

«Отсюда — туда»: проза Петера Розая в русских переводах и проблема культурного трансфера

А. В. Белобратов^{✉1}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

Для цитирования:

Белобратов, А. В. (2020) «Отсюда — туда»: проза Петера Розая в русских переводах и проблема культурного трансфера. *Журнал интегративных исследований культуры*, т. 2, № 1, с. 13–23. DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-13-23

Получена 25 февраля 2020; прошла рецензирование 27 марта 2020; принята 27 марта 2020.

Права: © Автор (2020). Опубликовано Российским государственным педагогическим университетом им. А. И. Герцена. Открытый доступ на условиях лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. В статье рассматриваются процессы и стратегии перевода как интерпретации иноязычной художественной прозы. Исследование обращено к довольно протяженному периоду творчества австрийского писателя Петера Розая (с конца 1970-х до начала 2000-х гг.) и к переводческой рецепции его прозы на протяжении свыше тридцати лет. Факт вхождения динамической системы прозаических текстов Розая в пространство русского языка, советской и постсоветской русской культуры, культурных контекстов, имеющих существенную подвижность, это движение — в том числе и движение в сознании тех, кто конструировал и конструирует эти образы культуры, — послужило основанием обратиться при этом к проблематике культурного трансфера. Рассматриваются существующие в настоящее время определения и обоснования культурного трансфера (М. Эспань, И. Н. Лагутина, А. И. Жеребин) как процесса взаимодействия разных культур и как метода анализа межкультурных взаимопроникновений. При этом упор делается на аспекте культурного перевода, на трансформации инокультурного текста и перекодировке его знаковой системы, при которой «что-то изменяется и в принимающей культуре, но непременно что-то изменяется и в культуре воздействующей» (М. Эспань). Аналитическая часть исследования посвящена сопоставительному анализу переводческих стратегий советской культурной эпохи с ее ценностной ориентацией на традиционализм литературного письма (перевод сборника авангардно-экспериментальной прозы Петера Розая «Отсюда — туда», 1982) и переводческих интерпретационных подходов начала 2000-х, концентрирующихся на способах и возможностях трансляции отчетливо маркированных этнокультурных составляющих поздней романной прозы австрийского писателя в принимающую культуру.

Ключевые слова: культурный трансфер, австрийская литература, Розай, перевод, интерпретация.

“From here to there”: Peter Rosei’s fiction in Russian translation and the issue of cultural transfer

A. V. Belobratov^{✉1}

¹ Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., Saint Petersburg 199034, Russia

Abstract. The article discusses the processes and strategies of translation as an interpretation of foreign fiction written by the Austrian author Peter Rosei. The study covers a lengthy period of Rosei’s creative life (from the late 1970s to the beginning of the 2000s) and focuses on the reception of his translated writings over the span of thirty years. Rosei’s dynamic system of fiction entered

For citation:

Belobratov, A. V.
(2020) "From here to there": Peter Rosei's fiction in Russian translation and the issue of cultural transfer. *Journal of Integrative Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 13–23.
DOI: 10.33910/2687-1262-2020-2-1-13-23

Received 25 February 2020;
reviewed 27 March 2020;
accepted 27 March 2020.

Copyright: © The Author (2020).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under CC BY-NC
License 4.0.

the space of the Russian language, Soviet and post-Soviet Russian culture as well as other highly dynamic cultural contexts. These dynamics, including the dynamic processes in the minds of those who have been constructing these images of culture, underpin our focus on the issues of cultural transfer. Today, cultural transfer is defined and substantiated as an interaction between different cultures and as a method of analysis of intercultural interpenetration (M. Espagne, I. N. Lagutina, A. I. Zherebin). The emphasis is on cultural translation, i. e. the transformation of a foreign cultural text and the re-coding of its sign system, when "something changes in the host culture, but certainly something changes in the culture that influences" (M. Espagne). The analytical part of the study is a comparative analysis of the translation strategies of the Soviet cultural era which viewed traditionalism of literary writing (translation of the compendium of avant-garde experimental fiction by Peter Rosei "From here to there", 1982) as the ultimate value. The study also explores the interpretation approaches used by translators in the early 2000s. A special focus is on the methods and scope of translating clearly marked ethnocultural components of Rosei's late novels into the host culture.

Keywords: cultural transfer, Austrian literature, Rosei, translation, interpretation.

«Отсюда — туда» („Von Hier nach Dort“) — так называется небольшой по объему роман (по отечественной номинации скорее повесть) известного австрийского писателя Петера Розая (р. 1946), автора двух десятков томов прозы, одного из немногих в современной австрийской литературе, кому посчастливилось на протяжении 30 с лишним лет обращать на себя внимание русских переводчиков и (отчасти) интерпретаторов. С нее, с этой повести, начинается история публикации его произведений на русском языке: на немецком текст вышел в 1978, а в 1982 был включен в книжку его прозы, названную по титулу повести «Отсюда — туда» и содержащую еще три его новеллы (переводы Юрия Архипова, Бориса Хлебникова и Юлии Гинзбург). После десятилетней паузы в пред- и перестроечные годы автор Розай вновь появился в России — в серии «Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге» вышел в 1994 г. его роман «Мужчина & женщина» („Mann & Frau“, 1984) в переводе Алексея Жеребина. Этот же переводчик (и интерпретатор творчества Розая) перевел в 1997 г. новеллу «Давняя история» („Eine Geschichte von früher“), опубликованную в специальном номере журнала «Нева», посвященном австрийской литературе, в 2000 — лекции Розая по поэтике «Очерки поэзии будущего» („Beiträge zu einer Poesie der Zukunft“, 1995), вышедшие в Нижнем Новгороде в рамках проектов нижегородской Австрийской библиотеки, а в 2004 в «немецком» номере журнала «Звезда» — отрывок из записок Розая-путешественника, посвященный его пребыванию в Петербурге. В 2006 к роману «Мужчина & женщина» добавился роман «15 000 душ» („15 000 Seelen“,

1985), также входящий, по замыслу Розая, в своеобразную пенталогию (или серию из пяти романов) под общим названием «15 000 душ». Перевод был выполнен переводчиком и прозаиком Сергеем Панковым. И наконец в декабре 2014 г. (также в серии «Австрийская библиотека в Санкт-Петербурге») вышел один из недавних романов Розая — «Вена Metropolis» („Wien Metropolis“, 2005) — в переводе автора данной статьи.

