О. Д. Дробот

ORCID: 0000-0002-6054-5489
✉ *drobotperevod@mail.ru*
независимый исследователь (Россия, Москва)

Ибсен: особенности языка и новые переводы

Аннотация. В 2017–2018 гг. издательство «АСТ» выпустило в свет первые два тома драм Ибсена о современности в переводе автора статьи. Появление их было более чем своевременно, поскольку предыдущие переводы были сделаны сто с лишним лет назад. За это время русский язык претерпел существенные изменения с точки зрения и синтаксиса, и лексики, так что у зрителей/читателей сегодня не создается ощущения, что люди на сцене разговаривают так же, как в обычной повседневной жизни, а Ибсен считал это требование «новой драмы» чрезвычайно важным. Удвоенная переводом старомодность речи героев сказывается на динамичности диалогов, а также мешает нашим современникам воспринимать такие важнейшие особенности языка Ибсена, как яркие речевые характеристики персонажей, использование разных регистров языка, от просторечия до канцелярита. Естественно, что у режиссеров возникает запрос на новые современные переводы. Одной из важных задач нового перевода было передать комическую составляющую, в том числе в пьесе «Враг народа», нарушая постепенно сложившуюся российскую традицию воспринимать доктора Стокмана исключительно как смелого и бескомпромиссного борца. Особой трудностью для переводчика становятся так называемые ключевые слова, т. е. некоторые ключевые для драматурга понятия или реплики, которые могут повторяться в пьесе двадцать с лишним раз в совершенно разных контекстах, а также авторские неологизмы Ибсена, обычно сильно эмоционально окрашенные при большой многозначности. В статье описывается переводческая стратегия во всей полноте, от постановки задачи (полный современный литературный перевод для чтения и постановки на сцене, в котором герои говорят так же естественно, как в жизни) до принятия конкретных решений.

Ключевые слова: перевод, Ибсен, норвежская литература, переперевод, «Враг народа», «Дикая утка», «Привидения», «Кукольный дом», юмор, новая драма

Для цитирования: *Дробот О. Д.* Ибсен: особенности языка и новые переводы // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 193–206. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-193-205.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2018 г.
Принято к печати 17 января 2019 г.

© О. Д. ДРОБОТ

O. D. Drobot
ORCID: 0000-0002-6054-5489
✉*: drobotperevod@mail.ru*
Independent Researcher (Russia, Moscow)

New translations of Henrik Ibsen's contemporary dramas into Russian

Abstract. In 2017–2018, the first two volumes of Ibsen's contemporary dramas, translated by the author of this article, were published by the AST publishing house. This was most timely, as previous translations dated from more than a century ago. Since then, the Russian language has changed drastically in terms of both syntax and vocabulary; as a result, spectators nowadays fail to feel as if the people on stage are speaking the way they do in everyday life — and this is the requirement for "new drama" that Ibsen himself considered extremely important. The old-fashionedness of the characters' speech, seen as doubly so because of the translation, affects the dynamics of the dialogue and impairs the ability of our contemporaries to perceive such highly important characteristics of Ibsen's language as distinctive speech characteristics of the characters and the use of various language registers — from colloquial language to officialese. Theatre directors naturally feel the need for new contemporary translations. One of the important goals of my new translation was to transmit the comic element in Ibsen, including in the play *An Enemy of the People*, where I broke with the long-standing Russian tradition of viewing Dr. Stockman only as a brave and uncompromising activist. The so-called keywords, that is, certain key concepts or remarks that might be repeated over twenty times in a play, all in various contexts, pose a special difficulty for the translator, as do Ibsen's own neologisms that usually tend to be both strongly emotion-laden and remarkably polysemic. The article treats in detail the translator's strategy, from posing the task (a full contemporary literary translation, both for reading and for staging, in which the characters would converse as naturally as in everyday life) to making specific decisions.

Keywords: translation, Ibsen, Norse literature, re-translation, *An Enemy of the People*, *The Wild Duck*, *Ghosts*, *A Doll's House*, humor, new drama

To cite this article: Drobot, O. D. (2019). New translations of Henrik Ibsen's contemporary dramas into Russian. *Shagi / Steps, 5*(3), 193–206. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-193-205.

Received December 28, 2018
Accepted January 17, 2019

© O. D. DROBOT

Я очень не люблю слово «переперевод» за его корявость, которая, впрочем, созвучна настороженному отношению нашего культурного сообщества к самому явлению: а что это вы, любезный, тратите время и силы на перевод произведения, уже доступного читателю на русском языке? Разве это этично? Не тщеславны ли вы сверх меры? Но коль скоро вам пришла в голову эдакая блажь, извольте — требует культурное сообщество — перечислить ошибки ваших предшественников-переводчиков, и тогда мы посмотрим, насколько они критичны и действительно ли был нужен новый перевод. Но литературный перевод — не перелицовка одежды: новый перевод появляется не таким образом, что на старом переставили пару вытачек и перешили пуговку; каждый переводчик делает по-своему все, от первого слова до последнего, и делает из любви к автору, а не соперничая с другими переводами. Но наличие нескольких переводов дает возможность говорить о стратегиях, условиях бытования перевода и о том, как работают переводческие решения, так что в дальнейшем я буду сравнивать старые и новые переводы, поэтому здесь считаю нужным еще раз оговориться: у каждого перевода есть сильные и слабые стороны, а идеальных переводов не бывает.

