

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московский государственный лингвистический университет»
(ФГБОУ ВО МГЛУ)
Переводческий факультет
Кафедра переводоведения и практики перевода английского языка

Выпускная квалификационная работа студента
группы ПФ 1-10-41 Алании А.М.

Тема: Перевод главы из книги Марка Данилевского «Дом из листьев» с
английского языка на русский с переводоведческим комментарием

Научный руководитель:
старший преподаватель,
кандидат филологических наук
Исаева О.Н.

Москва, 2016 год

Введение

Для перевода нами был выбран отрывок из книги «Дом из листьев» (House of Leaves). Ее автор — американец польского происхождения Марк Данилевский.

Роман стал дебютной работой писателя. Вышедшая в 2000 году книга незамедлительно стала бестселлером, а некоторое время спустя получила Премию Нью-Йорской общественной библиотеки «Молодые львы» в номинации «проза».

Произведение интересно тем, что по сути своей является провокацией и пародией на литературную критику и академическое письмо как таковое. Роман-лабиринт, роман-матрешка имеет нешаблонное оформление: многочисленные типографские приемы (чтение с помощью отражения текста в зеркале, использование акростиха и другие). Поскольку комментировать решение переводческих задач вне контекста книги не представляется возможным, необходимо изложить краткое описание сюжета. Данный роман — книга о книге, в которой говорится о рукописях, содержащих в себе анализ фильма о доме, где происходят паранормальные события; также роман — история о людях, которые хоть как-то соприкасаются с данными рукописями и фильмом. По сюжету семья с двумя детьми переезжает в новый дом. Через какое-то время отец семейства (Уилл Нэвидсон) начинает замечать, что в доме происходят изменения: в местах, где раньше были просто стены, из ниоткуда начали появляться двери и комнаты. Будучи фотожурналистом он решает записать изменения на пленку. Он собирает экспедиционную группу, состоящую из его брата и еще нескольких знакомых, с целью исследовать пространство, скрывающееся за этими стенами. Во время путешествия некая сила влияет на сознание участников группы, из-за чего некоторые из них сходят с ума, кто-то даже решается на убийство коллег. Самому Нэвидсону удается выбраться. На эти события накладывается история загадочного слепого старика

Дзампано, который посвятил всего себя академическому исследованию этой видеозаписи; также присутствует история мужчины по имени Джонни, который находит записи старика, исследует их. По этой причине у него происходят эмоциональные и психологические сдвиги, о чем он сообщает нам в предисловии.

Наличие большого количества переводческих задач в тексте делает его более чем актуальным. Текст богат на многослойные метафоры, отсылки к реалиям, сниженную речь от первого лица, в том числе с вкраплениями бранной лексики, имитирующую возбуждение, спутанность сознания говорящего. Обеспечивая необходимое эмоционально-эстетическое воздействие на читателя, автор использует большой набор художественных средств: здесь мы видим богатую образность, тонкую детализацию, аллегории, аллюзии, эпитеты, богатые синонимические ряды. Автор умело использует синтаксические, интонационные и орфоэпические средства. Все это требует от переводчика точного и вдумчивого воспроизведения, что и повлияло на решение при выборе книги для перевода.

Общая переводоведческая характеристика текста

Прежде, чем приступить к работе над переводом текста, следует определить его функционально-стилевую и жанровую принадлежность. Это необходимо для передачи его главной функции, а также поможет принять во внимание вероятные отличительные особенности оригинала, подлежащие переводу.

Отрывок, выбранный для перевода, является вступительной главой и представляет собой одновременно и повествование одного из героев романа о событиях, произошедших ранее, и некое предупреждение читателю об «опасности», которую несет в себе информация, содержащаяся в книге. Данный текст относится к художественно-прозаическому стилю (с элементами разговорного) как к части общего литературно-художественного стиля. Напряженность, повествование о внутренних конфликтах и переживаниях героя, динамичное описание предшествующих и последующих событий позволяет отнести этот текст к драматическому жанру. Наличие же мистических событий и относительно подробные пугающие сцены позволяют нам отнести роман к жанрам мистики и ужасов.

Что касается композиции жанрового содержания, используемой автором, необходимо отметить, что в произведении события прошлого чередуются с событиями настоящего. Это проливает свет на причины поведения героя в настоящий момент и поясняет, что именно повлияло на его душевное состояние и внутренний мир. Также необходимо обратить внимание на то, что события прошлого, описываемые рассказчиком, обрамляются событиями настоящего, то есть являются рассказом в рассказе. Из этого можно сделать вывод, что автором была использована комбинация рамочного повествования.

Как отмечают М.П. Брандес и В.И. Провоторов, «основной функцией литературно-художественного стиля является функция эстетического

воздействия на адресата»¹. Следовательно, можно сказать, что главнейшей особенностью данного отрывка является попытка автора задать настроение и запрограммировать аудиторию на определенное прочтение, которое повлияет на восприятие читателем переводимого произведения, а также его опора на изложение от первого лица с четкой и разнообразной речевой характеристикой рассказчика.

Стратегия перевода текста

По словам Л.С. Бархударова, «при замене текста на ИЯ текстом на ПЯ должен сохраняться какой-то определенный инвариант; мера сохранения этого инварианта и определяет собой меру эквивалентности текста перевода тексту подлинника. Стало быть, необходимо, прежде всего, определить, что же именно остается инвариантным в процессе перевода, то есть в процессе преобразования текста на ИЯ в текст на ПЯ»². Помимо сохранения смысловой и логической составляющей текста, важнейшими инвариантами для нас были эмоциональный посыл отрывка, его образная система, речевой образ рассказчика, умело создаваемое автором ощущение многослойности действительности и самого романа, многочисленные аллюзии и отсылки к реалиям разных культур.

Особенно важны для нас как для переводчика ассоциативно-образные конструкции (АОК), которые активно использует автор как для создания сложных образов, пронизывающих отрывок, так и для отсылок к прошлому, для смешения планов прошлого и настоящего, что, как мы уже говорили, является его коронным приемом.

Наличие АОК вообще характерно для текстов, относящихся к художественному функциональному стилю. В работе Магановой П.Д. дается следующее определение: «Термином «ассоциативно-образная конструкция» мы обозначаем совокупность стилистически маркированных элементов, которые, выстраиваясь в единую систему, создают в тексте дополнительные смыслы»³.

Маганова П.Д. отмечает, что «основные функции АОК – создание второго плана восприятия либо прорисовка характеров произведения и придание им эмоциональной рельефности, а в ряде случаев АОК помогает автору усилить

² Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975. - с. 9

³ Маганова П.Д. Ассоциативно-образная конструкция в художественном и публицистическом тексте в аспекте перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета : науч. журн. - 2014. - с. 128

выразительность текста, создать дополнительный экспрессивный фон.»⁴. В одной из статей по данному вопросу Псурцев Д.В. описывает такого рода конструкцию как конструкцию, которая «характеризуется напряженным и не вполне устойчивым равновесием своих элементов. <...> Ее элементы не просто статически сложены, а – динамически объединены, соотнесены, интегрированы друг с другом»⁵.

В выбранном нами для перевода тексте АОК проходят через весь текст, давая читателю возможность постепенно воспринимать с их помощью вторые смыслы романа и связывать их в целостную цепочку.

Например, отрывки, входящие в АОК художественного произведения, как отражения сложности и неоднозначности самой жизни:

*These days I can no longer remember the smell only my reaction to it... **It was extremely layered, a patina upon progressive patina ... I would call it the scent of human history—a composite of sweat, urine, shit, blood, flesh and semen, as well as joy, sorrow, jealousy, rage, vengeance, fear, love, hope and a whole lot more... What's important though is that this smell was complex for a reason.***

Образ «лоскутного одеяла» жизни позже отразится в образе самого романа, собранного из кусочков, многоуровневого, меняющегося под рукой писателя и меняющего его самого:

Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning...always branching off into other pieces I'd come across later... each fragment completely covered with the creep of years and years of ink pronouncements; layered, crossed out, amended; handwritten, typed; legible, illegible; impenetrable, lucid... and in the end achieving, designating, describing, recreating—find your own words

Большую роль для нас как для переводчика играет и тот факт, что отрывок написан от первого лица. По словам М.П. Брандеса и В.И. Провоторова,

⁴ Там же, стр. 129

⁵ Псурцев Д. В. Из наследия русских формалистов: к проблеме смысло- формирования художественного текста // Стилистика и проблемы кон- текста. – Вып. 557; сер. «Языкознание». – М.: 2009. - стр. 64

«речевой жанр в прозаическом произведении персонифицирован»⁶. Если в нехудожественных функциональных стилях коммуникантами являются реальные люди, то в художественном произведении коммуникативный пласт образуют автор и читатель. События, изображенные в нашем отрывке, являются полностью вымышленными, фиктивными. Следовательно, для общения с читателем используется фиктивная система коммуникации. «Фиктивные коммуниканты в художественном произведении — это не реальный автор и реальный читатель, а порождение писателя — «образ автора» и «образ читателя»⁷.

