

Ольга СВЕТЛАКОВА
РУЛЬФО ПО-РУССКИ: ПЕРЕВОДЫ
П.Н. ГЛАЗОВОЙ ЧЕРЕЗ ПОЛВЕКА

Аннотация: В статье освещается специфика восприятия текста Хуана Рульфо русским переводчиком 1970-го года на примере одного из рассказов из сборника «Равнина в огне» (1953). При сравнении перевода и оригинала высвечиваются как особенности уникальной поэтики Рульфо, сочетающей эпическую остраненность с поэтической краткостью и проникновенной точечной лиричностью, так и резкую специфику в восприятии текста, которая обусловлена причинами разного масштаба: объективными идеологическими сдвигами, такими как различное общественное звучание христианского дискурса в 1970-м и 2000-х гг., своеобразной и закономерной концепцией художественного перевода в советской культурной политике, а также, отчасти, индивидуальными особенностями личности переводчика.

Ключевые слова: Хуан Рульфо, «На рассвете», Перла Глазова, советская латиноамериканистика, история переводов.

© 2017 Светлакова Ольга Альбертовна (кандидат филол. наук; доцент Санкт-Петербургского государственного университета) nerdanel63@gmail.com

Olga SVETLAKOVA
RULFO IN RUSSIAN: REVISITING P. GLAZOVA'S
TRANSLATIONS AFTER HALF A CENTURY

Abstract: The paper considers the reception of Juan Rulfo as it is exemplified in the 1970 Russian translation of a short story from the collection *Llano en llamas*. The comparison of the translation with the original sheds light on both Rulfo's epic narrative and the inevitable limitations of Soviet Latin American studies of the period. The reasons for these limitations include the ideological background of the translations (e.g. Soviet treatment of Christian discourse), the inevitable idiosyncrasies of the period's literary translation and, last but not least, the translator's personal touch.

Keywords: Juan Rulfo, «En la madrugada», Perla Glazova, Soviet Latin American studies, history of literary translation.

© 2017 Olga A. Svetlakova (PhD, Associate Professor at Saint-Petersburg State University, Russia) nerdanel63@gmail.com

Хуан Непомусено Карлос Перес Рульфо Вискаино (1917–1986), известный как Хуан Рульфо, уже давно признан в мире испаноязычным литературным классиком XX-го века. В нынешнем году, через сто лет после его рождения, в Мексике ему ставят памятники, а везде, где читают по-испански, проводятся литературные собрания разного рода, посвящённые его далеко не обширному, но все более важному для современности творчеству. Эта гигантская литературная фигура, для его родной Мексики безусловно вершинная, перед русским читателем, как ни странно, в полный свой рост ещё не появилась. Роскошная и обильная романистика Маркеса, нежная и горькая утончённость Кортасара, даже на глазах устаревающие эрудиция и остроумие Борхеса полностью заслоняют от нас Рульфо; впрочем, не его одного: в огромной и во всех отношениях значительной латиноамериканской литературе XX века ещё очень многое будет пересмотрено, переоценено и соответственно переведено разными культурами извне ее. Справедливость требует от нас многое сделать, чтобы русскому культурному сознанию открылся немногословный мексиканский гений Хуана Рульфо. Совершенно не освоены его поразительные фотографии и особенно их связь с текстами рассказов, впрочем, ответственные мексиканские издания фотографий Рульфо тоже стали появляться лишь в 2000-е годы [Dempsey, DeLuidgi 2010]. За последние двадцать лет русское литературоведение насчитывает не более полудюжины статей о Рульфо, главным образом в специализированных журналах и в сравнительном аспекте — Рульфо и Гамсун, Рульфо и испанское классическое наследие [Мартинес Борресен 2008], [Светлакова, Тимофеева 2013]. Наиболее полным и ответственным научным текстом, написанным о Рульфо по-русски, остаётся обзор его творчества, сделанный для академической истории латиноамериканских литератур московским учёным А.Ф. Кофманом [Кофман 2005].

Рульфо, в середине сороковых начал публиковаться в журналах «Пан» и «Америка» как автор рассказов. Сборник «Равнина в огне» вышел в свет 18 сентября 1953-го года, сначала в нём было 15 рассказов, затем прибавились ещё два. Более чем строгий отбор текстов автором¹ и в целом медленное формирование сборника родственно общим принципам поэтики Рульфо, которые в названии его научной биографии удачно названы её автором, Нурией Амат,

¹ Например, текст рассказа «Кумушкино взгорье», выброшенный автором в мусорную корзину, был оттуда спасен Эфреном Эрнандесом. Если бы не эта случайность, классическое произведение испаноязычной литературы могло бы никогда не увидеть свет. [Till Ealling 1948: 31]. Тиль Эйлин — псевдоним Э. Эрнандеса.