С Ибсеном я вступила в эту реку «переперевода» третий раз, до этого я участвовала в четырехтомном издании новых переводов Х. К. Андерсена и по заказу издательства «Белая ворона» делала новый перевод известного детского писателя Турбьёрна Эгнера. Оправдываться и оправдывать нужность своего перевода я смысла не вижу, но в этих не строго академических заметках хочу рассказать о проблемах, с которыми сталкивается переводчик Ибсена, в надежде добавить свои пять копеек в обоснование несложного умозаключения, тем не менее встречаемого в России с некоторой настороженностью, — из того непреложного факта, что перевод никогда не может быть полностью тождествен оригиналу, прямо следует: нет ни «окончательных», ни «идеальных» переводов, и чем переводов больше, тем полнее будет представление о писателе на языке перевода. (По умолчанию мы называем переводом именно перевод, а не пересказ, интерпретацию и другие формы литературной адаптации, включая сюда и стремление смягчить или улучшить авторский текст.)

Так получилось, что за переводы Ибсена я взялась не по своей инициативе. Ибсеновский центр Университета Осло изучил ситуацию с переводами Ибсена в разных странах, выбрал несколько больших языков, «нуждающихся» в новых переводах, и запустил международный проект «Ibsen in Translation», в рамках которого я и работаю. Первыми в проект включились четыре языка — английский, испанский, китайский и русский, затем добавились еще хинди, фарси, арабский и японский. Формальным поводом для начала переводческого проекта стало издание полного комментированного юбилейного издания Ибсена, вышедшего в 2005–2010 гг. Нам предстояло перевести двенадцать так называемых драм о современности, т. е. написанных драматургом в период с 1877 по 1899 г., в конце его творческого пути, и объединяемых в первую очередь проблематикой и подходом к сценическому языку, свойственным «новой драме». На сегодняшний день в моем переводе изданы семь пьес — «Столпы общества», «Кукольный дом» и «Привидения» вышли в «АСТ» в 2017 г. под названием «Вернувшиеся», поскольку выход книги был приурочен к иммерсивному шоу «Вернувшиеся», сделанному по пьесе «Привидения». Второй

том, включающий в себя пьесы «Враг народа», «Гедда Габлер», «Дикая утка» и «Строитель Сольнес», вышел в том же издательстве в 2018 г. одновременно с премьерой «Гедды Габлер» в новом переводе в Театре им. Пушкина. И в следующем году я хотела бы выпустить третий и последний том.

Для переводчика с норвежского нет, на мой личный взгляд, планки выше Ибсена, а «Дикая утка», «Привидения», «Строитель Сольнес» и «Гедда Габлер» входят в мой личный must read список норвежской литературы, поэтому я с трепетом и восторгом включилась в международный проект «Ibsen in Translation». Сам по себе процесс работы международной группы тоже заслуживает осмысления, но об этом я уже писала [Дробот 2010]. Однако до вступления в этот проект я мало задумывалась над тем, как выглядит ситуация с переводом Ибсена на русский. Выучив норвежский язык, я дальше читала уже только по-норвежски, но видела, что в театрах Ибсена ставят регулярно, всегда в переводе Анны и Петра Ганзенов — это вошедшие в знаменитый четырехтомник издательства «Искусство» переводы из издания 1903–1907 гг., отредактированные для издания 1956–1958 гг. Владимиром Адмони [Ибсен 1956–1958]. Ганзены были легендарной русско-датской переводческой парой, они сделали неоценимо много для многолетней массовой моды на скандинавскую литературу в России на рубеже XIX и XX вв. Особняком стоит «Пер Гюнт», которого после Юргиса Балтрушайтиса (1913) и Ганзенов (1905) дважды переводили в 1970-е годы Поэль Карп (1972) и Алла Шарапова (1978). С остальными пьесами ситуация одинаковая: до революции мы видим множество разных переводов одних и тех же пьес, в частности, даже работы К. Бальмонта, но после революции и появления в 1922 г. Главлита по какой-то причине остаются только немногочисленные и редкие издания переводов Ганзенов. Наконец, в 1956–1958 гг. выходит упомянутый четырехтомник Ибсена в переводе Ганзенов и становится единственным широко доступным публике переводом; именно по нему делались в дальнейшем все массовые издания отдельных пьес Ибсена. Другими словами, в распоряжении театров есть только перевод вековой давности. И тут самое время напомнить, что речь идет о «новой драме», и главным своим достижением Ибсен считал умение добиться, чтобы герои на сцене говорили точно как в жизни. Об этом общеизвестном факте хорошо пишут, в частности, биограф Ибсена Иво де Фигейредо [Figueiredo 2006] и Фруде Хелланд в своей работе, посвященной практике постановок Ибсена в разных театрах мира [Helland 2015]. Ибсен бывал недоволен, если ему казалось, что актеры слишком кричат, манерничают или как-то еще нарушают его требование полной идентичности нормальной разговорной речи. Естественно, самый подвижный пласт языка устаревает быстрее всего, и с течением времени российские театры столкнулись с этой проблемой. Некоторые из них, видимо, начали сами заказывать современные переводы для своих постановок. Например, со слов режиссера Олега Дормана я недавно узнала, что Лилиана Лунгина переводила «Привидения» по заказу театра «Современник», но текста пока не видели ни Дорман, ни я.