Иными словами, переводчик имеет дело с фиктивным автором, которого автор действительный наделил неким набором личностных, половых, возрастных, образовательных, социальных характеристик. Все они проявлены в его речи и должны быть воссозданы с учетом особенностей русской разговорной речи.

В «Справочнике лингвистических терминов» Розенталь Д.Э. И Теленкова М.А. дают следующее определение понятия разговорной речи: «Особая стилистически однородная функциональная система, противопоставляемая книжной речи как некодифицированная и кодифицированная формы литературного языка. Разговорная речь характеризуется особыми условиями функционирования, такими как отсутствие предварительного обдумывания высказывания и предварительного отбора языкового материала, непосредственность речевого общения между его участниками, непринужденность речевого акта, связанная с отсутствием официальности в отношениях между ними и в самом характере высказывания»⁸.

⁶ Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста, 2-е изд., испр. и доп. - Курск: Изд-во РОСИ, 1999. - стр. 100

⁷ Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста, 2-е изд., испр. и доп. - Курск: Изд-во РОСИ, 1999. - стр. 100

⁸ Розенталь Д. Э., Теленкова М.А., Справочник лингвистических терминов. М., 1972, стр. 328

Нам необходимо было постоянно учитывать, что повествование преломляется в зеркале разговорной речи, что, с одной стороны, расширяет репертуар допустимых средств, а с другой, - налагает ограничения на использование определенной части русской лексики и синтаксиса.

Помимо постоянных характеристик, таких, как пол и возраст, речь рассказчика отражает его душевное состояние: возбуждение, тоску, спутанность сознания. Этот комплекс признаков мы видим в упрощенной, порой неправильной грамматике, в эмоциональной, просторечной, сниженной лексике:

Not a soul in sight. "Eighty fucking years old, alone in that pisshole," Lude had told me later. "I don't want to end up like that. No wife, no kids, no nobody at all. Not even one fucking friend."

Будучи ограничены установленным объемом, в данной работе мы коснемся проблем передачи АОК и разговорной речи как показавшихся нам наиболее важными. Далее следует примерный перечень задач, стоящих перед переводчиком при работе с текстом, расположенных в приоритетном порядке:

- 1) сохранение информации, предназначенной для передачи;
- 2) сохранение связности текста;
- 3) сохранение стилистических особенностей автора исходного текста;
- 4) сохранение экспрессивной и художественно-эстетической стороны произведения;
- 5) сведение к минимуму смысловых потери;
- 6) обеспечение адекватного перевода с учетом предполагаемой аудитории и ее фоновых знаний.

При переводе необходимо учитывать все вероятные языковые особенности: языковую норму, узус, сочетаемость, смысловую структуру текста, его жанрово-стилистическую характеристику, но при этом не упускать

из виду тот факт, что для того, чтобы текст на переводимом языке выглядел как можно более естественным, возможно привносить в него необходимые изменения.

Если есть необходимость в пояснении фактов, предположительно не знакомых русскому читателю, следует прибегнуть к использованию сносок, либо, если это уместно, попытаться дать приближенный перевод (перевод при помощи «аналога»)

Наша стратегия в случае с передачей АОК состояла в выявлении речевых единиц, создающих один общий образ (иногда это были однокоренные слова или синонимы, иногда – что было для нас более интересно – слова и словосочетания, объединенные общей темой или темами (например, слепота, спуск в преисподнюю, Диснейленд и др.), и передаче их единицами, соответствующими по смыслу, тональности, связанными с ними ассоциациями. При этом мы прибегали к более выразительным эквивалентам, если видели, что в тексте перевода слово может потеряться на фоне более ярких, или к замене, если культурные ассоциации были бы неочевидны для читателя.

В случае с передачей разговорной речи, окрашенной возбуждением и спутанностью сознания говорящего, мы в первую очередь обращали внимание на выявленные исследователями показатели подобной речи в двух языках и старались создать адекватный перевод, нередко прибегая при этом к смешению стилей, а также к компенсации за счет более частотных в таких случаях средств русского языка и заменам там, где органически вплетенные в американскую культуру феномены грозили вызвать коммуникативную неудачу при дословном переводе.

Переводческие решения

Ассоциативно-образные конструкции

Сначала обратимся к проблеме передачи ассоциативно-образных конструкций в переведенном нами отрывке. Здесь мы будем рассматривать три из выделенных нами АОК – АОК художественного произведения (идеи сложности, эклектичности, воздействия произведения на автора и читателя), ада (идеи спуска в преисподнюю, темноты, слепоты как отнесенности к миру мертвых и иного, потустороннего, зрения), а также АОК Диснейленда, использующуюся для создания эффекта регрессии и оказавшуюся более трудной в выявлении и передаче.

Начнем с АОК художественного произведения. В тексте то и дело попадаются указания на многослойность художественного произведения, что отражает структуру самого романа. Более того, в переведенном отрывке один и тот же образ – воздействия произведения на читателя, втягивания его в мир романа – повторяется несколько раз, причем, если в начале автор полагается на использование существительных и прилагательных, то потом переходит к причастиям и глаголам. По мере движения от менее к более экспрессивным частям речи возрастает и индивидуальная выразительность используемых средств. Мы рассмотрим здесь случаи с причастиями и глаголом.

Often a few days would pass before I'd pick up another mauled scrap, maybe even a week, but still I returned, for ten minutes, maybe twenty minutes, grazing over the scenes, the names, small connections starting to form, minor patterns evolving...	Часто я забывал о них на несколько дней, даже на неделю, но всегда возвращался, брал какой-нибудь истрепанный обрывок, минут десять-двадцать вчитывался в сцены, имена, всматривался в протягивающиеся ниточки , в
--	--

	проступающие узоры...
--	-----------------------

Этот отрывок относится к первой половине главы. Удобно было бы во избежание горьковских «насекомых» использовать глаголы (*протягиваются* ниточки, *проступают* узоры), но мы выбираем причастия, благо их всего два, т.к. хотим, вслед за автором, создать эффект нарастания впечатления и приберечь глаголы к концу главы. Глаголы *вчитывался* и *всматривался* выбраны, чтобы создать ощущение погружения в текст, общее для всей главы. В данном случае рассказчик еще выступает как агентс – его судьба еще в его руках.

You'll stand aside as a great complexity intrudes, tearing apart, piece by piece, all of your carefully conceived denials, whether deliberate or unconscious.	Ты будешь бессильно наблюдать, как в жизнь твою вторгается бесконечно сложное нечто, рушит старательно выстроенные загородочки в твоём мозгу, осознанные и неосознанные.
--	---

Здесь, в одном из заключительных предложений текста, мы сохраняем глаголы и выбираем наиболее «агрессивные» из них, т.к. теперь жизнь рассказчика подчинена воле романа, он может лишь претерпевать то, что с ним происходит – отсюда добавленное *бессильно*.

В нашем отрывке читателя встречает предложение: *I still get nightmares*; завершается же глава словами: *And then nightmares will begin*. Несмотря на то, что это только первая глава многостраничного романа, автор как бы замыкает историю Джонни на ней самой. Так в тексте впервые появляется сквозной образ спуска в подземное царство — в Аид, ведь nightmare – ночная кобыла – это Геката, богиня мрака и преисподней. К сожалению, мы не могли воспроизвести эту отсылку на месте, но ниже мы попытались отчасти компенсировать ее введением слова *адский*.

По мере прочтения текста нам встречаются слова, отсылающие к теме ада

и темноты, которые создают атмосферу полного ухода в нечто темное и доселе неизведанное как для самого героя, так и для читателя. Пытаясь втянуть читателя в атмосферу мрака, автор непрестанно использует характерные слова и словосочетания: *nightmares*, *bone-chimes*, *buried*, *shadows*. В таких частях текста было важно не позволить читателю упустить возможность ощутить атмосферу:

The way Lude's keys rattled like bone-chimes as he opened the main gate; the hinges suddenly shrieking as if we weren't entering a crowded building but some ancient moss-eaten crypt. Or the way we padded down the dank hallway, buried in shadows...	Того, как ключи в руках у Льюда гремели, будто связка костей, пока он отпирал главные ворота, петли которых издавали такой адский визг, будто мы входили не в полное людей здание, а в старинный, поросший мхом склеп. Или того, как мы прошли по холодному коридору, словно погребенные среди теней...
---	--

Bone chimes — подобие китайских колокольчиков, где вместо колокольчиков подвешены кости, его можно встретить в Америке или Мексике, но русскому читателю оно, скорее всего, незнакомо. Сохраняем слово *кость*, расширяя модель *связка ключей* до *связка костей*, тем более, что контекстный поиск показал допустимость такого сочетания. *The main gate* ассоциируется с вратами ада, но в русском языке это именно *врата*, а не *ворота*. Столь помпезное слово не подходит к бытовой ситуации, поэтому мы переносим этот признак на слово *shrieking* и получаем *адский визг*. Здесь мы также отчасти компенсируем неизбежную потерю при переводе слова *nightmares*. При передаче сочетания *buried in shadows* важно сохранить обе семы, но *погребенный в тенях* сказать нельзя, а *погребенный под грузом теней* звучит слишком вычурно для отрывка, и без того наполненного яркими образами. Поэтому мы снова переносим признак: *мы шли... словно погребенные среди*

теней. Таким образом и слово *тени* начинает восприниматься двояко – как *части мрака* и как *души умерших*, что важно, т.к. герой вступает в мертвый мир Дзампано.