Петер Розай в эти тридцать лет не оставался на месте, двигался, развивался — в чем-то сохраняя свою манеру письма, в чем-то весьма ее изменяя. Это касалось и проблематики, находящейся в центре его внимания, и образов внешнего и внутреннего мира, и позиции повествователя, и многого другого, того, что, в общем и целом, включало в себя образ (или образы) культуры, к которой писатель принадлежит и изнутри которой создает свои произведения. Не оставалась в неподвижности, в статике и наша культурная эпоха, более того, она менялась столь радикально и стремительно, что поколение нынешних двадцати- или тридцатилетних зачастую и представить себе не может ее состав, наполнение, образы и символы, ее язык.

Эта ситуация, этот факт вхождения динамической системы текстов Розая в пространство другого языка, другой культуры, других контекстов, также имеющих существенную подвижность, это движение — в том числе и движение в сознании тех, кто конструировал и конструирует эти образы культуры, дают основание обратиться к проблематике культурного трансфера, к тому методу культурологического

анализа, который то ли оттесняет на дальние позиции сравнительно-исторический анализ литературы и компаративистику в целом, то ли дополняет ее, то ли предстает как некое ее «переназывание». При этом материалом анализа послужат переводы прозы Петера Розая на русский язык.

Среди публикаций, пытающихся представить, объяснить, проиллюстрировать суть культурного трансфера, его теоретические основания и практические выводы, обращает на себя внимание статья Е. Е. Дмитриевой «Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность?». По мнению Дмитриевой, «в гуманитарной продукции последнего времени культурный трансфер становится определенным концептуальным прикрытием (разумеется, в меньшей степени, чем пресловутый дискурс, но все же к нему приближаясь), смысловые очертания которого остаются размытыми как для читателей, так и для самих филологов, использующих данный термин. В иных случаях словосочетание и вовсе используется как более “модное”, более современное обозначение того, что традиционно именовалось сравнительным изучением литератур (культур), появляясь также в составе парадигмы *литературные взаимодействия — рецепция — межкультурная коммуникация*» (Дмитриева 2011, 302–303).

Мишель Эспань, французский филолог и историк культуры, активно внедряющий методологию анализа, именуемую культурным трансфером, отмечал: «Компаративизму в гуманитарных науках, исходящему из идеи “особости” каждой культуры, даже когда речь идет о влиянии одной культуры на другую, теория культурного трансфера противопоставляет не просто изучение одновременно нескольких культурных и национальных пространств, но также и изучение имбрикаций, вкраплений, трансформаций, которые при всяком соприкосновении культур проявляются равно в воздействующей и в принимающей культурах. Тем самым в расчет уже берется не бинарная оппозиция — две культуры, одна из которых обязательно осмысливается как культура-реципиент, то есть культура принимающая, — но конструкция гораздо более сложная» (цит. по: Дмитриева 2011, 309)¹.

В единственной пока отечественной монографии, в заголовке, вернее, в подзаголовке

которой понятие «культурный трансфер» вынесено на обложку, — в книге И. Н. Лагутиной «Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века» — предпринята попытка «этот подход к изучению культуры связать с литературоведческой областью исследования». Исследовательницу интересует при этом, «как проявляется и осуществляется у литературного текста новая культурная функция, какие факторы способствуют тому, чтобы он органично включился в “чужой” для него культурный (а не только литературный) процесс. “Перенос” литературного текста, той или иной идеи или жанрово-стилистической модели в иное культурное пространство, восприятие и отражение в литературном тексте “чужих” социальных структур и иной идеологии, новая “жизнь” литературного текста, попытки сохранить в новой культурной среде собственную идентичность — вот поле исследования, которое, как нам представляется, составляет основу “культурного трансфера” в литературоведении» (Лагутина 2008, 10).

А. И. Жеребин в статье «Компаративистика на пути к транслатологии» дает культурному трансферу следующее определение: «Теория культурного трансфера представляет собой своего рода синтез двух предшествующих моделей процесса перевода — герменевтической модели Стайнера, сосредоточенной на индивидуальном субъекте переводческой деятельности, и семиотической модели Лотмана, выдвигающей на передний план взаимодействие текстов культуры, до какой-то степени как бы обезличенных, выступающих как продукты коллективного творчества. <...> Исследователи культурного трансфера от этой обезличенности принципиально отказываются; им важно подчеркнуть, что тексты не перемещаются сами собой, их всегда кто-то перемещает, переосмысливает, переоценивает, функционализирует. <...> Именно функция культурного посредничества становится в теории культурного трансфера едва ли не центральным предметом изучения». Социокультурные факты и условия трансляции, ее творческие принципы и конкретные формы предстают «как главный предмет современной компаративистики как одной из дисциплин науки о переводе» (Жеребин 2014, 27).

И, по мысли М. Эспаня, теория культурного трансфера есть также и история, и теория перевода, в прямом и переносном значении этого слова. Ведь «всякое усвоение культурного

¹ Более подробно методология французского исследователя изложена в издании (Эспань 2018).

феномена есть уже само по себе перевод на свой культурный язык, при котором что-то изменяется и в принимающей культуре, но непременно что-то изменяется и в культуре воздействующей» (Дмитриева 2011, 310).