Такое образом, в России сложилась ситуация, когда у театров действительно возник практический запрос на новые переводы (и это утверждение никак не противоречит моему первому тезису о том, что новые переводы не соперничают со старыми). Проблемой ведь является не сама по себе старомодность

языка в старых переводах, а наше восприятие ее: нам оказывается труднее увидеть особенности авторского стиля, сглаживаются речевые характеристики героев, сами они кажутся старше своего возраста, гораздо менее заметны различия в социальном положении, происхождении, возрасте и даже поле героев, в изысканности или примитивности их речи. И ученый педант Ранк, и девочка Хедвиг, и Хильда Вангель, человек будущего, и самоучка Сольнес, и дочь генерала Габлера, и воспитанный простушками-тетушками Тесман — все говорят более-менее одинаково.

Дифференцировать речь персонажей по всем этим параметрам было для меня важнейшей задачей. Как и вернуть русскому Ибсену юмор — существенный компонент его театрального языка. В Театре им. Пушкина на новой «Гедде Габлер» публика смеется — и это очень по-ибсеновски.

Язык Ибсена сам по себе большая головная боль для переводчика, сошлюсь хотя бы на заметки моих британских коллег, вошедшие в трехтомник современных переводов Ибсена издательства «Penguin Books» [Rem 2016; Fellis-Fermor 2016; Dawkin, Skuggevik 2016; Haveland, Stanton-Ife 2014]. Дело в том, что в Норвегии вторая половина XIX в. — это период создания национального литературного языка. До того в течение нескольких веков языком государственной жизни и, естественно, театра был датский язык. И вот под канонаду яростной политической борьбы в обиход театра, университетов, государственного документооборота входит норвежский язык, причем сразу в двух нормах — это так называемый риксмол, буквально «государственный язык», на котором писал Ибсен, и нюнорск, новонорвежский язык, связанный с диалектами, коих в Норвегии великое множество. В комментариях к юбилейному издания языку уделено много внимания, и, в частности, хорошо видно, что у Ибсена нет последовательной позиции, ни грамматической, ни орфографической; в одной и той же пьесе он может писать слово или спрягать глагол «по-старому» и «по-новому» одновременно. Это же отчасти касается и лексики, неслучайно для норвежского массового читателя, особенно для старшеклассников, пьесы Ибсена адаптируют в том смысле, что отдельные слова заменяют на другие. Например, «он мне нравится» сто лет назад использовалось в значении «я его люблю»; скорее всего, в тексте так и будет напечатано или, во всяком случае, слово «переведут» в сноске. В этом смысле переводчики-современники Ибсена, безусловно, находились в гораздо более выигрышной ситуации, они хорошо знали, какое именно значение актуально для того или иного слова, а также представляли себе, насколько широк диаметр области применений его. К сожалению, мы этого уже не можем прочувствовать, а только вычислить. Мы читаем «он мне нравится» и не ощущаем в нем энергии «я его люблю»; наоборот, нам здесь видится предыдущий перед влюбленностью этап отношений. Такое искажение восприятия — естественное следствие изменения языка, но в переводах процесс происходит вдвое быстрее, поскольку меняется язык, и с которого переводят, и на который.

Характерным примером служит традиция прочтения и восприятия «Врага народа» в России. Как известно, Художественный театр под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко поставил множество пьес Ибсена, хотя это были сложные проекты и для актеров, и для режиссеров, и только два спектакля — «Бранд» и «Доктор Штокман» («Враг народа»)