«искусством молчания» [Amat 2003]: за словом Рульфо парадоксальным образом стоит молчание, переходящее, словно бы неохотно, в собственно слово лишь тогда, когда необходимость этого становится абсолютной. Неправдоподобно малый объем, к которому сведен художественный текст, его огромная художественно-смысловая плотность («Педро Парамо», несомненно, роман, но в русском переводе он назван повестью, ибо в повествовании только 120 страниц), выход сюжета в бессловесный черно-белый мир фотографии, которыми Рульфо в первых изданиях всегда сопровождал свой словесный текст — все эти черты особой поэтики Рульфо, эпической по заданию, но стремящейся к предельной краткости, подобно твердой поэтической форме, предъявляют почти невыносимые требования к переводчику его текстов на другой лингвистический язык.

Переводы «Педро Парамо» и 15-ти рассказов из сборника «Равнина в огне» были сделаны Перлой Натановной Глазовой для издательства «Художественная литература» в 1969 году. Книга в мягкой обложке тиражом 100 000 экз. вышла в начале 70-го года с предисловием Льва Осовата, а затем неоднократно переиздавалась («Амфорой» в 1999, «Астрелью» в 2009) и была оцифрована в том же переводе. Таким образом, наше восприятие русского перевода одного из вершинных испаноязычных текстов XX в. теперь имеет полувековую историю. Представляется вполне назревшим и целесообразным вопрос о соотносительности этого перевода с современным русским языковым и культурным сознанием, с историей русской испанистики, с писательской личностью переводчика, а главное, с текстом оригинала, насколько мы сегодня его понимаем. При этом всего замечательнее те качества перевода, которые отражают само историческое время и никак не могли быть отражены тогда, когда перевод делался.

Перла Натановна Глазова (1922–1980) — выпускница романского отделения филологического факультета Ленинградского университета (1948), преподавала французский и испанский языки в школах и вузах Ленинграда, с 60-х годов стала членом Союза писателей и жила преимущественно переводческими издательскими заказами. В ее переводах издавались Вольтер, Ж. Санд, Б. Брехт, Т. Манн, Ж. Сименон, Х. Гойтисоло. Коллегам старшего поколения до сих пор памятна ее неброская милая внешность и скромные манеры. Ее переводы отличаются точностью, отшлифованностью и стремлением, почти отчаянным, не упустить ни одного доступного переводчику смысла оригинала. Ее переводческой манере свойственны созерцательность, полностью свободная от раздраженной небрежной торопливости коммерческих перево-

дов, и установка на максимально доступное разъяснение читателю того, что усматривает в тексте переводчик.

При первом прочтении по-русски, да и при поверхностном сравнении с оригиналом нельзя не назвать работу П. Глазовой в высшей степени квалифицированной, блестящей. Она не упускает ни слова, тщательно прорабатывает переводы реалий и всегда принимает взвешенные решения, ей доступен широкий стилистический спектр и самые разные интонации, она ставит перед собой писательскую задачу художественной адекватности, умело пользуется всем арсеналом переводческих приёмов. И тем не менее, чем ближе и понятней становится читателю поэт Руйфо, тем заметнее расхождение между заданием автора и русским переводом.

Чтобы сделать свою задачу обозримой, ограничимся параллельным прочтением оригинала и перевода одного из знаковых рульфовских текстов, рассказа «На рассвете» (“En la madrugada”), интуитивно приняв после прочтения переводов романа и рассказов, что качество работы П. Глазовой ровное и демонстрирует примерно одни и те же свойства.

Прежде всего исключим из поля зрения те словесные формулы, в которых поэтическое сгущение смыслов достигает у Руйфо такого качества, что было бы нереалистично ожидать от русского переводчика адекватности в их переводе. Например, в самом конце рассказа дан кратчайший, в восемь слов, и выдающийся по силе социально-философский образ: все жители деревни сидят вечером без огня, потому что умер дон Хусто, который «распоряжался светом», был его «хозяином»: “pues don Justo era el dueño de la luz” [Rulfo 1992: 31]. Жизнь людей, искалеченная вековой несправедливостью касикизма, получает в этой поэтической формуле свое абсолютное определение, требование же перевести ее на том же уровне на другой лингвистический язык означало бы нереалистическое требование второго, русского Руйфо. Перевод Перлой Натановичей этих пяти слов фразой «Сегодня траур по дону Хусто, по хозяину, а огни в домах зажигали всегда лишь с его милостивого разрешения» [Руйфо 1970, с. 64] — нормальная и законная переводческая процедура разъяснительного характера.