Тема спуска в Аид прослеживается также и в мелких деталях, простых на первый взгляд описаниях обстановки:

... the twining metal ridge, looking a little like some tiny spiral staircase, winding down into the bulbless interior of light socket ...	... крученая железка, чем-то похожая на крошечную винтовую лестницу, уходящую вниз, вглубь электропатрона без лампочки .
--	--

Когда мы только начинали работу над переводом, у нас было просто: *уходящую внутрь электропатрона без лампочки*. В конечном варианте мы тему погружения подчеркиваем парой сходных слов *вниз* и *вглубь*, а *лампочку* заменяем на *лампу* – слово, непосредственно не связанное с современностью и потому допускающее более широкие ассоциации.

Мифологические аллюзии на этом не заканчиваются. В мифологии слепота часто соотносится с возможностью предвидеть будущее, либо с наличием некоего знания, не предназначенного для простых смертных: богини-старухи Грайи были слепы, но обладали тайным знанием и помогли Персею добыть шапку-невидимку Аида, слепой Тиресий был прорицателем. По мере прочтения выбранного нами текста также становится очевидным, что слепой старик Дзампано есть ничто иное, как аллюзия на древнегреческого поэта Гомера. Этот образ тоже входит в АОК Аида, т.к. слепота в древних легендах связана с потусторонним миром⁹.

Сама мифологическая линия и соотнесение с Гомером особенно очевидным становятся в предложении:

⁹ Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки - М.: Лабиринт, 2001

At least there's something more realistic about seven lovers than one mythological Helen.	Во всяком случае, быть влюбленным в семь разных женщин — больше похоже на правду, чем любить одну гомеровскую Елену.
--	---

Заменить в данном случае *mythological* на *гомеровскую* представляется целесообразным, так как словосочетание *мифологическая Елена* не отвечает нормам сочетаемости русского языка, *мифическая Елена* будет восприниматься как *несуществующая*, но сохранить намек на мифологию необходимо. Мы используем эту возможность, чтобы сделать более явной ассоциацию с Гомером и не всем доступным знанием.

Во взятой нами главе романа также присутствуют аллюзии на Диснейленд, что является попыткой автора показать читателю психологическую нестабильность главного героя и проявляющийся в легкой форме защитный механизм — регрессию. Данный механизм психологической защиты обычно проявляется в особо тревожных и сложных ситуациях и приводит к инфантилизации поведения¹⁰.

So i demonstrated my unflagging devotion to her memory by immediately developing a heavy crush on this stripper who had Thumper tatooed right beneath her G-string, barely an inch from her shaved pussy or as she liked call it – "The Happiest Place On Earth"	Посему, в знак высокой преданности нашей любви, я сразу по-крупному запал на стриптизершу с татуировкой в виде Тампера — кролика из «Бэмби» — на бритом лобке, прямо над, как она это называла, Диснейлендом.
--	---

В указанном предложении называется имя диснеевского мультипликационного персонажа. Для американского читателя это вполне

¹⁰ Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / Пер. с англ. — М.: Независимая фирма “Класс”, 2001. — глава 6: Вторичные (высшего порядка) защитные механизмы, Регрессия

говорящее имя, но не для всякого русского читателя станет очевидным, что это за герой, тем более, что существуют разные варианты перевода: Тампер и Топотун. Соответственно, вполне логичным представляется при переводе уточнить, откуда именно был взят персонаж для татуировки. Что до имени, то выбираем *Тампер*, т.к. *Топотун* – слово с понятным читателю русским корнем (а топот не ассоциируется с поведением привлекательной женщины), построенное по русской же модели, обозначающей деятеля мужского пола.

Далее идет цитата: «The Happiest Place On Earth», что на момент событий романа было официальным слоганом Диснейленда, но данная аллюзия также может быть не понята читателем.

Л.С. Бархударов отмечает, что «наибольшие трудности в переводе возникают тогда, когда сама ситуация, описываемая в тексте на ИЯ, отсутствует в опыте языкового коллектива — носителя ПЯ, иными словами, когда в исходном тексте описываются так называемые «реалии», то есть, предметы и явления, специфичные для данного народа и страны»¹¹.

В.Н. Комиссаров пишет, что «в каждом языке существуют названия каких-то объектов и ситуаций, с которыми у представителей данного языкового коллектива связаны особые ассоциации. Если подобные ассоциации не передаются или искажаются при переводе, то прагматические потенциалы текстов перевода и оригинала не совпадают даже при эквивалентном воспроизведении содержания»¹².

Л.С. Бархударов также пишет, что для восполнения («компенсации») семантической потери, вызванной тем, что та или иная единица ИЯ осталась непереуведенной или неполностью переуведенной (не во всем объеме своего значения) в случаях, когда определенные элементы текста на ИЯ по той или иной причине не имеют эквивалентов в ПЯ и не могут быть переданы его средствами, переводчик передает ту же самую информацию каким-либо другим

¹¹

Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975. - с. 14

¹²

Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. - М., 2002. - с. 140

средством»¹³.

Исходя из этого, мы решили прибегнуть к компенсации.

... driving recklessly through the canyons , doing our best to talk the high midnight heavens down with a whole lot of bullshit.	Мы на полной скорости гоняли по каньонам, словно на аттракционах , и пытались свести небо на землю, выкрикивая всякую ересь в полуночную тьму.
---	---

Калифорнийские каньоны – известная в Америке достопримечательность. Нырющая вверх и вниз дорога, холмы, вздымающиеся по ее сторонам, бешеная скорость вполне могут вызвать ассоциации с американскими горками. Добавляя при переводе словосочетание *словно на аттракционах*, мы продолжаем прослеживающуюся в оригинале линию с Диснейлендом, что поможет русскоязычному читателю не терять из вида авторский посыл.

At first I figured Zampano was just a bleak old dude, the kind who makes Itchy and Scratchy look like Calvin and Hobbes.	Сперва я думал, что Дзампано — тихий старичок, после общения с которым Фредди Крюгер покажется Микки Маусом.
--	--

В оригинале идет противопоставление жестокого мультфильма безобидному комиксу, то есть игра на контрасте. Если Щекотка и Царапка русскоязычному читателю могут быть отчасти знакомы, то Кельвин и Хоббс — совсем не популярные персонажи. Поэтому было принято решение заменить их на более знакомых для аудитории, и одновременно с этим продолжить линию с Диснейлендом: Микки Маус в России довольно узнаваем, что также поможет компенсировать невозможность более очевидной передачи слогана парка аттракционов.

Передача разговорной речи

Как пишет Сиротинина О.Б., художественная литература «часто служит источником для изучения разговорной речи». Она также указывает на то, что «для разговорной речи характерны неофициальность, непринужденность, непосредственность общения, следовательно, разговорная речь обязательно речь устная и спонтанная»¹⁴.

Доподлинно известно, что в большинстве случаев художественное произведение есть отражение эго автора книги. И в научной работе «О социальном и личностном статусе адресанта в художественном тексте» Наер В.Л. пишет о том, что реальный адресант «как бы растворен в тексте» художественного произведения. Весь текст — его лицо. Одновременно с этим «адресант может быть отражен в тексте и как субъект действующий в рамках произведения», то есть как адресант он сливается с персонажем¹⁵. Опираясь на данную работу, можно утверждать, что личностный фактор в художественном произведении наиболее четко проступает при отклонении канонических форм и схем.

В выбранном нами художественном произведении разговорная речь главных героев проявляется наличием упрощенной грамматики, сниженной лексики, ее сочетанием с возвышенной и эмоциональной лексикой, которая часто намекает читателю о спутанности сознания героя, что и является целью автора.

В художественной литературе сочетание возвышенной и сниженной лексики — общая черта для всех авторов в целом. Разговорная речь наполнена

¹⁴ Сиротинина О.Б., Современная разговорная речь и ее особенности. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Русский язык и литература». М., 1974. - стр. 18

¹⁵ Наер В.Л., О социальном и личностном статусе адресанта в художественном тексте, Сборник научных трудов, Выпуск 376, М. - 1991, - стр. 6

контрастами. Е.А. Земская пишет, что «для разговорной речи в высшей степени специфично употребление экспрессивных средств выражения»¹⁶. В нашем случае автор на протяжении всего романа вкладывает в уста героя Джонни разнорегистровые и экспрессивные выражения для отражения спутанности сознания. Герой романа постоянно использует упрощенную или сниженную лексику:

I spent the last hours of the year alone, scouting for new bars, new faces, driving recklessly through the canyons, doing our best to talk the high midnight heavens down with a whole lot of bullshit .	Мы на полной скорости гоняли по каньонам, словно на аттракционах, и пытались свести небо на землю, выкрикивая всякую ересь в полуночную тьму.
The paramedics said there was nothing unusual, just the way it goes, eighty some years and the inevitable kerplunk , the system goes down, lights blink out and there you have it, another body on the floor...	Стукнуло тебе восемьдесят — все, полный кирдык : организм отказывает, свет вырубается, и вот перед нами на полу еще один труп...