оказались по-настоящему громкими и успешными. Роль доктора Штокмана (Стокмана) исполнял сам Станиславский. В «Моей жизни в искусстве» он рассказывает, что Штокман подкупил его своим стремлением к правде и что играть поэтому он собирался честного, простодушного, классически нелепого профессора, которого губят излишняя прямота и откровенность [Станиславский 1954: 247–251]. Он сразу живо представил себе своего Штокмана, увидел его близорукость — символ слепоты в отношении людей, и как он растирает ладони, и как горячится. Так Станиславский и играл: с милыми смешными подробностями, веря герою, но переживая за его неприспособленность к реальной жизни. Но потом в дело вмешалась история — в России начались студенческие волнения, их разгоняла полиция, и в этих условиях «Доктор Штокман» воспринимался уже как манифест, как смелое высказывание на острую политическую тему. «В то время как на площади и в церкви, ее, молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из “Штокмана” фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя Штокману», — с недоумением пишет Всеволод Мейерхольд в письме Антону Чехову (цит. по: [Ерхов 2004: 162]). И вот вопреки замыслу режиссера, не собиравшегося делать политический спектакль, тот становится культовым и определяет дальнейшие романтически-трагические прочтения пьесы в России. Я не возьмусь судить о том, какую роль сыграл в этом перевод, я не изучала этот вопрос прицельно, но влюбленность переводчиков в героя очевидна. Из воспоминаний Станиславского мы можем предполагать, что тогда, в 1901 г., смешные черты героя прочитывались легче, раз для Станиславского они — важная часть образа, но с течением времени из-за устаревания языка перевода они становились все менее ощутимы, менее различимы для зрителей и читателей, пока не выветрились совсем. Не обращая внимания на более чем спорные заявления Стокмана в четвертом акте, в России его неизменно играют как Героя с большой буквы. Безусловно, в этом мы не одиноки. «Враг народа» — лакмусовая бумажка; как только в государстве нестроение, коррупция, засилье чиновничества — жди постановку «Врага народа». В Америке, кстати, за время правления Трампа число постановок драмы удвоилось. А между тем сначала Ибсен вообще планировал назвать «Врага народа» трагикомедией и именно так собирал галерею персонажей. Фогт, Биллинг, Ховстад, Аслаксен, старик Хииль — персонажи комические, и, несмотря на их довольно страшную роль в пьесе, они, конечно, должны вызывать смех. Как, впрочем, и сам доктор Стокман, далеко не герой без страха и упрека. Скажем, в постановке Томаса Остермайера (театр Шаубюне, 2012) доктор — жертва и своих собственных завиральных идей, и ясно, что без энергии брата его проекты остались бы на бумаге, что он несдержан, груб, не разбирается в людях. А Лев Додин (МДТ — Театр Европы, 2013) придает Стокману внешнее сходство с академиком Сахаровым и смотрит на него как на праведника, в одиночку противостоящего «агрессивно-послушному большинству», и тут уж не до смеха. Сама природа комичного у Ибсена (подробно, например, рассмотренная в [Dingstad 2013]) дает основания для такого крена, а цензура и/или антикапиталистический настрой прямо подталкивают режиссеров к тому, чтобы воспользоваться речами Стокмана для выражения протеста (см. об этом:

[Адмони 1989: 186–193; Helland 2015: 11–15, 30–46]), но все же в русском случае, где восприятие героя остается неизменным в периоды и реакции, и перестройки, есть основания заподозрить, что речи Стокмана вызывают меньше эмоционального отторжения, чем могли бы, потому что их смысл и грубость отчасти завуалированы старомодным звучанием перевода Ганзенов.

Говоря о языке Ибсена, надо отметить несколько важных моментов: ключевые слова (одно и то же слово повторяется в пьесе десятки раз и может быть процитировано в другой пьесе; даже по-норвежски в некоторых из этих десятков раз слово звучит вопиюще неестественно); выдуманные слова вроде *kompakt majoritet* (компактное большинство), *livsløgn* (обман всей жизни) и т. д., о возможных толкованиях которых написаны десятки исследований, но переводчику нужно придумать или выбрать одно-единственное слово, вмещающее в себя все эти глубинные смыслы, и воспользоваться им в разных контекстах; речевые характеристики персонажей — например, юная Хильда Вангель говорит, как ученица Эллочки Людоедки, со своими постоянными *forferdelig deilig* («ужас как красиво»), старик Хииль пересыпает речь прибаутками, а доктор Стокман на собрании срывается на грубости; плюс полный спектр ругательств, просторечия и канцелярская речь некоторых персонажей (это тоже оказалось слабостью старых переводов — за давностью лет речь всех персонажей кажется нам сегодня менее естественной, а синтаксические конструкции угловатыми, поэтому канцелярит не так хорошо виден). При этом, выбирая стратегию перевода, переводчик не имеет права забывать об интенции автора воссоздать на сцене разговорную речь, о чем уже говорилось. Ситуация требует осознанного выбора: следовать букве или духу, воссоздавать авторской анахронизм речи или переводить на современный синтаксис? Сохранять лексику и реалии (должности, например) или менять все на что-то, понятное сегодняшнему зрителю без сносок (речь все же о пьесах)? Лично я приняла половинчатое решение, пользуюсь современным синтаксисом, но избегаю слов, которых не было в языке до революции 1917 г. В защиту своей уязвимой позиции могу сказать только, что я выбрала революцию как формальный рубеж потому, что она оказала видимое влияние на язык, искорежила нормальное плавное развитие языка и не только наводнила его домкомами и главочистками, но и существенно перестроила систему соотношения «ты» и «Вы», форм вежливости, ругательств, обращений и других элементов разговорной речи.