Но и там, где можно было бы попытаться передать обнаженно простую форму рульфовской фразы, даже без надежды достичь ее идеальной тесноты, ее абсолютности — там у переводчицы побеждает установка на подробное разъяснение. Читатель параллельных текстов ясно видит многочисленные случаи многословия, ничем не оправданного, кроме желания еще лучше адаптировать текст к читателю. Нередко это понятное желание прямо искажает авторский замысел, но чаще незаметно окрашивает весь текст в

совершенно невозможные для него тона. Такие неуловимые без хорошего знания оригинала особенности, как авторский ритм фразы и ассоциативные ряды, заложенные в лексике, в переводе не только утрачиваются, но и приобретают порой противоположную по смыслу тональность, не портя собственно русского текста, который хорошо читается и вообще всем хорош, кроме своей внутренней противоположности тону оригинала. Если у Рульфо написано “Una lechuza grazna en el hueco de los árboles” [Rulfo 1992: 28] (в глубине деревьев вскрикивает сова), переводчица объясняет: «Откуда-то поблизости, вероятно из дуплистого придорожного дерева, раздается гуканье совы» [Рульфо 1970].

Порой многословие переводчика на фоне идеальной тесноты рульфовской фразы не может быть объяснено ничем, кроме влияния самой писательской личности переводчика — в данном случае нежно женственной и озабоченно-дидактической. Склонность к повторам вроде «почувствовал, что валится — валится наземь» [Рульфо 1970, с. 63] (в оригинале “y volvió a caer” [Rulfo 1992: 30]) или «все гуще и гуще надвигалась, туманя мысли, непонятная чернота» [Рульфо 1970, с. 63] (в оригинале “nublazón negra le cubrió la mirada” [Rulfo 1992: 30]) несовместима с поэтикой рассказа, она идет только от особенностей письма самого переводчика. Их и в самом деле бывает, как знает каждый пишущий, трудно отрефлексировать и взять под контроль. Если надо написать, переводя рульфовское “a tientas” [Rulfo 1992: 30] («на ощупь»), то к этим двум словам переводчик безотчетно добавляет «как слепой» [Рульфо 1970, с. 63]. Если избитый Эстебан ковыляет “quejándose”, то по-русски этому не оказывается более короткого соответствия, чем «при каждом шаге у него вырывался стон» [Рульфо 1970, с. 63]. Если Рульфо пишет “Las estrellas se van haciendo blancas” [Rulfo 1992: 28] (звезды медленно бледнеют), то переводчик предлагает такую, ничем в тексте не поддержанную, картину: «Звезды померкли, только самые яркие еще искрятся, но и они гаснут» [Рульфо 1970, с. 60].

К этим же особенностям женской писательской личности, а заодно и к приметам уже минувшего языкового времени надо отнести нежелание точного перевода “una prostituta” (у Глазовой «непотребная девка» [Рульфо 1970, с. 63]). Прошедшие с 1970 года полвека сняли многие речевые табу в области секса, но человек 1922 года рождения в 60-х переводил на русский язык непристойное слово дважды, умножая описательность: сначала латинизм с испанского на русский мысленно, а затем искал эвфемизм для русского латинизма «проститутка».

Строгая эпическая событийность в тексте Рульфо сражается против расширительной описательности переводного текста еще

на одном фронте: это многочисленные «живописные» замены сухой констатации однократного факта в *pretérito simple* в испанском оригинале русским несовершенным видом глагола. Там, где у Рульфо “una nublazón negra le cubrió la mirada cuando quiso abrir los ojos” [Rulfo 1992: 30] (когда он попробовал открыть глаза, на них опустилась тьма), в русском тексте появляется длительность замедленного действия, повторность и описательность («Он силился разомкнуть веки, но навстречу плыла какая-то черная муть» [Рульфо 1970, с. 63]).

В том же ряду стоят откровенные прибавления к тексту. Переводчик не в силах удержаться, чтобы не включиться по-своему в увлечённое соавторство с дивным текстом, который переводит, но он несомненно держал бы это стремление под контролем, если бы не инерция, идущая от установки на разъясняющую адаптацию. П. Глазова добавляет от себя почти в каждом предложении: если у Рульфо просто «подол синих холмов», то в переводе он еще и «складчатый», если краски рассвета сравниваются с разноцветным серпантинном, то прибавляется слово «карнавальным» [Рульфо 1970, с. 60]. Порой такое действие переводчика укладывается в нормальную интерпретацию иноязычного текста — но гораздо чаще перед нами старание сделать текст глаже, проще, приемлемей для неподготовленного русского читателя. Или даже «облагородить» его по мере разумения, назвать «го́йо» не красным, а пурпурным, хотя в кастильском го́йо означает золотисто-красную, теплую и живую часть спектра, а для холодных красно-фиолетовых тонов пурпура есть специальное слово *rojíneo*, которого Рульфо не употреблял — возможно, по-русски «пурпурный» выглядел внушительней и литературней. Обнаженная, трагичная простота рульфовской художественной речи любому переводчику дастся нелегко; в нашем случае выход из невозможности воспроизвести абсолютную простоту оригинала переводчик ищет на путях его адаптации к стилевым моделям, привычным русскому читателю.