Обращение к переводам произведений Петера Розая на русский язык в данной статье не связано при этом с традиционной попыткой выявления степени правильности или ошибочности перевода того или иного слова, группы слов, фразового единства, не ориентировано на выявление «адекватного/неадекватного», «удачного/неудачного», «сохраняющего/утрачивающего» в переводе, то есть не связано с анализом языковой практики и методики конкретного перевода, а осуществляется в контексте взаимодействия культур — дающей и принимающей — с учетом смысловой отмеченности и системы одобрений и запретов, в данной культуре господствующих или доминирующих и существенно воздействующих на сознание или на бессознательное того или иного «агента трансфера» (переводчика). Культурный трансфер при этом воспринимается как процесс перевода, как акт трансляции, в результате которого исходный культурный материал меняет свои прежние смысловые ориентиры и наделяется новыми в новом воплощении. И переводческие модели, стратегии перевода, отчетливо коррелирующие с состоянием принимающей культуры, весьма важны для анализа, осуществляемого на явленных результатах применения этих моделей и стратегий.

История размышлений о литературном переводе и переводчиках (трансляторах) представлена многими значительными именами, многими оценками и описаниями переводческой тактики и стратегии, роли перевода и переводчиков в культурном обмене. Хорошо известны высказывания Гете о переводческих достижениях и переводчиках, с одной стороны, весьма высоко позиционирующие эту деятельность и ее агентов («Коран говорит: “Бог дал каждому народу своего пророка, говорящего на его собственном языке”. Так и каждый переводчик — пророк в своем отечестве» (Гете 1980а, 413)). С другой стороны, Гете характеризует перевод и переводчиков весьма деловито и в соотнесении с рыночной деятельностью: «Тот, кто понимает и изучает немецкий язык, находится на ярмарке, где все народы предлагают свои товары; он играет роль толмача и в то же время стяжателя. Поэтому каждого переводчика следует считать посредником этого всеобщего душевного торга, способствующим такому взаимному обмену» (Гете 1980а, 412).

С третьей стороны, по Гете, переводчики — «это хлопотливые сводники, всячески восхваляющие нам полускрытую вуалью красавицу; они возбуждают необоримое стремление к оригиналу» (Гете 1980b, 426).

О переводе как об «идеале» истинного художественного произведения размышлял Новалис, выводя свою формулу «мифического перевода»: «Перевод бывает либо грамматический, либо свободный, либо мифический. Мифические переводы — переводы высшего стиля. Они воссоздают чистый завершённый характер отдельного художественного произведения. Они передают не само художественное произведение, а его идеал» (цит. по: Микушевич 1971, 36–37).

К мифически-профетической стороне призвания переводчика обращается Вальтер Беньямин в своей статье «Задача переводчика» (1921). Он, с одной стороны, описывает назначение, задачу, цель переводчика как стремление к «чистому языку». По мысли Алексея Вольского, Беньямин «противопоставляет ограниченному национальному языку как языковому явлению так называемый “чистый язык” как самую суть языка. “Чистый язык” идентичен для всех, он гарантирует межъязыковое понимание и возможность переводимости как таковой. Любое литературное произведение и любой язык ищут дополнения, которое как раз и достигается за счет перевода» (Vol'skij 2009, 146).

На вопрос о философско-герменевтических предпосылках переводческого искусства Беньямин отвечает так: «Спасти этот чистый язык в своем собственном языке от изгнания на чужбину, освободить этого пленника поэтического произведения с помощью поэтического переложения на другой язык — вот задача переводчика» (Беньямин 2004, 43). С другой стороны, название беньяминовского эссе обнаруживает и другое значение — «сдачу» переводчика, отказ, неудачу, поражение, одним словом, утверждение о непереводимости литературного текста.

А. С. Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» (Пушкин 1978, 354), используя метафору путешествия и придавая переводчику роль нашего проводника в незнакомые страны либо тяглогового животного, влекущего на себе иноземную поклажу и доставляющего этот «культурный воз» на нашу территорию.

И если читатель погружается в переводной текст, отправляясь в незнакомую страну, — что происходит с ним при этом? Может, то, что происходит с «Читателем» в стихотворении Рильке «За книгой» (Der Lesende)?

*Ich las schon lang. Seit dieser Nachmittag,
Mit Regen rauschend, an den Fenstern lag.
Vom Winde draussen hörte ich nichts mehr:
Mein Buch war schwer.*

(Rilke 1978, 378)

При этом литературный путешественник по миру читает перевод, передачу, переклад, а вовсе не оригинал. В данном случае читает перевод (или творческую передачу, культурный трансфер), выполненный Борисом Пастернаком:

*Я зачитался, я читал давно,
С тех пор как дождь пошел хлестать в окно.
Весь с головою в чтение уйдя,
Не слышал я дождя.*

(Пастернак 1966, 77)

Послеполуденное (Der Nachmittag) и ветер, представленные в оригинале у Рильке, в русском переводе исчезают, остается лишь дождь, но остается и настроение/состояние читающего книгу, остается то, что воздействует на русского читателя этих поэтических строк, некая внутренняя мелодия, ритм, остаются поэзия и чувство радости от того, что переводчик, переводя эти строки на русский, переводит нас на другой берег, на берег незнакомого языка и незнакомой культуры. И оказавшись на этом берегу, мы не ощущаем себя более незнакомцами в этой культурной среде.

Первые попытки перевести русского читателя на берег произведений Петера Розая осуществились, как было указано выше, в начале 1980-х. Как это водилось тогда, русская книжка Розая открывалась предисловием, введением в его биографию и творчество, и цель этого введения была также вполне устоявшаяся — поставить правильные идеологические ударения, объяснить, почему на русский переводится автор из мира западного, капиталистического — что означают его тексты, сколь критически подходит автор к изображению этого мира и сколь сильное сочувствие к «униженным и оскорбленным» этого мира он в своих произведениях являет.