Слово *bullshit* — широко распространенный в США сленговый термин. Значение его варьируется в зависимости от контекста, но в большинстве случаев он употребляется в случае, если сказанное утверждение является полной чепухой или ложью. При переводе мы выбрали вариант *ересь*, так в русской разговорной речи это устоявшийся сниженный аналог слов *вздор* и *чепуха*.

Kerplunk используется в разговорной речи для описания того, что некий предмет упал с громким звуком или тяжелым всплеском. При переводе мы

¹⁶ Земская Е.А., Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения — 2-е изд., перераб. и доп. — М., — 1987, стр. 42

передали его как *кирдык* — именно так в русском разговорном языке зачастую называют неизбежную гибель кого-либо.

Вместе с тем в следующих отрывках автор описывает происходящие события литературным языком:

So I demonstrated my unflagging devotion to her memory by immediately developing a heavy crush on this stripper...	Посему, в знак высокой преданности нашей любви , я сразу по-крупному запал на стриптизершу...
To my eye, it was all just junk, time having performed no economic alchemy there, which hardly mattered, as Lude hadn't called me over to root around in these particular and — to use one of those big words I would eventually learn in the ensuing months — deracinated details of Zampano's life.	На мой взгляд, все это — просто куча мусора , и кудесник-время не превратило ее в антиквариат, да и это едва ли имело значение, так как Льюд привел меня туда не для того, чтобы покопаться в личном и — если использовать одну из тех цветистых фраз, которые мне только предстояло узнать в последующий месяц — исторгнутом из деятельной жизни баракле Дзампано.

При переводе подобных абзацев было необходимо следовать задумке автора и сохранять игру на контрастах. Так мы сочетаем книжное *высокая преданность* со сниженным *запал*, *кудесник-время* и *куча мусора*, *исторгнутый из деятельной жизни* и *баракло*. Все три примера помогают передать неадекватное состояние героя: спутанность сознания, возбужденность, то, что он, как мы узнаем чуть позже из главы, скорее всего находится в состоянии аффекта.

О.А. Лаптева говорит о том, что в языке художественной литературы «возникают стилистические градации типа «высокий — нейтральный — сниженный», причем в паре «высокий — сниженный» количественно преобладают элементы сниженной окраски». Она пишет о том, что устно-разговорная речь - «весьма неоднородное образование», а также о том, что «лица с более развитым чутьем языка охотно используют сниженные речевые средства — даже и просторечные — с целью разнообразить речь и достичь нужного стилистического эффекта»¹⁷.

"Eighty fucking years old, alone in that pisshole," Lude had told me later. "I don't want to end up like that. No wife, no kids, no nobody at all. Not even one fucking friend."	— Черт! Остаться в восемьдесят лет совсем одному, да еще и в такой дыре, — позже сказал мне Льюд. — Я не хочу кончить так же. Ни жены, ни детей, ни вообще никого. Даже ни одного, мать твою, друга.
--	---

В данном отрывке автор очевидно прибегнул к нарушениями границ норм литературного художественного языка. Используя назывные предложения и эмоциональную избыточность, он показывает читателю возбужденное, расстроенное состояние участников диалога, а также общую атмосферу после обнаружения мертвеца.

Фраза *no nobody at all* является избыточным двойным отрицанием. При переводе мы компенсировали его не отвечающим литературным нормам, но употребляющимся в разговорной речи сниженным по стилю словосочетанием *ни вообще никого*.

Стоит отметить, что при переводе художественного текста очень важно

¹⁷ Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис, М. - 1976, - стр. 73

суметь не просто передать текст на языке перевода, но также сохранить авторские стилистические особенности и экспрессивность. Как мы уже отмечали ранее в разделе «Стратегия перевода текста», необходимо заранее определить, какие потери при переводе допустимы, а какие — нет.

В статье «Норма ненормативного: ругаемся адекватно» Д.М. Бузаджи пишет о том, что при передаче в тексте бранной лексики «учет прагматики особенно важен»¹⁸. Ссылаясь на труды В.Н. Никитина, он отмечает, что «употребляя бранную лексику, мы не столько сообщаем что-то о явлениях действительности, сколько выражаем наше отношение к чему-нибудь или даем выход эмоциям» и выделяет единственный критерий эквивалентности при переводе — прагматику.

Порой переводчик может позволить себе вовсе опустить такого рода лексику, если понимает, что в текст на русском языке такое количество грубых выражений просто не вписывается.

В нашем случае автор вкладывает в уста героев слова данного типа явно для того, чтобы передать общую атмосферу на фоне происходящих событий, а также особенности характеров персонажей, ведь совершенно ожидаемо, что люди такого типа, как герои романа — работающие в тату-салоне наркоманы, ведущие разгульный образ жизни — будут изъясняться, используя нецензурные выражения. В данном случае переводческой задачей является подобрать такие эквиваленты, которые помогли бы выразить чувство досады, которое герой романа испытывает относительно случившейся ситуации.

Так, хоть слово «fucking» и считается очень грубым в английском языке, переводить его нужно исходя из контекста и подразумевающихся эмоций персонажа, так как русским эквивалентом может послужить любое резкое

¹⁸ Бузаджи М.Д. Норма ненормативного: ругаемся адекватно. Сокращенная версия - Мосты N1(9)/2006. - М.: Р.Валент, 2006

слово, выражающее досаду. В русском языке распространено восклицание «черт!», которое является довольно грубым, поэтому его вполне можно посчитать подходящим эквивалентом.

В толковом словаре под редакцией Д.Н. Ушакова указано, что слово «дыра» в имеет переносное значение «глухое, захолустное место (разг.)», а, следовательно, безо всяких сомнений может случить адекватным эквивалентом слову «pisshole» в данном контексте.

Высказывание, по словам Е.А. Земской, есть «синтаксическая единица разговорной речи, которая обычно состоит из одной фразы». Далее она пишет о том, что «в разговорной речи возможно разбиение одного высказывания на несколько фраз с помощью интонации понижения. <...> Это явление принято называть парцелляцией»¹⁹.

In fact I get them so often I should be used to them by now. <i>I'm not.</i>	На самом деле, мучат они меня так часто, что пора бы уже привыкнуть. <i>Но нет.</i>
---	--

В данном случае мы видим употребление автором конститутивного эллипсиса — такого рода конструкции понятны исключительно в определенных условиях, «вне определенной конситуации они допускают множество осмыслений»²⁰.

At least the measuring tapes should have helped. <i>They didn't.</i>	По крайней мере, мне должны были помочь рулетки. <i>Не помогли.</i>
---	--

¹⁹ Земская Е.А., Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения — 2-е изд., перераб. и доп. — М., — 1987, стр.137

²⁰ Там же.

<i>Nothing did.</i>	<i>Ничего не помогло.</i>
---------------------	---------------------------

Довольно характерный вид нестационарной конструкции, имеющей нереализованную валентность. В этом случае не выражено имя существительное и не реализована прямая валентность глагола²¹.

I stopped going out at night. I stopped going out.	Я перестал гулять по ночам. <i>Вообще перестал</i> выходить из дома.
--	--

При переводе мы использовали эллипсис подлежащего, так как данный прием является широкоупотребимым в разговорной речи.

Заключение

При работе над данным теоретическим комментарием перед нами стояла задача определения стилистической характеристики выбранного нами для перевода текста, что включает в себя функционально-стилевую и жанровую принадлежность, краткое описание характерных особенностей авторского стиля. Также нашей целью было выявить и сформулировать основные переводческие трудности, и, с применением дополнительных материалов в виде научных трудов и публикаций других переводчиков, выстроить стратегию их решения.

В ходе перевода художественного текста мы еще раз осознали, что при переводе текстов такого типа необходимо учитывать не только множество

²¹ Земская Е.А., Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения — 2-е изд., перераб. и доп. — М., — 1987, стр.141

грамматических и лексических элементов, требующих адекватной передачи, но также и индивидуальную манеру и стиль автора, так как на их фоне вырисовываются образы персонажей.

В этом смысле нашей первостепенной задачей было сохранить и передать ассоциативно-образные конструкции (АОК), активно используемые автором для создания сложных образов. АОК в выбранном нами тексте имеют ярко выраженную структуру, создают второй план восприятия и экспрессивный фон произведения. Мы выявляли разноуровневые единицы, входящие в АОК, и при передаче прибегали порой к замене, компенсации или же принимали решение о более выпуклой передаче единицы, если была вероятность, что читатель может ее «просмотреть».

Перед нами также стояла задача перевода разговорной речи, которую автор использует для большей экспрессивности, передачи характеров персонажей и передачи общей атмосферы происходящего. Изучив публикации на данную тему, мы выявили разговорные элементы в речи рассказчика (оказавшиеся достаточно типичными) и постарались сохранить авторский смешанный регистр, не нарушая норм русского языка.

Думается, что предложенные нами способы решения указанных задач могут быть полезны другим переводчикам, которые сталкиваются с подобными трудностями.