Потери при этом, однако, огромны. Эстебан, главный герой рассказа, немногословный стойкий, поразительный рульфовский символ не понимающей себя народной силы, здесь без всякой опоры на текст неожиданно приближается к образу умиленно смиренного, утешительно сыплющего словами Платона Каратаева: Эстебан в тюрьме, избитый до полусмерти, обвиненный в убийстве, которого не помнит, произносит: “¿Con qué dicen que lo maté? ¿Que diz que con una piedra, verdad?” [Rulfo 1992: 31] (подстрочник «Чем, говорят, я его убил? Камнем, да?»), что в переводе обращается в текст не просто в два раза более длинный, но и

совершенно иной интонационно — «Так-таки и говорят, что, мол, я? Да? И про камень? Что будто бы камнем голову ему раскроил, а? Смотрите-ко вы. Ну что ж, камень — это вполне могло быть» [Рульфо 1970, с. 62].

Привнесение чуждого Рульфо сентиментально-слезного тона в трактовку образа Эстебана действует системно во всем переводе. Так, Эстебан разговаривает с коровой, теленка которой должны забить, называя ее *motilona* — лысая, лысуха, т.е. просто и точно называя ее по отличительной черте в стаде. Переводчице трудно передать нужный ей смысл этим конкретным и бесстрастным наименованием, и она предлагает перевод «*motilona*» как «дуреха». «У-у, *дуреха*, — говорит он ей, вытягивая губы (“*estirándole la trompa*” [Rulfo 1992: 29]: это ошибка, Эстебан грубовато-ласково потягивает за морду животное, а не вытягивает собственные губы). — *Ничего-то ты не знаешь. У тебя сегодня сынка отнимут. Плачь не плачь, а больше тебе его не видать — последний день*» [Рульфо 1970, с. 60]. В оригинале нет выделенного в цитате курсивом. Эстебан не сюсюкает, «вытягивая губы», он прямо и грубо открывает матери-корове предстоящую ей боль, прикрывая сочувствие грубоватой лаской, потягивая животное то за уши, то за губы. Боль, кстати, принадлежит не животному, а человеку, который в сюжет с коровой и теленком несомненно вписывает переживание собственного горя, объясняя его самому себе — любой деревенский житель отлично знает, как недолго корова ищет отнятого у неё телёнка, знает это и Рульфо: эпизод с Лысухой заканчивается прекрасно переведенным замечанием: «Корова смотрит на него своими спокойными глазами, обмахивается хвостом и шагает дальше» [Рульфо 1970, с. 60]. У нарратора Рульфо трезвый взгляд и еле уловимые обертона между иронией и горечью. У него принципиально нет ни уменьшительных суффиксов, ни мелодраматизма, ни даже отдаленного его присутствия. В этом эпизоде установка переводчика на истолковывание заходит слишком далеко и, перейдя меру, искажает не только авторские стилистические доминанты, но и само действие, сам рисунок образа главного героя.

То же, и в более крупном масштабе, происходит с изощренным рисунком рульфовской нарратологии. Рассказ занимает менее половины авторского листа, но внутри этого малого объема он в повествовательном отношении устроен продуманно и сложно. Ещё в 60-е годы, едва сборник стал заметен и широко читаем, стали появляться увлеченные исследования тонкой нарратологической техники Рульфо [Rodríguez-Alcalá 1967]. К сожалению, концепция русского перевода 1970 года не вмещает рульфовский

замысел, а замещает его своими моделями, и трудно сказать, в какой степени отрефлексировано. Рассмотрим девятый абзац рульфовского текста, знаменитый пассаж о ласточках.

No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpán o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo; algunas llevan algo en el pico, recogen el lodo con las plumas timoneras y se alejan, saliéndose del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte [Rulfo 1992: 28].

Подстрочник:

Неизвестно, откуда берутся ласточки — прилетают из Хикильпана или улетают из Сан-Габриэля; известно только, что они летают туда-сюда зигзагами, задевая на лету грудками грязные лужи; некоторые что-то несут в клюве, пачкают себе рулевые перья в грязи и уносятся прочь от дороги, теряясь в сумерках.

Перевод таков:

Над дорогой проносятся зигзагами ласточки. Может, они из Хикильпана, а может, и *здесьние*, из Сан-Габриэля. *Ну да какая разница*. На лету ласточки окунаются грудью в лужи. У той *вон* что-то в клюве зажато, а эта унесла на хвосте *комочек* грязи. Они взмывают *вверх над* дорогой и пропадают из глаз, растворяясь в *утренних* сумерках» [Рульфо 1970, с. 60]. [Курсив помечает отсутствующие в оригинале детали. — О.С.]