Н. С. Литвинец, автор предисловия, так представляет Розая читателю: «Петер Розай — самобытен, он действительно очень австрийский писатель. Его рассказы поражают знанием мельчайших подробностей крестьянского быта и отличаются почти репортажной, протокольной точностью в обрисовке повествовательного “здесь и сегодня”, ландшафты их всегда подчеркнуты характерные, сугубо “местные”. Взять хотя бы рассказ “На пути в Оучену”, открывавший в свое время первый сборник писателя. описа-

ние забытых богом и людьми деревушек, затерянных в верховье отрезанной от остального мира долины, дается предельно точно и подробно, можно даже сказать, социографически. Очерковый характер письма придает прозе Розая особую достоверность. Мы знакомимся с бедным краем, где жизнь нелегка, где люди вынуждены вести трудную борьбу за каждый кусок хлеба и где все же большинство населения живет в более чем скромных условиях. Чистенькая и опрятная Австрия с глянцевого туристических проспектов поворачивается здесь к читателю отнюдь не рекламной своей стороной, демонстрируя не столько ласкающие взгляд альпийские ландшафты, сколько суровую повседневность, далеко не всегда расположенную к простому человеку» (Литвинец 1982, 7–8).

Обращает исследовательница и внимание на другое: «“Жесткость” письма Розая объясняется не только объективными, но и некоторыми субъективными моментами. В какой-то степени “жесткость” эта проистекает еще и от влияния неоавангардизма, ставшего довольно модным течением в австрийском искусстве на рубеже 60–70-х годов. В самой манере повествования у Розая довольно причудливым образом переплетаются стремление к точному реалистическому воспроизведению хорошо знакомой ему обыденной жизни и явно заимствованное из модернистской поэтики стремление поиграть, поэкспериментировать — со словом, с образом, с персонажем. Так рождается характерный для раннего Розая дуализм: реалистичность *ландшафта внешнего* (быта и природы, условий человеческого труда) и абстрактность, надуманность, оторванность от конкретной ситуации *ландшафта внутреннего* (психологии героев, их поступков, оказывающихся порой абсурдно-мотивированными и даже жестокими)» (Литвинец 1982, 7–8).

Переводы текстов Розая выполнены на весьма высоком уровне. Однако нас интересует прежде всего именно ситуация культурного трансфера, перевода иноязычного и инокультурного текста в принимающую культуру, его трансляция и трансформация в контексте этой культуры, его преобразования и деформации при входе в нее. И первая, даже первейшая особенность этого культурного перевода в ту эпоху была связана с ориентацией на реалистическое начало в переводимых текстах, на пластику изображения и жизнеподобие. Экспериментальное, «модернистское» стремились приглушить, замаскировать самыми разнообразными средствами либо придать этим средствам языкового и изобразительного

эксперимента некоторую особую живость, рождающую иллюзию «реалистичности». Повествовательный дискурс в прозе Петера Розая, связанный с рассказом о скудной и пронизанной элементами абсурда жизни в нескольких деревнях отдаленной горной долины (новелла «Путь в Оучену»), за счет использования некоторых лексических и синтаксических средств обретает в переводе существенную пластичность, наглядность, реалистичность — значительно большие, чем это имеет место в оригинальном тексте. Сквозь текст Петера Розая начинает, так сказать, просвечивать текст Петера Розеггера, австрийского деревенского бытописателя второй половины XIX века. Осуществляется своеобразная переинтерпретация оригинала, например путем обильного включения слов и словосочетаний разговорного языка, а также структуры предложения, более свойственной разговорно-устно-рассказчицкой ситуации. Например, следующие «добавления» в рассказе «Путь в Оучену» (курсив мой. — А. Б.):

«Чем дальше по долине, тем беднее народ. Удивляться тут особенно нечему. Люди из деревень, что поближе к краю долины, торгуют разной мелочью с внешним миром, с городами, *а отсюда какая ни на есть прибыль*» (Розай 1982, 14).

«*Уж больно там люди бедны. Трактир стоит без ремонта не один десяток лет. Арендатор считает, что и так сойдет: народ-то все равно валом валит.* В пьяных здесь впрямь недостатка никогда не бывает. *Особенно худо* в праздники, когда возвращаются парни из больших городов и из Шайфлинга. *Прямо* плакать хочется, когда видишь мертвецы пьяных парней, вываливающихся из трактира» (Розай 1982, 19).

Или в тексте «Уход»:

«Голлерн — это маленький провинциальный городишко, рабочие места в нем наперечет, и, чтобы найти поденную работенку, надо быть просто счастливчиком. Конечно, я мог бы попытаться удачи, и очень даже вероятно, что мне бы и подфартило — знакомых у меня в городе полным-полно, но я сказал себе: ты ничего не сыщешь, ты ничего не сыщешь, — и начал поторапливать себя в дорогу, сделав таким образом свое дальнейшее пребывание в Голлерне невыносимым» (Розай 1982, 38).

Несомненно при этом, что розаевское вхождение в литературу — а речь идет о его ранних текстах — осуществляется не через Розеггера или Адальберта Штифтера, а через Томаса Бернхарда с его «Стужей», с бернхардовским видением и фиксацией мира деревни/глухой провинции — и абсурда человеческого бытия,

втиснутого в безразлично-угрюмую и наполненную насилием природу, его окружающую, и с подчеркнутой стилистическими средствами абстрактно-отстраненной позицией повествователя.