Цитируемые научные работы

- 1) Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М., 1975.
- 2) Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста, 2-е изд., испр. и доп. - 1999 г.
- 3) Бузаджи М.Д. Норма ненормативного: ругаемся адекватно. Сокращенная версия - Мосты N1(9)/2006. - М.: Р.Валент, 2006
- 4) Земская Е.А., Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения — 2-е изд., перераб. и доп. — М., — 1987
- 5) Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. - М., 2002.
- 6) Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис, М. - 1976
- 7) Маганова П.Д. Ассоциативно-образная конструкция в художественном и публицистическом тексте в аспекте перевода // Вестник Московского государственного лингвистического университета : науч. Журн. - 2014.
- 8) Наер В.Л., О социальном и личностном статусе адресанта в художественном тексте, Сборник научных трудов, Выпуск 376, М. - 1991
- 9) Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки - М.: Лабиринт, 2001
- 10) Псурцев Д. В. Из наследия русских формалистов: к проблеме смысло-

формирования художественного текста // Стилистика и проблемы контекста. – Вып. 557; сер. «Языкознание». – М.: 2009.

11) Сиротинина О.Б., Современная разговорная речь и ее особенности. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности «Русский язык и литература». М., 1974.

Справочная литература

- 1) Елистратов В. С. Толковый словарь русского сленга. — М., - 2010;
- 2) Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Астрель, АСТ, 2007;
- 3) Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru> ;
- 4) Oxford Advanced Learner's Dictionary. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- 5) Розенталь Д. Э., Теленкова М.А., Справочник лингвистических терминов. М., 1972
- 6) Мак-Вильямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / Пер. с англ. — М.:

Независимая фирма “Класс”, 2001. — глава 6: Вторичные (высшего порядка) защитные механизмы, Регрессия;

7) <http://www.urbandictionary.com>

Предисловие

Меня до сих пор мучат кошмары. На самом деле, мучат они меня так часто, что пора бы уже привыкнуть. Но нет. К кошмарам не привыкаешь.

В свое время я испробовал всевозможные препараты. Что угодно, лишь бы усмирить страх: экседрин, мелатонин, триптофан, валиум, викодин, барбитураты. Список изрядный. Иногда я смешивал их, запивал бурбоном, курил травку, от которой драло легкие, мог даже занюхнуть дорожку кокаина ради короткого прилива уверенности. Ничто не помогало. Нет еще такой лаборатории, где можно было бы синтезировать подходящий мне препарат. Нобелевскую премию тому, кто такое колесико изобретет.

Как же я устал. Не помню уже, как долго сон ходит за мной по пятам. Думаю, это неизбежно, но, увы, я не в восторге от перспективы уснуть. Я говорю «увы», потому что было время, когда я наслаждался сном. Спал постоянно. Пока однажды мой друг Льюд не разбудил меня в три утра и не попросил подъехать к нему. И кто знает, может, если бы тогда я не услышал телефонного звонка, то все было бы по-другому. Я часто об этом думаю.

Вообще, Льюд рассказывал мне о старике где-то за месяц до того судьбоносного вечера. Судьба ли то была? Точно скажу, ничего хорошего он мне не принес. Я тогда находился в мучительном поиске квартиры после небольшой размолвки с хозяином, который как-то утром проснулся в убеждении, что он Шарль де Голль. Я был так потрясен этим заявлением, что тут же, не подумав, сказал, что по моему скромному мнению, на аэропорт он совсем не похож, хотя мысль о том, что на него может приземлиться Боинг 757, не кажется мне такой уж ужасной. Меня моментально выселили. Можно было, конечно, упереться и не уйти, но жилось там все равно как в психушке, так что я не очень расстроился. Как выяснилось, неделю спустя мой дружище Шарль сжег квартиру дотла, а полиции сказал, что в нее врезался Боинг.

Льюд рассказал мне о старике, живущем в одном с ним доме, как раз в то

время, когда я уже несколько недель искал жилье и ночевал по знакомым от Санта-Моники до Сильверлейка. Квартира этого старика находилась на втором этаже, а окна ее смотрели на широкий, поросший травой внутренний двор. Вроде бы старик сказал Льюду, что скоро умрет. Я не думал об этом, хотя о таком не очень-то получилось бы забыть. В то время мне казалось, что Льюд меня разыгрывает. Он же любит преувеличивать. В итоге я нашел квартиру-студию в Голливуде и снова погрузился в унылую и пресную рутину, подрабатывая стажером в тату-салоне.

Это был конец 1996 года. Холодными ночами я пытался забыть мою бывшую — Клару Инглиш, которая сказала, что ей нужен кто-то стоящий на вершине пищевой цепочки. Посему, в знак высокой преданности нашей любви, я сразу по-крупному запал на стриптизершу с татуировкой в виде Тампера — кролика из «Бэмби» — на бритом лобке, прямо над, как она это называла, Диснейлендом. Достаточно сказать, что мы с Льюдом провели последние часы уходящего года вдвоем в поисках новых баров, новых лиц. Мы на полной скорости гоняли по каньонам, словно на аттракционах, и пытались свести небо на землю, выкрикивая всякую ересь в полуночную тьму. Ничего не вышло. С небом, то есть...

А потом старик умер.

Насколько я теперь знаю, он был американцем. Впрочем, как я выяснил позже, все, кто с ним работал, замечали у него акцент, хоть и не могли сказать, какой именно.

Сам он называл себя Дзампано. Хоть я никогда не видел никаких документов, паспорта, прав или еще чего-нибудь, что могло бы доказать: да, это реальный, непридуманный человек, я знаю, что именно этим именем он подписывал различные бумаги, включая договор аренды квартиры.

Кто знает, откуда у него такое имя. Может, оно настоящее, а может, и нет. Может, он его выдумал сам или у кого позаимствовал. Может, это литературный псевдоним или, что мне больше по душе, армейское прозвище.

По словам Льюда, Дзампано жил в этом доме уже много лет, и, хотя он предпочитал одиночество, утром и вечером непременно выходил прогуляться по заросшему внутреннему дворику, где сорняки стояли по колено и жила куча бездомных кошек. Кошкам он, несомненно, нравился, хоть никогда и не подкармливал: во время его прогулок они всегда терлись у его ног, прежде чем метнуться обратно в пыльные дебри двора.

Так вот, как-то Льюд всю ночь провел на свидании с девушкой, которую повстречал в тату-салоне. Было уже около семи часов утра, когда он, спотыкаясь, вошел во двор и, несмотря на сильнейшее похмелье, сразу понял, что чего-то не хватает. Льюд часто приходил домой рано утром и видел, как старик в очередной раз прогуливается по двору, периодически прерываясь и отдыхая на выцветшей под палящим солнцем скамейке. Соседка — мать-одиночка, которая каждый день встает в шесть утра, тоже заметила, что Дзампано нет. Она пошла на работу, а Льюд пошел спать. Но когда начало смеркаться, а старик так и не появился, они решили сказать об этом Флейзу, коменданту дома.

Флейз наполовину латинос, наполовину самоанец. Этаким колосс: два метра роста, больше ста кило и ни грамма жира. Стоит всякой шоболе только показаться рядом с домом, и он тут же бросается на них, как питбуль, взращенный в наркопритоне. Но не надо думать, будто он целиком полагается на свои габариты и силу. Если незваные гости вооружены, он тут же выхватывает пушку, а делает он это быстрее, чем киношный ковбой. Но как только Льюд озвучил свои догадки по поводу старика, питбуль с ковбоем тут же испарились. Флейз вдруг не смог найти ключи и пробормотал, что позвонит домовладельцу. Спустя двадцать минут Льюд был сыт по горло его мямленьем, поэтому предложил взять все в свои руки. В ту же секунду Флейз обнаружил ключи и, осклабившись, положил их в протянутую ладонь.

Позже Флейз рассказал мне, до того случая никогда не видел трупов, а труп там без сомнения был, и при мысли об этом Флейзу было не по себе.

— Мы точно знали, что там увидим, — сказал он. — Мертвого старика.

Полиция обнаружила Дзампано точно в таком положении, в каком нашел его Льюд: он лежал на полу лицом вниз. Фельдшеры сказали, что в этом не было ничего необычного, так оно и происходит. Стукнуло тебе восемьдесят — все, полный кирдык: организм отказывает, свет вырубается, и вот перед нами на полу еще один труп, в окружении вещей, никому более не нужных за исключением того, кто воспользоваться ими уже не сможет. И все же лучше такой финал, чем то, что случилось с проституткой, которую фельдшеры видели раньше в тот же день. Кто-то погромсал ее на куски и этими кусками как следует повозил по стенам и потолку. По сравнению с этим, старик выглядел почти приятно.

Все это дело заняло порядочно времени. Полицейские приходили и уходили, фельдшеры осматривали труп, хотя бы чтоб удостовериться, старик действительно мертв. Соседи и под конец даже Флейз высовывали головы, чтобы поглазеть, полюбопытствовать или просто прикинуть, на что будет походить их собственный конец. Когда все наконец закончилось, уже наступила ночь. Льюд остался в квартире один: труп вынесли, медицинский персонал и полиция ушли, Флейз, соседи и разные любопытные — и те разбрелись.

Вокруг не было ни души.