Единая фраза оригинала разбита в переводе на шесть коротких предложений с потерей ритма. Привнесено разоблачающее позицию переводчика добавление «ну да какая разница». Ласточки не просто *salen*, они «взмывают» вверх (слово, которого Рульфо не писал и не допустил бы в стиль, и движения вверх нет) над дорогой и «пропадают из глаз» (которых у Рульфо тоже нет). Последнее важно. Тут нет глаз наблюдателя ласточек, есть только ласточки. Переводчик этого словно не понимает: в следующем абзаце, который, контрастно, вновь включает Эстебана как фокализатора (“*Esteban mira*”, — начинается абзац), это указание переводом не принято и перенесено вглубь абзаца, где вскользь сказано «Эстебан засмотрелся». Описание летающих ласточек нельзя приписать Эстебану, текст явно сопротивляется; но именно это расширенно и с нажимом сделано в русском переводе («какая разница», «у той вон в клюве...» и пр.). На деле этот абзац продолжает лирическую пейзажную вступительную часть в которой принципиальны безличие и неопределенность голоса повествователя, несколько пугающие всеведение и вездесущность его точки зрения, словно не имеющей фиксации в пространстве («нулевая фокализация» по Женетту или «повествование из всеведущей ин-

станции» в англоязычной традиции). Вот почему в этот короткий монолог из одной фразы нельзя приносить ноты, которые переводчик приписывает Эстебану: просторечные интонации, суждение насчет того, что неважно, откуда ласточки, указание на то, что сумерки «утренние» утро переживает Эстебан, а не повествователь. Это против замысла Рульфо, чьи таинственные ласточки действительно неизвестно откуда, и такими должны остаться, а важно ли место их обитания и как оно называется — не нам судить. Они даже не с небес: вертикаль в выражении «взмывают вверх» тоже принесена переводчиком. Эти ласточки, на лету касающиеся земной грязи, живо воспроизводят в нашей памяти известную метафору человеческой жизни в средневековой литературе, например, знаменитый образ воробья, на минуту влетевшего в круг света от очага и вновь пропавшего во мраке ночи, у Бэды Достопочтенного:

The sparrow, flying in at one door and immediately out at another, whilst he is within, is safe from the wintry tempest, but after a short space of fair weather, he immediately vanishes out of your sight» [Bede: 2–13].

Подстрочник:

Воробей, влетевший в одну дверь залы и тут же вылетевший в другую, на короткий миг защищен кровом от зимней непогоды и наслаждается светом и теплом, но уже в следующее мгновение пропадает с наших глаз.

Пассаж о ласточках и должен читаться не как обыденная деталь, отмеченная взглядом уставшего крестьянина, а как еще один удар смыслового камертона, на который мы должны настроиться. Тому же служит мерный, бесстрастно твердый ритм единой фразы о ласточках, вынесенной автором в отдельный абзац — ритм, переводчиком не оцененный и разрушенный.

Эпизод, где Эстебан нечаянно наблюдает свидетельство инцестуальной связи его хозяина с собственной племянницей, в соответствии со сложной нарратологией Рульфо становится известен читателю от всеведущего повествователя, который всегда суров, точен и экономно расходует слова:

Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando en no hacer ruido. En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo; pero siempre despierta [Rulfo 1992: 29].

В подстрочнике:

Хусто Брамбила опустил свою племянницу Маргариту на постель, стараясь не шуметь. Соседнюю комнату занимала его сестра, последние

два года парализованная, с телом как тряпка, неподвижная, но всегда бодрствующая.

Перевод выглядит так:

Хусто Брамбила *осторожно* уложил племянницу на постель. Старался не шуметь. *Упаси бог, сестра в комнате рядом проснется.* Два года назад ее разбил паралич, *с тех пор она сон потеряла. Лежит у себя в спальне, тело — будто тряпичное: ни рукой, ни ногой; одни глаза — живые, и не смыкает она их ни днем ни ночью»* [Рульфо 1970, с. 62]. [Курсив мой. — О.С.].

Ровно половина текста, выделенная курсивом, вписана переводчиком, который расширяет, объясняет, придаёт живописность каждой упоминаемой детали и обильно уснащает рассказ приметами устной речи. Концентрированный, эпически непреложный рульфовский текст не допускает в себя ни одного слова, которое не было бы строго необходимо — перевод даёт неясную стилизацию речи несуществующего рассказчика, которому свойственно божиться, многословно, красочно и как бы нараспев описывать происходящее. Три рульфовских слова “*pero siempre despierta*” превращаются в «одни глаза — живые, и не смыкает она их ни днем ни ночью».

Схожим образом Эстебан соотносится в переводе с авторским дискурсом во фразе “*у brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba*” [Rulfo 1992: 28]. Подстрочник таков: «и выходит (проклевывается) солнце, целиком, надевая на кончики травинок стеклянные капли». В переводе видим: «*вот* из-за горизонта брызнуло солнце, выкатилось *ослепительным шаром*, — и на каждой травинке *зажглось, заиграло махонькое дрожащее стеклышко*» [Рульфо 1970, с. 60]. В испанском тексте нет ничего, что можно перевести как «зажглось, заиграло» или «махонькое», нет «ослепительного», «дрожащего», он бесконечно далек от уменьшительно-ласкательных интонаций. Стилизация переводчика под «народно-поэтический стиль» должна указывать читателю на голос Эстебана, присутствие здесь которого нельзя ни доказать, ни, честно говоря, предположить: Эстебан, конечно, видит восход, на что прямо указано, но это еще не значит, что он его описывает, что мы видим рассвет его глазами; а если и так, то очень важно, что голос Эстебана вдруг звучит так просто, прямо и точно — не отличаясь от прозы Хуана Рульфо.