Повесть «Отсюда — туда» строится по несколько иному образцу: это, с одной стороны, некое «роуд муви» вроде американского «Беспечного ездока» (1969). Герой-рассказчик колесит на тяжелом мотоцикле «отсюда — туда» (так он всегда отвечает, когда его спрашивают, куда он едет), и его наблюдения и самонаблюдение — основной материал этого протяженного текста. Материал представлен в длинной цепочке коротких (иногда не более четырех строк) и более длинных отрывков, разделенных пробелами: как бы путевые заметки — записи разрозненных наблюдений и фиксации собственных реакций, отдельные сентенции-размышления, почти афористически сформулированные. Своеобразна отстраненность сознания повествователя от мира, им наблюдаемого, переживаемого, от мира, с которым он порой входит в соприкосновение.

И здесь примечательна еще одна особенность принимающей русской культуры той эпохи, весьма маркированной пуризмом и почти полным запретом на экспликацию того литературного материала, который так или иначе связан с эротической сферой. В случае изображения в оригинальном произведении сексуального события переводчик оказывался в чрезвычайно сложном положении — и внешняя, и внутренняя цензура воздействовала на него крайне сильно. Он либо совсем опускал «непристойные» пассажи в переводе, либо доступными словарю той эпохи средствами смягчал или изменял сцену.

В повести «Отсюда — туда» герой останавливается у придорожного киоска, лавки, где молодая женщина торгует напитками и сигаретами. После обмена двумя-тремя репликами между персонажами происходит следующее:

„Wir gingen dann hinter die Bude und fickten. Ringsherum waren Kisten aufgestapelt, leere Bierfässer aus Aluminium, die nach vergorenem Bier rochen, wie das Haar der Frau. Die Nacht war warm. Voller Sterne der Himmel. Die Frau stöhnte, und ich schämte mich, daß ich es war, der sie dazu brachte. Sie hatte sich über eine Kiste gebeugt, reckte mir den Hintern hin. Ich starrte auf eine Reklametafel, die für ein Getränk warb, dessen Vertrieb längst eingestellt war“ (Rosei 1978, 25).

В переводе эта весьма откровенная сцена представлена следующим образом:

«Потом мы целовались в подсобке. Кругом громоздились ящики с пустыми жестянками

из-под пива; они пахли прогорклым пивом, как и волосы женщины. Ночь была темной, все небо в звездах. Женщина постанывала, и мне было стыдно, что это из-за меня. Она стояла, упершись спиной в пустой ящик. Я все глазел на рекламный щит, призывавший покупать напитки фирмы, которая давно обанкротилась» (Розай 1982, 111).

Прямое обозначение происходящего (*fickten* = трахались) в русском тексте было категорически невозможно и превратилось в «целовались». И сексуальная поза женщины представлялась совершенно неподобающей, извращенной, и заменена на более пристойную: «стояла, упершись спиной в пустой ящик». Изменяет переводчик и обстоятельства места происходящего: объятия вне пределов закрытого помещения (у Розая — «за киоском» = «*hinter der Bude*») переносятся в «подсобку» (кстати, вовсе не существующую в придорожном киоске), при этом и все, что стояло, хранилось, находилось за этой торговой будкой, оказалось вдруг внутри нее. Поэтому остается загадкой, как герою удастся видеть «небо в звездах» и «глазеть на рекламный щит», расположенный вдоль дороги, — разве что в романтических мечтаниях. Любопытна и еще одна деталь — невозможность передать иностранную реалию «*Bierfässer aus Aluminium*» — то, чего у нас тогда и в заводе не было и что сейчас именуется пивными кегами. Поэтому переводчик использует «жестянки из-под пива» (то есть пустые пивные банки), которые к тому же помещает в ящики (в восприятии советского человека это, вероятно, складывалось в «картинку» западной экзотики, смешанную с отечественным бытом (тара под пивные бутылки)).

Следующий перевод прозы Петера Розая вышел через двенадцать лет. Книга «Мужчина & женщина» была представлена, наряду с другими изданиями, в начале 1995 г. в Вене, на книжной выставке русских переводов современной австрийской литературы, сопровождавшейся выступлением писателей и их «трансляторов». А. И. Жеребин, переводчик Петера Розая, представил свои взгляды на книгу австрийского автора и приоткрыл собственную переводческую кухню, свои способы моделирования культурного трансфера. Упомянув концепцию «экстракодирования», сформулированную Умберто Эко, А. И. Жеребин утверждал: «Сколь бы привлекательной ни выглядела эта концепция, все же на практике осуществить ее невозможно, еще и потому, что переводчик своим мышлением и восприятием слишком глубоко укоренен в системе своей культуры, не имея возможности полностью абстрагиро-

ваться от ее влияния. Да он и не должен этого делать. Своя культура не должна быть помехой, а, скорее, должна помогать. Я имею в виду те произведения на родном языке переводчика, которые могут послужить в языковом и стилистическом отношении как опосредующий слой между чужим и своим. Для меня подобную посредническую роль играла поэтика раннего русского модерна с его принципом не игнорировать действительность, а делать ее транспарентной» (Žerebin 1997, 169).

Розаевский роман «Мужчина & женщина» переводчик прочитывал сквозь призму русской символистской прозы — «не прозаически, а поэтически». По его мнению, в романе Розая «ложному сознанию» «современных рационалистических людей» противопоставляется «темное, почти мистическое чувство всеединства, высокое иррациональное знание о взаимопроникновении “я” и “ты”, о единстве и многообразии, о мире и, возможно, о Боге». Из этих размышлений и представлений и формируется стратегия перевода, к которой он прибегает: «При переводе речь для меня шла прежде всего о том, чтобы воспроизвести постоянное взаимоналожение реалистических и символических уровней повествования» (Žerebin 1997, 172). Вот один из фрагментов перевода:

«Смерть, в которую я был тогда влюблен, стала мне так близка, что ее образы уже не доставляли мне никакого наслаждения. Я старался обуздать их, запуская руки в кровотокающие раны. Черные подручные смерти стояли передо мной, застыв в надменном величии своего сана, их тела истекали кровью, струившейся из широких, зияющих ран величиной в ладонь. Быть может, это была сама Праматерь, грозная королева, которая безмолвно давала мне понять: Откуда ты вышел, туда и возвратишься!» (Розай 1994, 7)

При этом известно, что сам автор свою прозу из подобной (русской символистской) перспективы вовсе не воспринимал и не оценивал. Культурное трансферирование, осуществляемое переводчиком, устремлено к узнаванию своего в чужом, к переписыванию розаевского текста в символик и образности другого времени и другой культуры.