— Черт! Остаться в восемьдесят лет совсем одному, да еще и в такой дыре, — позже сказал мне Льюд. — Я не хочу кончить так же. Ни жены, ни детей, ни вообще никого. Даже ни одного, мать твою, друга.

Я, наверное, посмеялся в ответ, потому что внезапно Льюд напустился на меня:

— Ты что, думаешь, если молодой и хер стоит, все будет зашибись? Посмотри на себя: работаешь в тату-салоне, влюбился в стриптизершу с кроличьей кличкой.

В одном он был полностью прав: у Дзампано не было ни семьи, ни друзей, ни денег на счету.

На следующий день домовладелец вывесил объявление о прекращении аренды, а через неделю сообщил куда надо, что все содержимое квартиры стоит не более трехсот долларов, и пригласил людей из какого-то благотворительного общества для того, чтобы те выгребли все барахло. В тот вечер Льюд нашел там нечто ужасное, прямо перед тем, как в квартиру сунули свой нос парни из «Благого дела», — в перчатках и с тележками.

Я спал без задних ног, когда зазвонил телефон. Разбуди меня кто другой, я бы просто повесил трубку, но Льюд — мой хороший приятель, так что я отлип от кровати и в три утра помчался к нему. Он ждал меня у ворот, в глазах его стоял жутковатый блеск.

Надо было прямо тогда развернуться и уйти. Я должен был знать: что-то тут неладно, — почувствовать, на худой конец, напряжение, повисшее в воздухе, обратить внимание на поздний час, на взгляд Льюда, на все это и — черт! — каким надо быть идиотом, чтобы всего этого не заметить. Того, как ключи в руках у Льюда гремели, будто связка костей, пока он отпирал главные ворота, петли которых издавали такой адский визг, будто мы входили не в полное людей здание, а в старинный, поросший мхом склеп. Или того, как мы прошли по холодному коридору, словно погребенные среди теней и только на лампах что-то поблескивало; готов поклясться, что это была работа обыкновенных пауков. Или — возможно, это важнее всего — того, как Льюд шепотом говорил мне что-то, до чего мне не было никакого дела тогда, но сейчас... Что ж, сейчас я бы спал крепче, если бы меня не преследовали воспоминания об этом вечере.

Бывает с тобой так, что смотришь на себя в прошлом, вспоминаешь определенное действие, совершенное тобой, и неважно, сколько раз ты прокручиваешь этот момент у себя в голове, тебе снова и снова хочется крикнуть «Стоп!», как-нибудь изменить ход событий, перекроить настоящее? Я чувствую себя именно так, когда смотрю на себя со стороны, на то, как тупо живу по инерции, бреду куда-то благодаря любопытству или, может, еще

чему-то — а ведь в том, альтернативном, измерении происходит сейчас что-то другое, даже если я понятия не имею, что конкретно. А может, ничего там и нет. «Ничего и нет» — бессмысленное словосочетание, но оно мне нравится. «Ни-че-го-и-нет». Все равно, неважно. Что бы ни вело меня по жизни все эти годы, в ту ночь оно было настолько сильно, что смогло провести меня мимо всех, кто спал, надежно отделенный от живых по ту сторону тяжелых дверей; и вело до тех пор, пока я не оказался в конце коридора прямо перед самой последней и неприметной дверью, за которой находилась квартира мертвеца.

Льюд, конечно, не чувствовал тревоги, сопровождавшей нас на протяжении всего нашего небольшого путешествия в другой конец здания. Он в подробностях рассказывал мне, что произошло после смерти старика.

— Две странности, друг, — прошептал Люд, пока ворота плавно открывались. — Не то, чтобы они имели какое-то значение...

И, насколько я могу судить, он был прав. Они почти никак не связаны с последующими событиями. Я их упоминаю только потому, что они часть истории, возникшей вокруг смерти Дзампано. Надеюсь, ты сможешь разобраться в том, что я могу рассказать, хотя сам до конца не понимаю.

— Первая странность, — сказал мне Люд, огибая небольшой лестничный пролет, — куда делись кошки?

Как оказалось, кошки стали пропадать за несколько месяцев до кончины старика. К тому времени, как он умер, все они исчезли.

— Одну я видел с оторванной головой, а внутренности другой кто-то размазал по тротуару. Но в основном они просто пропали. Вторую странность увидишь сам, — сказал Люд еще тише, в то время как мы проскользнули мимо комнаты, внутри которой была группа людей, подозрительно напоминавшая собрание музыкантов: все они внимательно слушали что-то в наушниках, передавая по кругу косяк.

— Совсем рядом с трупом, — продолжил Люд, — на паркете я увидел борозды длиною в ладонь, а то и больше. Очень странно. Но так как на

старике не обнаружили следов насилия, полицейские не придали этому значения.

Он остановился. Мы подошли к двери. Сейчас при воспоминаниях обо все этом меня пронимает дрожь. А в тот момент я, пожалуй, был мысленно где-то в другом месте. Скорее всего, мечтал о Тампер. Ты, возможно, покрутишь пальцем у виска — мне как-то все равно — но однажды вечером я взял напрокат «Бэмби» с тем самым кроликом, и когда я его смотрел, у меня встал. Вот до чего я был на ней помешан. Тампер была что-то. И без сомнения она уложила бы на обе лопатки Клару Инглиш. Возможно, в тот момент я даже думал о том, как бы выглядела драчка этих двух девиц. Одну вещь я знаю точно: услышав, как Льюд отпирает дверь в комнату Дзампано, я тут же рухнул с небес на землю.

Что первым поразило меня, так это запах. Не то чтобы дурной, просто очень резкий. В нем явно было что-то намешано. Запах был как будто многослойным; сравнить можно было бы с патиной в несколько слоев, причем источник его давно испарился. Тогда это меня потрясло, он был повсюду, затхлый и густой запах чего-то горького, гнилого, даже зловещего. Сейчас я уже не помню, на что конкретно он был похож, помню только чувство, которое он вызывал. И все же, если бы мне пришлось дать какое-нибудь определение, я бы назвал его «запах жизни одного человека» — смесь пота, мочи, дерьма, крови, плоти и спермы, а еще радости, горя, зависти, ярости, мести, страха, любви, надежды и кучи всего прочего. Это, возможно, звучит довольно нелепо, особенно если учитывать, что мое обоняние тут ни при чем. Что действительно важно, так это то, что не без причины он имел столько оттенков.

Все окна были законопачены и заколочены досками. Главный вход и дверь, ведущая на задний двор, — защищены от ветра. Даже вентиляцию старик заклеил скотчем. При всем при том, своеобразная попытка исключить малейшее движение воздуха в крошечной комнате не получила завершения в установке решеток на окнах и разнообразных замков на двери. Дзампано не боялся внешнего мира. Как я уже говорил, он бродил по внутреннему двору и,

предположительно, был достаточно смел для того, чтобы прокатиться на общественном транспорте до пляжа (даже мне страшно решиться на такое путешествие). Моя основная гипотеза заключается в том, что он запечатал квартиру, чтобы не дать проникнуть наружу эманациям себя и своих вещей.

И каких там вещей только не было: изодранная мебель, неиспользованные свечи, старая обувь (выглядевшая особенно истрепанно и уныло), керамические миски, а еще стеклянные кувшины и деревянные коробочки, наполненные заклепками, резинками, морскими ракушками, спичками, арахисовой скорлупой, тысячей видов разноцветных пуговиц замысловатой формы. Была там еще старая глиняная пивная кружка, в которой хранились всего-навсего пустые флакончики из-под духов. Холодильник не пустовал, но еды там не было. Дзампано доверху наполнил его странными книгами, обложки которых потускнели от времени.

Разумеется, все это осталось в прошлом. Далеком прошлом. Запах тоже. В памяти намертво засели лишь несколько деталей: потертая зажигалка Зиппо с отметкой «патент заявлен» на доньшке; крученая железка, чем-то похожая на крошечную винтовую лестницу, уходящую вниз, вглубь электропатрона без лампочки. И по какой-то странной причине лучше всего запомнился мне тюбик с засохшей и потрескавшейся, янтарной от старости гигиенической помадой. Описание все равно не совсем точное; но не надо думать, будто я не стараюсь. Признаю, что в памяти всплывают и другие вещи из его квартиры, просто сейчас они не кажутся мне такими уж важными. На мой взгляд, все это — просто куча мусора, и кудесник-время не превратило ее в антиквариат, да и это едва ли имело значение, так как Льюд привел меня туда не для того, чтобы покопаться в личном и — если использовать одну из тех цветистых фраз, которые мне только предстояло узнать в последующий месяц — исторгнутом из деятельной жизни барахле Дзампано.

На самом же деле, как мой друг и говорил, на полу, фактически в самом центре, были те самые четыре выцарапанные отметины. Торчала щеп,

выскобленная чем-то, что ни один из нас даже не захотел себе представить. Но не это Льюд хотел мне показать. Он пытался обратить мое внимание на кое-что другое. Когда я в первый раз мельком увидел этот беспощадный абрис будущего, он едва привлек мое внимание.

Сказать по правде, мне все еще было трудно оторвать взгляд от испортого паркета. Я даже дотронулся до торчащих щепок.