Вообще-то говоря, пьеса не обязательно переводится и для чтения тоже. Какой перевод мы делаем, театральный или литературный, — это был первый вопрос, который мы обсудили с нашей группой «Ibsen in Translation». И без особых споров сошлись на моей формулировке, что мы делаем современный литературный перевод, т. е. переводим Ибсена на живой литературный язык и не делаем никаких купюр, в частности, сохраняем все старомодные и раздражающие сегодняшнего режиссера и актера реплики, имитирующие внимательное слушание (*да*, *неужели*, *что вы говорите* и подобные им), и названия должностей. Ставя себе ограничение на использование неологизмов, я имею в виду, что перевожу на нейтральный современный язык. Зритель не должен вязнуть в словах и синтаксисе — это замедляет динамику пьесы вопреки авторскому замыслу и развеивает ту энергетику диалогов, которая движет пьесу

вперед. Но и суперсовременным автором Ибсен не должен выглядеть, а если режиссер хочет сделать свою осовремененную версию (в качестве очень удачных примеров назову «Йуна Габриэля Боркмана» Саймона Стоуна или «Врага народа» Саши Денисовой), то он сам перепишет текст под себя.

Я исходила из того, что по количеству театральных постановок в мире Ибсен сегодня второй после Шекспира автор. Его особенно много и охотно ставят в странах, где дикий первоначальный капитализм порождает коррупцию, где фундаментализм и конформизм выступают в качестве нормы общественной морали, где женщины борются за свои права. То есть универсально-упрощенный global Ibsen — это (помимо «Пер Гюнта») тема всевластия денег и аморальности такого положения, которая тянет за собой все остальное, в том числе поиски правды, любви, свободы, счастья и отношение к вере в Бога. Но важно здесь вот что — зритель должен воспринимать пьесу как обращенный к нему вопрос. Дело в том, что как драматург Ибсен видел свою задачу в том, чтобы формулировать вопросы, а не давать на них ответы. Излюбленная его тактика — загнать героя в угол, чтобы он проявил свои самые худшие качества. Из пьесы в пьесу Ибсен предлагает герою на выбор деньги (статус в обществе), любовь и порядочность, но условия таковы, что можно выбрать любые два пункта, но не все три сразу. Социально-финансовая завязка драматургического конфликта позволяет (и даже побуждает) зрителя примерить сюжет на себя как вполне реальную возможность, как знакомую проблему. Из этого как минимум следует, что герой и зритель должны говорить на одном языке. Летом этого года я параллельно готовила к изданию второй том переводов Ибсена и участвовала в «застольных репетициях» «Гедды Габлер» в Театре им. Пушкина. Это был очень ценный опыт, он утвердил меня в моей переводческой стратегии, хотя я с удивлением обнаружила, что устаревшими актерам кажутся не только *почивать*, но и *ушел* или *когда меня не станет* в значении «умер» или «когда я умру».

И в заключение хочу привести несколько примеров ибсеновского обращения со словом. В прославленной пьесе «Кукольный дом» есть важный персонаж — доктор Ранк. Он друг главы семейства, Торвалда Хелмера, но тайно влюблен в хозяйку, Нору. Врач, он знает, что дни его сочтены, его пожирает неизлечимая болезнь — сухотка спинного мозга, причиной которой во времена Ибсена считали наследственный сифилис.

> Где справедливость? И в каждой семье кто-нибудь так же неумолимо и страшно расплачивается не за свои грехи ‹…› Мой бедный, ни в чем не повинный позвоночник должен мучиться, болеть и разлагаться в уплату за веселые лейтенантские денечки моего папаши [Ибсен 2017: 224].

Это очень важная фраза. Герои «Кукольного дома» находятся в процессе осознания того факта, что их семейная жизнь строилась на лжи. По мере того как события принимают все более разрушительный характер, Нора начинает понимать, что ее боязнь признаться мужу, действовать в открытую есть не что иное, как отсутствие настоящей любви, построенной на доверии и равенстве. Сифилис как символ и эмблема гендерного неравенства в браке, где семейный мужчина может и после свадьбы по-холостяцки развлекаться на сторо-

не, обрекая детей на смерть от подхваченных им венерических заболеваний, а женщина обязана хранить чистоту и верность мужу, используется Ибсеном последовательно. И всегда к нему привязаны еще две важнейшие для писателя темы — ханжество и двойная мораль в обществе и роль церкви, умело закрывающей глаза на мужские шалости, но требующей от женщин всегда жертвовать подлинным новым чувством во имя святости брачных уз. Целиком этому клубку вопросов посвящена следующая пьеса «Привидения». За столь смелую постановку вопроса Ибсен заплатил высокую цену — лишился надежд на Нобелевскую премию, был причислен к очернителям родных норвежских нравов, пьеса долгое время была запрещена повсеместно, включая Россию.