В одном из интервью Розай так говорил о своей литературной манере: «По сути мои книги — это, можно даже сказать, большие стихотворения. Они построены на музыкальных, или лейтмотивных, или символических взаимосвязях. Поверхностный читатель, возможно, вообще не заметит, как все это организовано. Его будет нести течение, характер которого останется ему неясен, однако это течение точно

сконструировано или точно управляется автором» (Belobratow 2001, 707–708).

Именно эта скрытая от читателя «подтекстуальность» дала русскому переводчику основание на перевод Розая на берега символизма, приближая его к русскому читательскому сознанию и опыту — и в определенной мере отдаляя Розая от него самого.

Переведенная А. И. Жеребиным новелла «Давняя история» (1991) в свое время обозначила (и это отмечают многие исследователи и переводчики) своеобразную перемену в прозаическом творчестве Розая, его движение к социальной истории — при этом движение, осуществляющееся с использованием некоторых прежних стилистических приемов: недомолвки, намек, штрих-пунктирного изображения события, ситуации, состояния.

В 2014 г. на русский язык был переведен роман Розая «Вена. Метрополис», первая книга его большого проекта «Венские файлы» („Wiener Dateien“, 2005–2016). Об этой книге и о технике и тактике ее перевода на английский язык в 2011 г. говорил на симпозиуме, посвященном творчеству Розая, американский германист и переводчик Джеффри Хоус. В соответствии с его представлением, одной из главных задач переводчика было стремление «посвятить американскую публику в особенности австрийской культуры» (Howes 2011, 145). Американский коллега на нескольких примерах показал, насколько проблематично и сложно осуществление этого замысла на уровне содержания текстов Розая после 1991 г., в которых вместо обобщающе-абстрактного изображения времени и пространства, как это было в ранних текстах писателя, на первый план выходит как раз отчетливая привязка к культурному «времени и месту», в том числе и на языковом уровне, на уровне отдельных реалий: «Schweinegrieben in Einmachgläsern», «Zugehfrau», «Eintänzer», «Hubertusmantel», «Schönbrunner Gelb», «Heimatschein» и т. п. — лишь некоторые примеры, взятые из романного ландшафта, плотно усеянного вербальными знаками культурной истории Австрии. Перевод, то есть перенос их в другую знаковую систему, в систему значений другой культуры, при попытке сохранить все значимые нюансы изображаемых Розаем событий или объектов, которые для иноязычного читателя предстают как нечто совершенно незнакомое, делает романский текст перегруженным информацией и дополнительными объяснениями (будь это объяснительный перевод прямо в тексте либо объяснительные сноски вне его), при этом разрушая читательское «удовольствие от текста»

и придавая книге характер некоторого культурно-исторического путеводителя. Подобному «объяснительному» переводу, по мысли Д. Хоуса, противостоит перевод «экзотизирующий», в котором «слегка очуждающее изображение становится экзотическим» (Howes 2011, 149).

Как нам представляется, «экзотическое» возможно и продуктивно при переводе литературы путешествий (травелогов), но вряд ли приносит пользу переводу поэтических, художественных произведений. В этом плане можно привести любопытный фрагмент из перевода небольшого путевого очерка «Красавица хромает» („Die schöne Dame hinkt“, 1999), посвященного Петербургу. Поначалу очерк был опубликован в газете, и в тексте; описывая одно из петербургских кафе, Розай сообщает читателю: «Wodka gibt es nach Unzen, die kleinste Menge ist ein Viertelliter» (Rosei 1999, 3). В вышедшей затем книге путевых очерков писатель изменяет эту фразу: «Wodka gibt es nach Gramm, die kleinste Menge ist ein Achterl» (Rosei 2000, 81). Розай представляет в своем очерке экзотическую ситуацию (русскую питейную привычку), при этом в обоих вариантах отчетливо отклоняясь от фактического материала: унциями в современной России жидкости не измеряют, да и приведенные в обеих фразах «минимальные порции» не соответствуют реальности, поскольку автор ориентируется на принятые в австрийских винных заведениях «питейные меры» („ein Viertel“ — 250 граммов, „ein Achterl“ — 125 граммов). Розай использует таким образом знакомые австрийскому читателю реалии, чтобы подчеркнуть экзотичность другой культуры. В русском переводе эта фраза звучит так: «Водку заказывают на унции, минимальная доза — четверть литра» (Розай 2004, 215). В этом случае вывернутый наизнанку экзотический эффект больше не связан с демонстрацией экзотичности русской питейной привычки для немецкоязычного читателя; в фокусе изображения оказывается наблюдающий и описывающий эту привычку автор, который представляет знакомую и привычную для русской публики ситуацию как экзотическую и педалированную («унции», «четверть литра»). Экзотизирующий субъект таким образом сам превращается в объект экзотики.

Американский переводчик Розая подчеркивает, что «при переводе речь в первую очередь должна идти не о передаче содержательного материала, а о форме, о структурах, которые помогают ввести читателя или читательницу в этот особенный мир и обратить его внимание на свойства этого особенного мира» (Howes 2011, 146).

Под формой и структурами, которые должны «вводить» читателя в другой мир, американский переводчик понимает, как можно предположить, в первую очередь ритмическую организацию романного произведения (Howes 2011, 174).