Что я знал тогда? Что знаю теперь? Хотя бы то, что ужасы, которые я унес с собой в четыре утра – они прямо перед тобой, ожидают тебя так же, как ожидали меня в ту ночь, с той лишь разницей, что моим испытаниям никто не предпослал такого вот предисловия.

Я обнаружил там целые кипы бумаг. Бесконечные переплетения слов, которые иногда складывались во что-то, имеющее смысл, а иногда в нечто бессмысленное. Они часто прерывались, перетекали с листков на другие поверхности, которые я нашел позже: старые салфетки, оборванные края конвертов; надписи были даже на оборотной стороне почтовой марки. Исписано было все вдоль и поперек. Каждый клочок был пропитан медленно ушедшими годами труда; слова поверх слов, с правками, перечеркнутые, напечатанные, написанные от руки разборчиво и нет, малопонятные и вразумительные; оборванные, в пятнах, склеенные скотчем. Какие-то части четкие и чистые, другие — выцветшие, обгорелые, сложенные и развернутые столько раз, что на линии сгиба стерлись целые абзацы, содержащие в себе одному богу известно что. Некий смысл? Правду? Ложь? Завещание пророчества или безумия? А может ничего из перечисленного? И в конечном счете достижение цели, указание, описание, воссоздание — выбирай слово, которое больше понравится. У меня их больше не осталось. Или осталось еще много, но зачем они? Что мне ими рассказывать?

Льюду не нужны были ответы, но он знал, что они нужны были мне. Наверное, поэтому мы были друзьями. Возможно, я ошибаюсь. Возможно, они ему были нужны, просто Льюд понимал, что он не из тех, кто смог бы их найти.

И может быть на самом деле мы были друзьями именно поэтому. Но и это, скорее всего, тоже не так.

Не было сомнений относительно одного: мы еще даже не прикоснулись к этой кипе бумаг, но оба почувствовали что-то страшное в ее очерке, ее тяжести, тишине, неподвижности, даже несмотря на то, что выглядела она так, будто ее небрежно отпихнули к стенке. Думаю, если бы тогда кто-то сказал нам «будьте осторожны», мы бы послушались. Я знаю, был момент, когда я почувствовал, что ее абсолютная темнота способна сделать что угодно: изрезать, искромсать дерево паркета, убить Дзампано, убить нас, возможно, убить и тебя. Потом это прошло. Трепет и невообразимое чувство, которое возникает иногда из-за неодушевленного предмета, поблекло. Бумага стала всего лишь бумагой.

Поэтому я забрал находку с собой.

Раньше — теперь уже очень давно — меня можно было застать опустошающим один стакан виски за другим в ресторане «Ла Пюбель», убивающим ушные перепонки в «Баре Делюкс», ужинающим в «Джонсе» с какой-нибудь грудастой рыжей девицей, которую я встретил в «Доме Блюза», причем тема нашего разговора перескакивала с клубов, которые мы хорошо знаем, на клубы, которые мы хотели бы узнать получше. И уж точно меня не волновали слова старика З. Все эти предзнаменования, которые я только что перечислил, быстро растворились в свете последующих дней, или же их никогда и не было, а выдумал их я сам, оглядываясь назад.

Сперва от фразы к фразе меня вело исключительно любопытство. Часто я забывал о них на несколько дней, даже на неделю, но всегда возвращался, брал какой-нибудь истрепанный обрывок, минут десять-двадцать вчитывался в сцены, имена, всматривался в протягивающиеся ниточки, в проступающие узоры, какие-то второстепенные сюжеты, которые развивались в эти промежутки времени.

Раньше я никогда не читал больше часа.

Конечно, любопытство сгубило кошку, но, если даже узнанное ее якобы

оживило, голос, который по радио нес всякую чушь, все же немного мешал. Но мне было все равно. Я просто выключал радио.

И вот как-то вечером я взглянул на часы и понял, что читаю уже семь часов подряд. Льюд звонил, но я не слышал звонка. Я изрядно удивился, когда обнаружил его сообщение на автоответчике. И это был не последний раз, когда я потерял счет времени. По правде, со мной такое случалось все чаще. Десятки часов пролетали незаметно, пока я распутывал опасные переплетения слов.

Медленно, но верно, я становился все более рассеянным, более оторванным от мира. Что-то горестное и жуткое осело в очертаниях моих губ, в моих глазах. Я перестал гулять по ночам. Вообще перестал выходить из дома. Не мог думать ни о чем другом. Чувствовал, что теряю контроль над ситуацией. Должно было произойти нечто ужасное. И в итоге произошло.

Никто не мог до меня достучаться. Ни Тампер, ни даже Льюд. Я намертво заколотил окна, выкинул двери от кладовки и ванной, сделал защиту от бури. А замки! О, да, я купил кучу замков, цепей и рулеток, и прибил все это прямо к полу и стенам. Они подозрительно были похожи на металлические распятия или, если смотреть с другого ракурса, на хрупкие ребра инопланетного корабля. Тем не менее, в отличие от Дзампано, меня беспокоил не запах, а пространство. Я хотел быть в замкнутом, неприкосновенном и, что важнее всего, неменяющемся помещении.

По крайней мере, мне должны были помочь рулетки.

Не помогли.

Ничего не помогло.

Только что заварил себе чай на настольной плитке. Желудок не работает. С трудом пытаюсь удержать в себе подслащенную медом, забеленную молоком бурду, потому что необходимо согреться. Сейчас я в отеле. Салон остался в прошлом. Многое осталось в прошлом.

Я до сих пор не смыл кровь, причем не вся она моя. Вот, запеклась на пальцах. Рубашка в красных пятнах. «Что произошло? — не перестаю себя

спрашивать. — Что я сделал?»

А что бы ты сделал? Я схватил пистолеты и зарядил их, а потом попробовал понять, зачем. Очевидно, чтобы куда-то выстрелить. В конце концов, для стрельбы их и придумали. Но в кого? Или во что? Понятия не имел. За окном моего номера проезжали машины и проходили люди. Полуночники, которых я не знал. Ночные машины, которых не видел прежде. Я мог бы выстрелить в них. Мог бы их всех перестрелять.

Вместо этого меня вырвало в шкаф.

Несомненно, винить в том, что я здесь оказался, можно только мою собственную безмерную тупость. Старик оставил массу подсказок и предупреждений. Я был слишком глуп, пренебрегая ими. А, может, наоборот, в глубине души я всем этим наслаждался. Во всяком случае, после записки, которую он написал за день до смерти, у меня должно было появиться хоть малейшее, мать его, представление о том, во что я ввязываюсь.

«5 января 1997 года

Если кто-то найдет и опубликует эту работу, может оставить всю прибыль себе. Прошу только, чтобы мое имя заняло должное место. Возможно, Вы даже разбогатеете. Если же Ваши знакомые примут ее холодно, и Вы недолго думая решите отказаться от печати, тогда призываю Вас напиться и предаться Амуру в свадебную ночь, ибо тогда-то — ведомо иль неведомо для вас — вы и окажетесь по-настоящему богаты. Как говорят, правда выдерживает испытание временем. Не могу представить большего утешения, чем знать, что эта книга такого испытания не выдержала»

Тогда эта записка ни о чем мне не говорила. Конечно, я даже не задумался

о том, что какие-то паршивые слова загонят меня в гостиничную конуру, где все пропитано запахом моей же рвоты.

Тем не менее, я довольно скоро выяснил, что вся работа Дзампано посвящена фильму, которого никогда не существовало. Можешь, конечно, попробовать его найти - я пробовал, но как бы ты ни искал «Запись Нэвидсона», в кино ее не увидишь, да и на кассете не купишь. Более того, цитаты знаменитостей в этих записях в большинстве выдуманные. Я ведь пытался связаться с каждым из них. Те, кто нашел время ответить, сказали, что никогда не слышали о человеке по имени Уилл Нэвидсон, не говоря уже о Дзампано.

Что касается книг, которые указаны в сносках, изрядная их часть тоже не существует. Например, нет никаких «Догадок наобум» Гевина Янга, как и XXVIII тома «Работ Хьюберта Хау Бэнкрофта». С другой стороны, почти любой дурак может пойти в библиотеку и найти «Античную словесность в средневековых глоссариях латинского языка» У.М. Линдси и Г.Д. Томсона. Восстание астронавтов во время запуска станции «Скайлэб» в 1973 и правда было, но фильм *“La Belle Nicoise et Le Beau Chien”*, выдумка, как, надо думать, и кровавая история Кесады и Молино.

Добавить к этому мои собственные ошибки (а в том, что я в ответе за многое, сомнений нет) и ошибки Дзампано, которые я не смог выловить и исправить, и тогда становится ясно, почему так многое не стоит принимать всерьез.

Оглядываясь, я также осознаю, что есть куча людей, которые справились бы с этой работой лучше: ученые с докторскими степенями «Лиги плюща»²² и ходячие энциклопедии, в которых информации побольше, чем в Александрийской библиотеке или в Интернете. Беда в том, что тогда эти люди находились в своих университетах и Интернете, а никак не поблизости квартиры старика, который умер в одиночестве, без семьи и друзей.