Вряд ли переводчица, хорошо филологически образованная, читавшая Фолкнера и Джойса, совсем не догадывается, что в тексте не все так просто. Дело, конечно, не в грубости или невнимательности взгляда. Квалификация, судя по всему, позволила бы

П. Глазовой прочесть Рульфо значительно ближе к сути, но дело в том, что перед нею стояли более актуальные вопросы, чем постижение тонкостей авторской нарратологии, да и подлинного пафоса рассказа тоже. Рассказ переведился не для Рульфо и не для той личности, какой всегда является истинно художественный текст, перевод соотносился не с этими более или менее абстрактными инстанциями, а со вполне конкретной социокультурной данностью: русским читателем 1970-го года. Переводчица приняла решение, которое наверняка приветствовалось в редакции, решение, адекватное времени: рассказ трактуется социально, герой рассказа Эстебан, представитель трудящегося, страдающего от касикизма, эксплуатируемого мексиканского народа, становится и смысловым центром короткого рассказа, и главной повествовательной инстанцией, таким образом окрашивая своей речью и то, что в тексте Рульфо ему не принадлежит.

Равным образом сбой перевода касается важнейшего для автора религиозного пласта смыслов рассказа. Христианская заостренность его проблематики мягко изводится из поля зрения читателя перевода, для чего не нужны прямые искажения переводимого текста: достаточно того, что поэтика рассказа, даже когда она видна переводчику, не учитывается в переводе.

Эстебан, остановившись помолиться, потому что услышал церковный колокол, у Рульфо делает это, «опустившись на колени, раскинув руки крестом» (“arrodillándose en el suelo y haciendo la señal de la cruz con los brazos extendidos” [Rulfo 1992: 28]); у переводчика это выглядит как «опускается посреди дороги на колени и, вытянув руки, складывает их в крестное знамение» [Рульфо 1970, с. 60], что просто непредставимо — или руки вытянуты, или сложены. Переводчик не то искренне не понимает, не то избегает ясной передачи рульфовского смысла этого эпизода. Эстебан, фигура для всего сборника очень важная — человек от земли, чье переживание жизни самым глубоким и самым естественным образом подчинено христианским ценностям. Ему предстоит пережить обвинение в убийстве, которого он не помнит и после которого сам остался едва жив. Сам Эстебан говорить о своих ценностях, о жизни и смерти, о любви и мужестве не может и не будет, зато автор и повествователь очень сосредоточены на молчаливой, как сам менталитет, тайне мексиканского человека, которую в рассказе «На рассвете» почти что вынудили показаться из глубин на поверхность, облечься в слова. Сцена утренней молитвы призвана сказать об этом многое, но немногими словами, что вообще осложняет прочтение из другой культуры, а советского переводчика Перлу Глазову ставит в особо трудное положение.

Герой рассказа не просто формально молится, потому что звучали утренние колокола — он всем существом отдается особому состоянию истовой молитвы, раскинув руки крестом (“*haciendo la señal de la cruz con los brazos extendidos*”), как это делали в первоначальном христианстве, и забывая себя, так что от крика совы в деревьях, вырвавшего его из этого состояния, он вздрагивает и даже покрывается испариной. Переводчик, скорее всего искренне не понимая, что написано у Рульфо и про раскинутые руки, и про испуг (*susto*) Эстебана, вынужденно стилизует текст под не вполне понятный внутренний монолог Эстебана («от страха ему стало жарко... ветерок обвеет жар, а с жаром и страх пройдет» [Рульфо 1970, с. 60]). В этом месте русский текст становится совсем темным. В оригинале нет ни намека ни на просторечие, ни на многословие, и все ясно: как всегда у Рульфо, дается кратчайшее и очень точное указание на факт, причем сделанное не Эстебаном, а всезнающим повествователем — Эстебан снимает рубашку, «чтобы вспотевшее от испуга тело обдуло ветерком, и продолжает путь» (“*para que con el aire se le vaya el susto, y sigue su camino*” [Rulfo 1992: 28], то есть. Эстебан ничего не боится, у него нет «страха» из русского перевода. “*Susto*” не есть “*miedo*”, речь идет не о страхе, а о потрясении или «испуге», который персонаж испытал (даже вспотев от неожиданности), когда его молитву вдруг прервал крик птицы. Здесь, во втором абзаце своего невероятно плотного текста, автор впервые дает читателю понять, насколько глубока христианская вера в этом мексиканском погонщике скота; эпизод готовит кульминационный диалог Эстебана с неизвестным повествователем в тюрьме, где открывается величественный христианский стоицизм Эстебана, поставленного в экзистенциальную ситуацию между жизнью и смертью. Именно фигура Эстебана становится территорией, на которой автор переводит социальную проблематику в философский аспект, полностью или почти полностью, увы, утраченный в советском переводе.