Подход к переводу розаевского романа «Вена. Метрополис» представляется все же весьма вариативным. В случае русского перевода на выбор его стратегии и тактики определенное влияние оказали две рецензии, по-разному, даже, можно сказать, диаметрально противоположно оценивавшие и представлявшие этот роман. Кристиана Дани в венском еженедельнике *Falter* писала: «Розай в своем якобы *opus magnum* мастерски высказывается о вещах, о которых лучше бы было помолчать, а то, что заслуживало бы подробного освещения, он окутывает словесным туманом. Скучные, неинтересные детали следуют одна за другой, пространные описания города и природы растягиваются до бесконечности. Предложения, того не заслуживающие, завершаются восклицательным знаком, слова, представляющиеся излишними, повторяются дважды» (Dany 2005).

К. Дани завершает свою рецензию словами: «Роман “Вена. Метрополис” переполнен непостижимо худо написанными пассажами и расплывчатыми образами» (Dany 2005). Рецен-

зентка, таким образом, дает роману крайне отрицательную оценку, однако в этом негативном (оценочном) описании важно то, что описывается: работа автора с языком, отчетливо отличающимся от языка многих его ранних текстов, обращение к «неинтересным» деталям и описаниям, к «размытым» образам города, которые, подобно большому пазлу, складываются из «картинок» жизни его обитателей.

Другую рецензию опубликовала Эдельгард Абенштайн, которая усматривает в романе Розая «физиогномическое исследование Вены». Рецензентка подчеркивает «лишенные иллюзий разыскания» писателя, «написанные языком, который производит впечатление традиционного и при этом постоянно просвечивает из-под поверхностного изображения своей почти мажорной легкостью» (Abenstein 2005). В русском переводе было необходимо воспроизвести это сложное переплетение «мажорной легкости» и ощущения трагизма «обыденной» жизни. И особенно важно было найти для этого соответствующий тон изложения, определенные ритмические структуры, «втягивающие» читателя в повествование, вовлекающие его в пространство иной культуры. Именно в этом «обращении» читателя и заключается, на наш взгляд, суть культурного трансфера.

Источники

- Пастернак, Б. (1966) *Звездное небо*. М.: Прогресс, 156 с.
 Розай, П. (1982) *Отсюда — туда*. М.: Прогресс, 187 с.
 Розай, П. (1994) *Мужчина и женщина*. СПб.: Фантакт, 124 с.
 Розай, П. (2004) Красавица хромает. *Звезда*, № 9, с. 213–217.
 Rilke, R. M. (1978) *Werke in drei Bänden. Bd 1*. Leipzig: Insel, 960 S.
 Rosei, P. (1978) *Von Hier nach Dort*. Salzburg; Wien: Residenz, 117 S.
 Rosei, P. (1999) Die schöne Dame hinkt. *Spectrum (Die Presse)*, Samstag, 8. Mai, S. III.
 Rosei, P. (2000) *St. Petersburg. Paris. Tokyo...* Wien: Sonderzahl, 125 S.

Литература

- Беньямин, В. (2004) Задача переводчика. В кн.: В. Беньямин. *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. СПб.: Symposium, с. 27–46.
 Гете, И. В. (1980a) German romance. В кн.: И. В. Гете. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 10*. М.: Художественная литература, с. 410–412.
 Гете, И. В. (1980b) Максимумы и рефлексии. В кн.: И. В. Гете. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 10*. М.: Художественная литература, с. 423–430.
 Дмитриева, Е. Е. (2011) Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? *Вопросы литературы*, № 4, с. 302–313.
 Жеребин, А. И. (2014) Компаративистика на пути к транслатологии. В кн.: В. Г. Сибирцева (ред.). *Метакомпаративистика как интегрирующий подход в гуманитарных науках*. Нижний Новгород: ДЕКОМ, с. 22–29.
 Лагутина, И. Н. (2008) *Россия и Германия на перекрестке культур: культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века*. М.: Наука, 341 с.
 Литвинец, Н. С. (1982) Предисловие. В кн.: П. Розай. *Отсюда — туда*. М.: Прогресс, с. 3–11.
 Микушевич, В. (1971) Поэтический мотив и контекст. В кн.: Т. А. Рузская (сост.). *Вопросы теории художественного перевода*. М.: Художественная литература, с. 6–79.

- Пушкин, А. С. (1978) Заметки и афоризмы разных годов. В кн.: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7*. Л.: Наука, с. 352–357.
- Эспань, М. (2018) *История цивилизаций как культурный трансфер*. М.: Новое литературное обозрение, 816 с.
- Abenstein, E. (2005) „Wien Metropolis“. *Eine physiognomische Studie Wiens in Erzählungen*. [Online]. Available at: http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article_id=132728 (accessed 15.12.2019).
- Belobratow, A. (2001) Ein Interview mit Peter Rosei. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Bd 4/2*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 706–720.
- Dany, Ch. (2005) Rezension. Peter Rosei: Wien — Metropolis. *Falter*, no. 11/05. [Online]. Available at: <https://shop.falter.at/detail/9783608935608> (accessed 15.12.2019).
- Howes, G. C. (2011) Der Rhythmus als Übersetzungsprinzip. Texte Peter Roseis auf dem Weg ins Amerikanische. In: C. K. Stepina (Hrsg.). *Advanced Rosei*. Wien: Sonderzahl, S. 141–156.
- Vol'skij, A. L. (2009) Auf der Suche nach der „reinen Sprache“. Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*. Bonn: DAAD, S. 145–157.
- Žerebin, A. (1997) Eine alltägliche Geschichte in der poetischen Prosa: Erfahrungen bei der russischen Übersetzung von Peter Roseis „Mann und Frau“. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 165–173.

