться, что я не ошибся – происходит именно это. Пока это происходило, я не мог есть свою фасоль. Закрывать

окно – тоже. Я был ни на что не способен. Делать ничего не мог. Просто, как всегда, слушал. Тем не менее мне сдается, что у меня появлялись силы, странные силы слушать такое в очередной раз, идти еще дальше, опуститься еще ниже, слушать другие жалобы, которых я не слышал и не понимал, потому что за ними раздаются все новые жалобы, которых не расслышать и не понять [12].

(Я слушал до конца, чтобы быть точно уверенным, что происходит именно это. Я не мог есть мою фасоль, пока это происходило. Я не мог и закрыть окно. Я был ни на что не годен. Я не мог ничего сделать. Я продолжал только слушать, как всегда, везде. В то же время я думаю, что у меня появлялись силы слушать эти вещи, силы идти дальше, забавные/чудные/странные силы, и в следующий раз поэтому я смогу спуститься еще ниже в следующий раз, слушать другие жалобы, которых я еще не слышал или которые я раньше едва смог понять, потому что, похоже, есть еще всегда на краю других еще жалобы, которых я еще не слышал и не понял.)

Даже без подробного сравнения видно, что переводчик полностью игнорирует это четко продуманное построение, имитирующее случайную хаотичность дискурса.

В целом перевод, представляющий для русского читателя роман Селина, непоправимо его искажает. Он несет на себе отчетливые следы торопливой сенсационности, характерной для «перестроечной» культуры, являясь в большей степени своеобразным памятником эпохи, чем полноценной иноязычной версией оригинала.

Недостатки этого перевода в очередной раз показывают, как настоятельно необходима переводчикам опора на литературоведческие исследования, а преподавателям зарубежной литературы – знание иностранных языков, позволяющее если не читать полностью все тексты в оригинале, то, во всяком случае, улавливать направление их переводческих трансформаций, чтобы не поддаваться обману и верно ориентировать студентов¹.

Список литературы

1. Издательская деятельность и перевод: сб. ст. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011.
2. Текст. Книга. Книгоиздание. Text. Book. Publishing. Научно-практический журнал. Томск, 2012. № 1.
3. Стендаль. Собр. соч.: в 15 т. М.: Изд-во «Правда», 1959. Т. 1.
4. Stendhal. Le Rouge et le Noir. Chronique de 1830. P.: Gilbert Jeune, 1997.
5. Недосейкин М. Концепция мира в романе Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» // Мат-лы сборника «Селин в России» (СПб., 2001). URL: <http://www.mitin.com/people/celine/cr-nedosejkin.shtml>
6. Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи / пер. с фр. Ю. Б. Корнеева; предисл. А. Годара. М.: Прогресс Бестселлер, 1994.

¹ См. также нашу статью по родственной тематике: [13].

7. Гнусина Е. В. Сравнительный анализ современного французского просторечия и современного русского просторечия: На материале современной художественной литературы и других источников: дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/sravnitelnyi-analiz-sovremennogo-frantsuzskogo-prostorechiya-i-sovremennogo-russkogo-prostor>
8. Носова В. Н. Французская инвективная лексика в прагмалингвистическом и коммуникативно-дискурсивном аспектах: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/frantsuzskaya-invektivnaya-leksika-v-pragmalingvisticheskom-i-kommunikativno-diskursivnom-as>
9. Лиходкина И. А. Проблема перевода на русский язык французских синтаксических конструкций с разговорной/сниженной лексикой (на примере романа Л. Ф. Селина «Путешествие на край ночи») // Вестн. Моск. гос. обл. ун-та. Сер. «Лингвистика». 2010. № 6. URL: <http://www.vestnik-mgou.ru/mag/2010/ling/6/st19.pdf>
10. Гаврилов Л. А. К вопросу об асимметричности русских и французских дисфемизмов // Сборник статей. № 29–30. М.: ВКИ, 1995. С. 34. Цит. по: [9].
11. Céline L.-F. Voyage au bout de la nuit. P.: Gallimard, 2004.
12. Селин Л.-Ф. Путешествие на край ночи. URL: http://lib.ru/INPROZ/SELIN/kraj_nochi.txt_with-big-pictures.html
13. Разумова Н. Е. Перекодировка текста в стихотворном переводе (Тютчев и Шиллер) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2006. Вып. 8. С. 47–53.

Разумова Н. Е., доктор филологических наук, профессор.
Томский государственный педагогический университет.
Ул. Киевская, 60, Томск, Россия, 634061.
E-mail: razum@list.ru

Материал поступил в редакцию 10.01.2013.

N. E. Razumova

THE LEVEL OF RELIABILITY OF TRANSLATED TEXTS IN TEACHING FOREIGN LITERATURE

By example of Russian translations of the novels “The Red and the Black” by Stendhal and “Journey to the End of the Night” by Céline the article studies the level of reliability of translated texts in teaching foreign literature.

Key words: *foreign literature, teaching literature, fiction translation, transformations, novel “The Red and the Black” by Stendhal, “Journey to the End of the Night” by L. F. Céline.*

Tomsk State Pedagogical University.
Ul. Kievskaya, 60, Tomsk, Russia, 634061.
E-mail: razum@list.ru