И вот в «Привидениях» главная героиня, госпожа Алвинг, предъявляет счет пастору за свою загубленную жизнь: много лет назад он заставил ее «надеть на себя ярмо долга и послушания» [Ибсен 2017: 315] и вернуться в семью, а теперь ее единственный сын умирает от сифилиса, полученного от отца. Она говорит ему: «Sannheten er er det at min man døde like så ryggesløs som han hadde levet alle sine dager» [HIS (7): 434]. Ибсен использует слово *ryggesløs.* Это очень книжное слово, оно означает «безвольный, морально опустившийся человек», но обратите внимание на внешний вид слова. Этимологию его возводят к древнескандинавскому или древневерхненемецкому корню, и первичным значением является ‘не содержащий иждивенцев должным образом’, но в слове и видится, и слышится датское *ryg* и норвежское *rygg* ‘спина, позвоночник, хребет’. В процитированной выше реплике из «Кукольного дома», чтобы указать на неназываемую впрямую неприличную болезнь, Ибсен использовал слово *rygrad* ‘позвоночник’. И здесь, в «Привидениях», неприличная болезнь тоже не названа прямо, но обозначена через слово *ryggesløs*. Ганзены переводят его как «беспутный»: «Мой муж умер таким же беспутным, каким он прожил всю свою жизнь» [Ибсен 1957: 483]. И тут мы видим явный сдвиг в восприятии слова *беспутный.* «Национальный корпус русского языка» показывает нам, что в 1880-е годы *беспутный* по большей части был синонимом *пьющего* и *загульного*. Например, Левин у Толстого «сблизился с самыми гадкими людьми и пустился в беспутный загул». И у Чехова в «Драме на охоте» беспутная жизнь — в первую очередь бешеное пьянство, и уже из него проистекает все, что Поликарп метко называет «свинюшником». Выходит, Ганзены своим *беспутный* деликатно «перевели стрелки» с порочной любвеобильности героя на его тягу к выпивке и совершенно не коснулись, так сказать, сифилитической темы. Сегодня *беспутный* звучит старомодно, но безусловно снисходительно, мол, что с шалопая возьмешь, поэтому изначальный обличительный и разоблачительный пафос, «правда», которую героиня решается открыть, не читаются в этом определении совсем.

Я при переводе этой реплики выбирала между ясными определениями вроде *негодяй*, *подлец*, *безнравственный тип*, *лишенный представлений о морали* и т. д., что было бы наиболее экспрессивным и, в сущности, гораздо естественнее звучало бы на сцене, чем устаревшее *бесхребетник*, да еще *растленный.* Но мне кажется принципиально важным сохранить эту словесную игру в полунамеки, непрямое, но при этом однозначное указание на постыдную болезнь, при которой, как считалось, гниют и разлагаются позвоночник и спинной мозг. Помимо визуальности, слово «работает» и своим прямым

значением «слабак, безвольный человек». Госпожа Алвинг считает, что родные — мать и тетушки — в свое время просто сбыли ее с рук, прельстившись состоятельностью жениха и решив ввиду этого обстоятельства закрыть глаза на его репутацию бабника и пьяницы. Все годы их супружества именно госпожа Алвинг с прибылью ведет хозяйство, но вся слава достается мужу, за ним же остаются и все юридические права. При этом она настойчиво воспитывает сына в глубоком почтении к отцу и мучается чувством вины: не из-за ее ли требовательного нрава муж впал в тоску и пошел по неверному пути? Весь этот дискурс противопоставления силы и слабости, воли и безволия, прямостоящей, крепкой вертикали и рассыпающейся, опадающей субстанции стоит у Ибсена на этом слове, так же происходит и в моем переводе. «Правда в том, что мой муж умер таким же растленным бесхребетником, каким прожил всю свою жизнь», — говорит госпожа Алвинг [Ибсен 2017: 317].

Я отношусь к тому типу переводчиков, которые не читают переводы предшественников, работая над своим. Вернее, я читаю английские и немецкие переводы (английское издательство «Penguin Books» только что выпустило «драмы о современности» в трех томах [Ibsen 2014; 2016a; 2016b]), но не русские. А тут для переводческого семинара мне пришлось посмотреть переводы «Строителя Сольнеса» на русский язык. Это одна из моих любимых пьес Ибсена, очень сложная и глубокая. В философском плане это типичный конец XIX в., с оглядкой на Ницше и Кьеркегора и с темами обывателей и художника, старения и любви, мира без Бога и смысла жизни, счастья и долга. Былой энергичный вопрос эпатажника Пера Гюнта: «Так неужели всюду пустота, ни в бездне, ни на небе никого?» — звучит здесь глуше и как-то опасливее. Сольнес бросает вызов Богу и гибнет и терпит поражение в общем-то потому, что «Если Господь не созиждет дома, напрасно трудятся строящие его» (Пс. 126: 1). И молодость в лице Хильды, подстрекающей его на безумный поступок, тоже остается у разбитого корыта, но верная долгу Алина будет жить, и жить так же безрадостно, как и до того.