Sources

- Pasternak, B. (1966) *Zvezdnoe nebo [Starry sky]*. Moscow: Progress Publ., 156 p. (In Russian)
- Rilke, R. M. (1978) *Werke in drei Bänden. Bd 1*. Leipzig: Insel, 960 S. (In German)
- Rosei, P. (1978) *Von Hier nach Dort*. Salzburg; Wien: Residenz, 117 S. (In German)
- Rosei, P. (1982) *Von Hier nach Dort*. Moscow: Progress Publ., 187 p. (In Russian)
- Rosei, P. (1994) *Mann & Frau*. Saint Petersburg: Fantakt Publ., 124 p. (In Russian)
- Rosei, P. (1999) Die schöne Dame hinkt. *Spectrum (Die Presse)*, Samstag, 8. Mai, S. III. (In German)
- Rosei, P. (2000) *St. Petersburg. Paris. Tokyo...* Wien: Sonderzahl, 125 S. (In German)
- Rosei, P. (2004) Die schöne Dame hinkt. *Zvezda*, no. 9, pp. 213–217. (In Russian)

References

- Abenstein, E. (2005) „Wien Metropolis“. *Eine physiognomische Studie Wiens in Erzählungen*. [Online]. Available at: http://www.deutschlandradiokultur.de/wien-metropolis.950.de.html?dram:article_id=132728 (accessed 15.12.2019). (In German)
- Belobratow, A. (2001) Ein Interview mit Peter Rosei. In: A. Belobratow (Hrsg.). *Wien und St. Petersburg um die Jahrhundertwende(n): kulturelle Interferenzen. Bd 4/2*. Saint Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 706–720. (In German)
- Benjamin, W. (2004) Zadacha perevodchika [The task of the translator]. In: W. Benjamin. *Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature [The mask of time. Essays on culture and literature]*. Saint Petersburg: Symposium Publ., pp. 27–46. (In Russian)
- Dany, Ch. (2005) Rezension. Peter Rosei: Wien — Metropolis. *Falter*, no. 11/05. [Online]. Available at: <https://shop.falter.at/detail/9783608935608> (accessed 15.12.2019). (In German)
- Dmitrieva, E. E. (2011) Teoriya kul'turnogo transfera i komparativnyj metod v gumanitarnykh issledovaniyakh: oppozitsiya ili preemstvennost'? [The theory of cultural transfer and the comparative method in the humanities: Opposition or continuity?]. *Voprosy literatury*, no. 4, pp. 302–313. (In Russian)
- Espagne, M. (2018) *Istoriya tsivilizatsij kak kul'turnyj transfer [History of civilizations as a cultural transfer]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 816 p. (In Russian)
- Goethe, J. W. (1980a) German romance. In: J. W. Goethe. *Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected works in 10 vols.]. Vol. 10*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 410–412. (In Russian)
- Goethe, J. W. (1980b) Maximen und Reflexionen. In: J. W. Goethe. *Sobranie sochinenij v 10 t. [Collected works in 10 vols.]. Vol. 10*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 423–430. (In Russian)
- Howes, G. C. (2011) Der Rhythmus als Übersetzungsprinzip. Texte Peter Roseis auf dem Weg ins Amerikanische. In: C. K. Stepina (Hrsg.). *Advanced Rosei*. Wien: Sonderzahl, S. 141–156. (In German)
- Lagutina, I. N. (2008) *Rossiya i Germaniya na perekrestke kul'tur: kul'turnyj transfer v sisteme russko-nemetskikh literaturnykh vzaimodejstvij kontsa XVIII — pervoj treti XX veka [Russia and Germany at the crossroads of cultures: Cultural transfer in the system of Russian-German literary interactions of the late 18th — first third of the 20th century]*. Moscow: Nauka Publ., 341 p. (In Russian)
- Litvinets, N. S. (1982) Predislovie [Preface]. In: P. Rosei. *Von Hier nach Dort*. Moscow: Progress Publ., pp. 3–11. (In Russian)

- Mikushevich, V. (1971) Poeticheskij motiv i kontekst [Poetic motif and context]. In: T. A. Ruzskaya (comp.). *Voprosy teorii khudozhestvennogo perevoda [Questions of the theory of literary translation]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., pp. 6–79. (In Russian)
- Pushkin, A. S. (1978) Zаметki i aforizmy raznykh godov [Notes and aphorisms from different years]. In: A. S. Pushkin. *Polnoe sobranie sochinenij v 10 t. [Complete works in 10 vols.]*. Vol. 7. Leningrad: Nauka Publ., pp. 352–357. (In Russian)
- Vol'skij, A. L. (2009) Auf der Suche nach der „reinen Sprache“. Hermeneutische Aspekte in Paul Celans Chlebnikov-Übersetzung. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*. Bonn: DAAD, S. 145–157. (In German)
- Žerebin, A. (1997) Eine alltägliche Geschichte in der poetischen Prosa: Erfahrungen bei der russischen Übersetzung von Peter Roseis „Mann und Frau“. In: A. Belobratov (Hrsg.). *Österreichische Literatur: Theorie, Geschichte und Rezeption*. Saint-Petersburg: Peterburg XXI vek Publ., S. 165–173. (In German)
- Zherebin, A. I. (2014) Komparativistika na puti k translatologii. In: V. G. Sibirtseva (ed.). *Metakomparativistika kak integriruyushchij podkhod v gumanitarnykh naukakh [Metacomparativistics as an integrating approach in the Humanities]*. Nizhny Novgorod: DEKOM Publ., pp. 22–29. (In Russian)

Сведения об авторе

Александр Васильевич Белобратов, e-mail: austrianlibr@hotmail.com

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета

Author

Aleksander V. Belobratov, e-mail: austrianlibr@hotmail.com

PhD in Philology, Associate Professor, History of Foreign Literature department, Saint Petersburg State University