²² элитная ассоциация восьми частных американских университетов, расположенных в семи штатах на северо-востоке США.

Дзампано, насколько мне теперь известно, имел отличное чувство юмора. Просто юмор этот был мрачный, сухой, подспудный — так вполголоса, шутят солдаты. Когда они слышат приказ не покидать пост, когда медленно осознают, что помощь не подоспеет, и с наступлением ночи — что бы они ни сделали, что бы они ни пытались сказать — их всех пустят на убой, они пересмеиваются, едва подрагивая уголками губ. Мертвечина для стервятников на рассвете.

Заметь, ирония в том, что не имеет значения, выдуман ли документальный фильм, о котором повествует эта рукопись. С самого начала Дзампано знал: не важно, правда тут написана или ложь. Исход один.

Внезапно в голове звучит надломленный голос, который я никогда доселе не слышал. Возникает образ старика, чьи губы складываются в едва заметную улыбку, глаза устремлены во тьму:

— Ирония? Ирония — лишь твоя собственная «линия Мажино»; ее проводят по большей части совершенно произвольно.

Неудивительно, что пытаюсь помешать самому себе, старик был на диво изобретательным. Фальшивые цитаты или выдуманные первоисточники — все это меркнет по сравнению с самой большой его шуткой.

Дзампано пишет исключительно о восприятии. О том, что мы видим, о том, как мы видим и, в свою очередь, о том, чего мы не видим. Снова и снова, в разных вариациях он возвращается к теме света, пространства, формы, линии, цвета, фокуса, звука, контраста, движения, ритма, ракурса и структуры. Все это не удивительно, если учесть, что вся работа Дзампано вертится вокруг документального фильма под названием «Запись Нэвидсона», снятого обладателем Пулитцеровской премии, фотожурналистом, стремившимся каким-то образом охватить самую сложную тему из всех: вид самой тьмы.

Странно, по меньшей мере.

Сперва я думал, что Дзампано — тихий старичок, после общения с которым Фредди Крюгер покажется Микки Маусом. Но квартира его даже и близко и не напоминала интерьеры, что схватывал своим мрачным объективом

Джоэл-Питер Уиткин, или те маньячьи логова, что ежедневно показывают в криминальных новостях. Безусловно, в обители его царил пестрый бедлам, но едва ли ее можно было назвать гротескной или очень уж безумной, если только не присматриваться повнимательнее. А присмотришься — сразу возникнут вопросы: «Почему столько свечей, и все они не использованы? И почему нигде нет часов, ни на стенах, ни даже на комоды? А что это за странные книги в бесцветных обложках и почему, черт побери, в квартире нет ни одной лампочки, даже в холодильнике?» Но в этом-то и была суть иронии Дзампано: любовь к любви, описанная покинутым влюбленным, любовь к жизни, описанная мертвецом. Язык света, кино, фотографии... — а ведь после пятидесяти он начал терять зрение. К шестидесяти был слеп как крот.

Почти половина книг старика была напечатана шрифтом Брайля. Льюд и Флейз подтвердили, что все эти годы в течение дня к старику ходила группа чтиц. Некоторые из них были из соцслужб, некоторые — из Института имени Брайля, а кто-то был просто волонтером из Университета Южной Калифорнии, Калифорнийского университета или Колледжа Санта-Моники. И никто из тех, с кем мне удалось пообщаться, не мог с уверенностью сказать, что хорошо знал старика. Хотя многие и были готовы поделиться своим мнением на его счет.

Одна из студенток считала старика законченным психом. Актриса, которая целое лето ему читала, говорила, что он был романтиком. Однажды утром она пришла к нему и обнаружила его в ужасном состоянии:

— Сперва мне показалось, что он пьян, но ведь старик никогда не пил. Ни глоточка вина. И не курил. Он вел очень аскетичный образ жизни. Так вот он не был пьян — он был подавлен. Начал плакать, просил меня уйти. Я заварила чай. Слезы меня не пугают. Позже он признался, что у него было тяжело на сердце. «Просто старые сердечные раны», — сказал он. Не знаю уж, кто она, но, наверное, она была действительно особенной женщиной. Он так никогда и не назвал ее имени.

В итоге я выяснил, что было семь имен, которые Дзампано мог время от времени упомянуть: Беатрис, Габриель, Анна-Мари, Доминик, Элиан, Изабель и Клодин. Они, по-видимому, вырывались из его уст только в моменты подавленности или в самые тяжелые дни. Во всяком случае, быть влюбленным в семь разных женщин — больше похоже на правду, чем любить одну гомеровскую Елену.

Даже в восемьдесят Дзампано искал женского общества.

Отнюдь не совпадение, что читать к нему приходили только женщины. Как он охотно признавался: «Нет в моей жизни большего утешения, чем умиротворяющее звучание слова, сказанного женщиной».

Кроме, возможно, слов его собственных.

Дзампано по сути своей был (еще одно напыщенное слово) графоман. До самой смерти он беспрестанно марал бумагу, и, каждый новый отрывок бросал не дописав, хоть иногда и подходил к завершению довольно близко. Так же он поступил и с работой, которую без стеснения назвал шедевром или лучшим своим детищем. Даже за день до того, как Дзампано так и не объявился в том пыльном дворе, он диктовал длинные куски текста, попутно вносил изменения в предыдущие и перекраивал целую главу. Мысль его постоянно ответвлялась в новых направлениях. Женщина, которая видела его последней, отметила: «Что-то, чего он не мог до конца осознать, не давало ему остановиться на одной теме. В итоге об этом позаботилась смерть».

Если тебе повезет, ты останешься в стороне и отреагируешь так, как надеялся Дзампано: посчитаешь это все излишне трудным, глупым и не имеющим смысла, многословным, нелепым — называй как угодно. Поверишь самому себе, отложишь бумаги подальше, хотя даже сейчас одна только мысль о том, чтобы отложить их заставляет меня содрогнуться, ибо что мы вообще откладываем в сторону? Но зато ты будешь жить дальше, есть, пить, радоваться и, что важнее всего, будешь крепко спать.

С другой стороны, существует большая вероятность того, что тебе не повезет.

В чем я точно уверен, так это в том, что последствия настигнут тебя не сразу. Ты дочитаешь эту книгу и забудешь о ней, пока не придет время. Случится это через месяц, может, год, а может, и несколько лет. Ты заболеешь или тебя начнет одолевать тревога. Возможно, ты влюбишься без памяти или впадешь в тайные сомнения. Или наоборот, впервые в жизни ты почувствуешь себя по-настоящему удовлетворенным. Неважно. Просто совсем неожиданно, по причине, которую отследить ты не сможешь, ты поймешь, что все вокруг не то, чем кажется. Почему-то осознаешь, что ты уже не тот, кем был раньше. Обнаружишь едва уловимые и медленные изменения вокруг себя и, что намного важнее, в самом себе. Хуже всего будет осознание того, что они были всегда — эти мелкие подвижки, промельки, что-то вроде бликов, только темных — поглощающих тебя, как темнота комнаты. Но ты не поймешь, как или почему это происходит. Потому, в первую очередь, что к тому времени ты уже забудешь, откуда пришло к тебе это осознание.

Прежние прибежища: телевизор, журналы, фильмы — больше не смогут тебя защитить. Ты попробуешь что-то записать — в дневнике, на салфетке, может, даже на полях этой книги. Это будет момент, когда ты поймешь, что больше не доверяешь даже стенам вокруг. Даже коридоры, по которым ты ступал сотни раз, будут казаться длиннее, намного длиннее, а тени — любые тени — внезапно сделаются во сто крат темней.

И тогда ты можешь попробовать, как попробовал я, найти небо, полное ярких звезд, которое снова ослепит тебя. Но небо не сможет тебя ослепить. Несмотря на все его переливчатое волшебство, глаз твой никогда больше не задержится на светлой точке, никогда не проследит рисунок созвездия. Тебя будет трогать только темнота, ты будешь глядеть в нее часами, днями, может, даже годами, напрасно уверяя себя в том, что ты незаменимый, самой Вселенной назначенный страж, который одним только взглядом удерживает

темноту на почтительном расстоянии. Это настолько тебя затянет, что страшно будет отвести взгляд, страшно уснуть.

Затем, неважно где: в полном людей ресторане, на пустынной улице, а может, в своем уютном доме, ты станешь замечать, как по частям рушится все, в чем ты был уверен. Ты будешь бессильно наблюдать, как в жизнь твою вторгается бесконечно сложное нечто, рушит старательно выстроенные загородочки в твоём мозгу, осознанные и неосознанные. А потом – будь что будет – не в силах сопротивляться (хотя сопротивляться ты будешь), ты отвернешься, ты все сделаешь, чтобы не столкнуться лицом к лицу с тем, чего больше всего боишься, с тем, что есть, с тем, что будет, с тем, что извечно было до. С существом, коим ты поистине являешься, существами, коими являемся мы все, погребенные под полной невыразимого ужаса чернотой имени.

Вот тогда-то и начнутся кошмары.

– Джонни Труант

31 октября 1998 г.

Голливуд, Калифорния