Сама социокультурная атмосфера послевоенного времени уже перестала быть агрессивно антиклерикальной, но в ней говорящий публично словно бы отказывался занять на деле принципиальную позицию по отношению к тысячелетней традиции православия. Дело велось так, словно ни этой традиции, ни проблемы нет. Переводчик оказывается в межеумочной, не до конца им самим осознаваемой «полосе помех», из которой осмысленная художественная речь то слышна, то нет, и внутри которой он сам отчасти дезориентирован, лишен точной настройки взгляда на чужую культуру, а потому полусознательно «опускает» в переводимом тексте все то, что не находит себе оснований в своей куль-

туре. Без «встречного движения», по знаменитому термину Веселовского, «повисает и гибнет непонятым порой не просто «важное», но и совершенно необходимое для понимания смысла художественного целого.

Позиция в тонком, «скользком» вопросе о том, как трактовать религиозные моменты чужого текста, схожая с выработанной П. Глазовой, короткое время спустя будет одобрительно принята на значительно более высоком политическом уровне: Н.М. Любимов получил в 1978 году Государственную премию за художественные переводы, в том числе за ныне классический перевод «Дон Кихота», концепция которого адаптировала для советского читателя произведение старой чужой литературы — произведение абсолютно классическое, высокохудожественное и одновременно чужое, при серьезном подходе обнаруживающее свою закрытость вплоть до герметичности. Принять герметичность абсолютной классики для советского подхода, во многом соприродного просвещенческому, неприемлемо; разом, в одном переводе, открыть все смыслы многомерного подлинника невозможно. В этой напряженной культурной ситуации должна быть выработана концепция перевода, и она направлена, скорее, не на то, чтобы был полностью высвечен текст Сервантеса во всей своей славе (даже если переводчик сможет этого достичь) независимо от того, что в нем поймет широкий русский читатель семидесятых — а на то, чтобы этот самый читатель после прочтения был образован в западной классике шире, чем до прочтения. Задача если не дидактическая, то выходящая на границу просветительства: надо создать перевод, который читается не как перевод, а как оригинал, перевод не для текста, а для читателя, перевод, расширяющий читательский культурный горизонт и одновременно понятный и близкий. Перевод Любимова, заслуженно прославленный и во многих отношениях великолепный, откровенно ориентирован на то, чтобы в первую очередь были вскрыты смыслы, связанные с народно-языковой природой Санчо, с комизмом этой поразительной сервантесовской фигуры, а также с гуманизмом книги, трактуемым по возможности предельно обобщенно. Все христианские, эразмианские, конкретно-исторические коннотации, связанные с религиозной сложностью эпохи и христологической фигурой Дон Кихота, не видны и остались лишь в минимальном освещении в комментариях — бесспорно, сознательно и даже не без риска: ведь текст русского перевода середины XX века был в 1950-е годы предложен читателю, хорошо знакомому с «Идиотом» Достоевского, с романом, прямо указывающего на линию Христос—Дон Кихот—князь Мышкин; предложен читателю, который будет искать в этом новом

переводе подтверждений своим культурным интуициям, ответов на важные для него, русского читателя, вопросы — и найдёт лишь упорное игнорирование христианской тематики² переводчиком, который лично был глубоко верующим христианином и блестяще образованным человеком. Так и в переводах из Рульфо важнейшие для автора смыслы полностью, вплоть до непонимания авторского намерения, выпадают из поля зрения переводчика — переводчика внимательного, тонкого, отлично знающего испанский язык. Не одни только его искусство и его личность тому были виной, но также вся данная эпохой оптика взгляда на чужую культуру.

Между самодовлеющим художественным текстом и текстом для читателя, таким образом, советское время в лице переводчика выбирает второе. Обсуждать правоту или неправоту этого выбора может только тот, кто каким-либо образом сможет взглянуть на дилемму извне русской истории; понятно лишь, что советские переводы середины XX века, как бы то ни было, ничего непоправимо не разрушили и при этом сделали огромную работу, позволившую сблизить русское культурное сознание и огромное западное наследие, включая его новейшие латиноамериканские новации. Понятно также, что художественный классический текст будет многократно переводиться на другие языки в большом времени литературы.