Теперь рассмотрим в свете всего сказанного первую реплику пьесы «Строитель Сольнес». Она принадлежит Брувику и имеет довольно сложное и непривычное грамматическое строение: наречие «сейчас» сочетается с будущим совершенным временем глагола: «Nei, nu holder jeg det snart ikke lenger ut!» [HIS (9): 209]. Существующие варианты перевода таковы: «Нет, скоро сил моих не хватит больше» (Ганзены); «Нет, я, кажется, не в силах больше выносить этого» (Лучицкая) и «Нет, мне скоро больше уже не выдержать!» (Балтрушайтис почти дословно). Но ведь это же явная библейская аллюзия, это «претерпевший же до конца спасется» (Мф. 24: 13)! К тому же в цитируемой реплике Брувика-старшего есть двусмысленность: скоро он решится на объяснение с принципалом, потому что терпеть уже нет сил, и скоро он отмучается. И он так и говорит: «Нет, все — скоро конец моему терпению!» [Ибсен 2018: 378]. И это сразу формулирует основные вопросы пьесы. Претерпевший спасется, но в земной жизни счастлив не будет. А какую цену разумно заплатить за земное счастье? А может ли чужое счастье / несчастье быть этой разменной монетой? А есть оно вообще, Царствие Божие?

И уж если мы заговорили о царствии, то обратимся еще к одной проблеме. Главная составляющая работы переводчика, самая тяжелая, все время застав-

ляющая чувствовать, насколько ограниченны твои возможности, — проблема выбора. Например, в норвежском языке слово *makt* означает одновременно «сила» и «власть», *slott* — «дворец» и «замок», зато русское слово *дом* расходится на *hus* в значении «дом как строение» и *hjem* — «дом как семейный очаг» (сколько переводишь «Кукольный дом», столько об этом и думаешь). Переводчик вынужден или выбрать одно значение из двух, или переводить одно слово двумя, сбивая ритм. Выбрав одно, переводчик теряет второе. И это вершина айсберга, простейший пример объективной и неизбежной разницы языков и, следовательно, разницы и неполноты переводов. По обочинам любого перевода громоздятся завалы всего, не поместившегося в текст. Переводы прежде всего и различаются качеством и количеством именно невошедшего. Комментарии и сноски существенно углубляют уровень понимания, но никак не влияют на эмоциональное восприятие, к тому же зрителю пьесы они недоступны. Так вот, в «Строителе Сольнесе» автор замыкает на слово *slott* две равно важные темы. Одна — фольклорная линия: вымышленное королевство, замок, башня, принцесса (и здесь же толпа внизу на площади и выдающийся одиночка-художник наверху; четко простроенная вертикаль-горизонталь, за чем Ибсен неукоснительно следит). Но есть и вторая тема. Строитель Сольнес и Хильда будут строить воздушные замки. Казалось бы, все складно. Но эти замки могут звучать по-норвежски и как дворцы, а где дворец, там и царство, а царство, оно ведь, возможно, и Царствие Небесное. Но в переводе ясность этой аллюзии теряется.

И в самом конце одно короткое соображение о том, что именно устаревает в переводах. В первую очередь устаревает их эмоциональность. У Ибсена, как и у многих, огромную роль призвана сыграть последняя реплика. Но нельзя сказать, что Ибсен блистательно с задачей справляется, обычно последние реплики многозначны до абстрактности и переводить их мучение. Вот пьеса «Дикая утка» заканчивается фразой «Å fan’ tro det» [HIS (8): 234]. Что в этой фразе? Злость и возмущение, по силе чувства соответствующее короткому русскому обсценному слову, плюс двойное отрицание: не верю, что ты говоришь правду, и не верю, что ты сам веришь в то, что говоришь. Редчайший случай — у этого выражения есть точный русский перевод «Черта с два!» Думаю, что во времена Ганзенов выражение звучало вполне резко и малоприлично, но теперь оно повисает безвольно. Таков неумолимый ход времени.

Источники

Ибсен 2017 — *Ибсен Х.* Вернувшиеся: Столпы общества. Кукольный дом. Привидения / Пер. с норв. О. Дробот. М.: АСТ, 2017.

Ибсен 2018 — *Ибсен Х.* Гедда Габлер. Враг народа. Дикая утка. Строитель Сольнес / Пер. с норв. О. Дробот. М.: АСТ, 2018.