Перевод Перлы Натановны Глазовой, задуманный и заказанный ей издательством «Художественная литература» в конце 60-х годов прошлого века, был сделан не столько для глубинной интерпретации текста Рульфо, сколько для ознакомления широкой читающей массы с интересным латиноамериканским автором. Это перевод испанистически квалифицированный, тонкий, сочувственно внимательный к авторской интенции. Но внимательность нашего слушания собеседника, увы, не всегда гарантирует понимание. Расхождения переводчицы со смыслом переводимого, порой ошеломляющие, во многом обусловлены специфической социокультурной ситуацией, слабо отрефлексированной литературным субъектом, т.е. переводчиком. Глухой, двусмысленный и уклончивый бойкот богословского дискурса мстил культуре, вступая

² Автору этих строк не раз приходилось вести разговоры о христианской позиции Сервантеса, чаще всего на философском факультете: узнавая, что их собеседница написала диссертацию о «Дон Кихоте» и соответственно читала оригинал романа, коллеги спрашивали, прав ли Достоевский и в самом ли деле князь Мышкин и Дон Кихот прямо соотносятся в христологическом аспекте. После чтения перевода образованный русский не мог составить об этом ясного представления.

в острое противоречие с самим живым русским языком. Сегодня, через полвека и в ситуации, возможно, не менее опасной, но в любом случае позволяющей нам некоторый избыток видения по отношению к 1970-му году, мы должны, как представляется, признать две очевидности: высокую полезность и благодарное признание нами перевода Перлы Глазовой — и острую необходимость нового перевода мексиканского гения на русский язык в новых условиях.

ЛИТЕРАТУРА

- [Рулфо 1970] – *Рулфо Х.* Педро Парамо / пер. П. Глазовой, М., Худ. лит., 1970.
- [Мартинес Борресен 2008] – *Мартинес Борресен З.* Художественные миры Кнута Гамсуна и Хуана Рулфо в сопоставительном аспекте // Латинская Америка. 2008. № 2. С. 70–81.
- [Кофман 2005] – *Кофман А.Ф.* Хуан Рулфо // История литератур Латинской Америки, кн. 5. Очерки творчества писателей XX века. М.: Наука, 2005. С. 450–480.
- [Светлакова, Тимофеева 2013] – *Светлакова О.А., Тимофеева К.Ю.* В поисках отца: от Хорхе Манрике до Хуана Рулфо // Латинская Америка. 2013. № 5. С. 90–102.
- [Amat 2003] – Amat, N. *Juan Rulfo. El arte de silencio.* Barcelona: Omega, 2003.
- [Bede 2-13] – Bede. *Ecclesiastical History of the English People.* Book 2, XIII. Online at <http://www.sacred-exts.com/chr/bede/hist049.htm>
- [Dempsey, De Luidgi 2010] – Dempsey, A., de Luigi, D. *100 fotografías de Juan Rulfo.* México: RM, 2010.
- [Rodríguez-Alcalá 1967] – Rodríguez-Alcalá, H. “Un cuento entre dos luces. ‘En la madrugada’, de Juan Rulfo.” *Actas de Asociación Internacional de Hispanistas.* Nimega: Univ. de Nimega, 1967: 499–512.
- [Rulfo 1992] – Rulfo, J. *Llano en llamas.* Méjico: Fondo De Cultura Económica, 1992.
- [Till Ealling 1948] – Till, Ealling [“Causa, a un tiempo...”]. *América, Revista antológica:* 55 (29 de febr. 1948): 31, 32.

REFERENCES

- Amat, N. *Juan Rulfo. El arte de silencio.* Barcelona: Omega, 2003.
- Bede. *Ecclesiastical History of the English People.* Book 2, XIII. Online at <http://www.sacred-exts.com/chr/bede/hist049.htm>
- Dempsey, A., de Luigi, D. *100 fotografías de Juan Rulfo.* México: RM, 2010.
- Kofman, A.F. “Huan Rul’fo.” *Istorija literatur Latinskoj Ameriki*, vol. 5 “Oчерки tvorcestva pisatelej XX veka”. Moscow: Nauka Publ., 2005: 450–480.
- Martines Borresen, Z. “Khudozhestvennye miry Knuta Gamsuna i Huana Rul’fo v sopostavitel’nom aspekte.” *Latinskaja Amerika:* 2 (2008): 70–81.
- Rodríguez-Alcalá, H. “Un cuento entre dos luces. ‘En la madrugada’, de Juan Rulfo.” *Actas de Asociación Internacional de Hispanistas.* Nimega: Univ. de Nimega, 1967: 499–512.
- Rulfo, J. *Llano en llamas.* Méjico: Fondo De Cultura Económica, 1992.
- Rul’fo, H. *Pedro Paramo*, transl. P. Glazova. Moscow: Khudozhestvennaja literatura publ., 1970.
- Svetlakova, O.A., Timofeeva, K. Yu. “V poiskah otca: ot Horhe Manrike do Huana Rul’fo.” *Latinskaja Amerika:* 5 (2013): 90–102.
- Till Ealling [“Causa, a un tiempo...”]. *América, Revista antológica:* 55 (29 de febr. 1948): 31, 32.