Ибсен 1956–1958 — *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. / [Пер. А. и П. Ганзен; Общ. ред. и вступ. ст. В. Г. Адмони]. Т. 3. М.: Искусство, 1956–1958.

HIS — Henrik Ibsens skrifter: Bd. 1–17 / Red. V. Ystad. Oslo: Universitet av Oslo; H. Aschehoug & Co, 2005–2010.

Ibsen 2014 — *Ibsen H*. The Master Builder and other plays / Trans. by B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Moi. London: Penguin Books, 2014.

Ibsen 2016a — *Ibsen H*. A Doll's House and other plays / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik, General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016.

Ibsen 2016b — *Ibsen H*. Hedda Gabler and other plays / Trans. by U. Ellis-Fermor. London: Penguin Books, 2016. [1st ed. 1950].

Литература

Адмони 1989 — *Адмони В. Г*. Генрик Ибсен: очерк творчества. М.: Худ. лит., 1989.

Дробот 2010 — *Дробот О*. Ibsen in Translation, или Опыт синхронизации переводческого процесса // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 184–192.

Ерхов 2004 — Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене / Сост. и автор предисл. Б. А. Ерхов. М.: Рудомино, 2004.

Станиславский 1954 — *Станиславский К*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.

Dawkin, Skuggevik 2016 — *Dawkin D., Skuggevik E.* A note on the translation // Ibsen H. A Doll's House and other plays / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016. P. xlix–lv.

Dingstad 2013 — *Dingstad S*. Den smilende Ibsen. Oslo: Akademiske forlag, 2013. (Acta Ibseniana; 9).

Ellis-Fermor 2016 — *Ellis-Fermor U.* Introduction // Ibsen H. Hedda Gabler and other plays / Trans. by U. Ellis-Fermor. London: Penguin Books, 2016. P. 7–22.

Figueiredo 2006 —*Figueiredo I. de.* Henrik Ibsen: Mannen og masken. Oslo: Aschehoug, 2006.

Haveland, Stanton-Ife 2014 — *Haveland B. J., Stanton-Ife A.-M.* A note on the translation // Ibsen H. The Master Builder and other plays / Trans. by B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Moi. London: Penguin Books, 2014. P. xlix–liv.

Helland 2015 — *Helland F*. Ibsen in practice. London; New York: Bloomsbury, 2015.

Rem 2016 — *Rem T.* Introduction // Ibsen H. A Doll's House and other plays / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016. P. x–xl.

References

Admoni, V. G. (1989). *Genrik Ibsen: ocherk tvorchestva* [Henrik Ibsen: An overview of works]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Dawkin, D., Skuggevik, E. (2016). A note on the translation. In H. Ibsen. *A Doll's House and other plays*, D. Dawkin, E. Skuggevik (Trans.), T. Rem (General Ed., Intro.), xlix–lv. London: Penguin Books.

Dingstad, S. (2013). *Den smilende Ibsen.* Oslo: Akademiske forlag. (Acta Ibseniana; 9). (In Norwegian).

Drobot, O. (2010). Ibsen in Translation, ili Opyt sinkhronizatsii perevodcheskogo protsessa [Ibsen in Translation, or An attempt at synchronization of the translation process]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature]*, 2010*(12), 184–192. (In Russian).

Ellis-Fermor, U. (2016). Introduction. In H. Ibsen. *Hedda Gabler and other plays*, U. Ellis-Fermor (Trans.), 7–22. London: Penguin Books.

Erkhov, B. A. (Ed., Intro.) (2004). *Sud'ia i stroitel': Pisateli Rossii i Zapada o Genrike Ibsene* [The Judge and the Builder: Russian and Western writers on Henrik Ibsen]. Moscow: Rudomino.

Figueiredo, I. de (2006). *Henrik Ibsen: Mannen og masken*. Oslo: Aschehoug. (In Norwegian).

Haveland, B. J., Stanton-Ife, A.-M. (2014). A note on the translation. In H. Ibsen. *The Master Builder and other plays*, B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife (Trans.), T. Rem (General Ed.), T. Moi (Intro.), xlix–liv. London: Penguin Books.

Helland, F. (2015). *Ibsen in practice*. London; New York: Bloomsbury.

Rem, T. (2016). Introduction. In H. Ibsen. *A Doll's House and other plays*, D. Dawkin, E. Skuggevik (Trans.), T. Rem (General Ed., Intro.), x–xl. London: Penguin Books.

Stanislavskii, K. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected works], (Vol. 1) *Moia zhizn' v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Дмитриевна Дробот
кандидат филологических наук
независимый исследователь,
переводчик (норвежский, шведский, английский языки)
Россия, Москва
✉ *drobotperevod@mail.ru*

Information about the author

Olga D. Drobot
Cand. Sci. (Philology)
Independent Researcher,
Translator (Norwegian, Swedish, English)
Russia, Moscow
✉ *drobotperevod@mail.ru*