

А. В. Бояркина

Санкт-Петербургский государственный университет

**ВНУТРИТЕКСТОВЫЙ КОММЕНТАРИЙ
В ПЕРЕВОДАХ ПИСЕМ В. А. МОЦАРТА:
НЕОБХОДИМОСТЬ ИЛИ ТРАДИЦИЯ?**

Внутритекстовый комментарий в научных текстах встречается довольно часто: авторские пояснения, уточнения, которые вводятся круглыми или квадратными скобками или выносятся за текст (сноски), иногда бывают намного интереснее самого комментируемого текста. В научном тексте лингвистические, контекстуальные, культурологические, металингвистические комментарии, примечания и ссылки при норме примерно 5% от общего текста могут составлять до 10–15%, они могут отвечать требованиям к изданию, типу текста, либо, с другой стороны, стремлению автора уточнить, пояснить, заполнить лакуны в фоновых знаниях и т. д.

В переводах внутритекстовый комментарий — явление редкое, но возможное: разнообразные способы экспликации встречаются в переводе художественного текста, неизбежны комментарии при переводе технической литературы и деловой документации (если речь заходит о новых технологиях), в переводах медицинских текстов новые термины часто вводятся с комментарием в круглых скобках. Цель подобных комментариев — разъяснение имплицитной информации текста, которая по каким-либо причинам оказывается в переводе не совсем прозрачной для понимания.

Любопытно, что в переводах музыковедческих текстов и текстов, связанных с музыкой, комментариев бывает довольно много: комментируются отдельные термины, названия произведений, жанры, даются биографические сведения о композиторах, переводы снабжаются довольно обширными комментариями переводчиков. В чем же причины такого «недоверия» к читателю или, напротив, гиперответственности перед ним? Рассмотрим данный вопрос на примере эпистолярной литературы музыкантов, в частности переводов писем В. А. Моцарта на русский язык.

В тексте письма к отцу от 2 октября 1777 г. речь идет о пребывании Вольфганга Амадея Моцарта в Мюнхене. В данном отрывке упо-

минаются несколько музыкальных произведений, которые Моцарт исполнял у влиятельных особ, преподаватель, место которого Моцарту пришлось на время занять, и события последних дней:

Morgen speise ich bey der fr: und frl: de Branca; welche ietzt eine halbe Scolarin von mir ist, dann *Siegl* kommt selten, und Beeché ist nicht hier, der ihr mit der Flauten hilft. bey dem graf salern spielte ich die 3 täge durch viell sachen von kopf, dan die 2 *Casationen* für die gräfin, und *die finalmusicck mit den Rondeau* auf die lezt, auswendig. Sie können sich nicht einbilden waß der graf Salern für eine freüde hatte: er versteht doch die Musique, dann er sagte allzeit Bravo, wo andere Cavalier eine Prise taback nehmen — — sich schneüzen, räuspern — — oder einen des-curs anfangen — — — — ich sagt ihm, ich wünschte nur, daß der *Churfürst* da wäre, so könnte er doch was hören — — ¹

В данном отрывке выделены курсивом фрагменты, которые вызвали неоднозначные переводческие решения музыковеда и переводчика В. Д. Корганова в его биографическом этюде о Моцарте, опубликованном в 1900 г. (отрывок из перевода дается в осовремененной графике, но особенности орфографии переводчика сохранены):

Завтра я обедаю у М-ме и М-лле Branca. Последняя уже на половину моя ученица, так как *Зигль (преподаватель)* манкирует, а Беке, игравший с ней на флейте, отсутствует. В эти три дня у графа Залерн я много играл, импровизировал и даже исполнил две *cassations*, посвященные графине (*op. 247* и *287*) и серенаду с рондо (*op. 250*) наизусть. Вы не можете себе представить восторга графа. Он понимает музыку, так как все время повторял: bravo! тогда как другие господа возятся с табакеркой, сморкаются, кашляют или громко беседуют. Я ему сказал: «Как бы я желал, чтобы *принц Электор* послушал меня! Ведь он ничего моего не слышал...»²

Довольно смело переводчик здесь уточняет род деятельности упоминаемого лица прямо в тексте перевода: *Зигль (преподаватель)*; практически не встречаются в переводах также уточнения опусов упоминаемых произведений: *серенаду с рондо (op. 250)*, в этих случаях дополнительную информацию переводчики или редакторы обычно помещают в зону сносок. Можно также обратить внимание на оформление термина «кассации» (разновидность сюиты): *cassations* (французское написание) вместо немецкого варианта написания *Casationen* — это вместе с довольно странным вариантом перевода *Churfürst* («курфюрст») как *принц Электор* (калька с французского) наталкивает на мысль, что Корганов, возможно, переводил письма Моцарта с фран-

пузского языка и мы имеем дело с двойным переводом (к сожалению, в самой книге Корганова это нигде не указано). Важно также отметить, что твердой системы перевода музыкальных терминов у Корганова не наблюдается, но общий подход можно наметить — известные термины он переводит на русский язык, малоизвестные оставляет в оригинальном написании без перевода.

В тексте письма к своему отцу от 24 октября 1777 г. из Аугсбурга Моцарт сообщает о концертах и своем исполнении:

...auf die Nacht beym *souperée* spielte ich das strasbourg=Concert. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton. hernach brachte man ein kleines Clavicord. ich Präludierte, und spielte eine sonate, und die Variationen von fischer. dann zischerten die andern dem *H:Dechant* ins ohr, er sollte mich erst *orglmässig spielen* hören; ich sagte, er möchte mir ein thema geben, er wollte nicht, aber einer *aus den geistlichen* gab mir eins. ich führte es spazieren, und mitten darin, |: die fuge gieng ex g minor |: fieng ich major an, und ganz was scherzhaftes, aber in nämlichen tempo, dann endlich *wieder das thema...*³

Переводчик — музыковед и музыкальный критик К. К. Саква — бережно относится к исходному тексту, поэтому любые, даже естественные дополнения в переводе, позволяющие грамотно оформить предложение на русском языке, автор перевода берет в скобки:

...К ночи *за souperée (ужин)* я сыграл страсбургский концерт. Шло как по маслу. Все хвалили прекрасный чистый тон. Вслед за этим принесли маленький клавиорд. Я прелюдировал и сыграл сонату и вариации Фишера. Затем *г[осподин]у* настоятелю шепнули на ухо, что меня нужно слушать только *[играющим]* на органе. Я сказал: может быть, он даст мне какую-нибудь тему; он не захотел, но один из *монахов (den Geistlichen)* дал мне тему. Я отправил ее прогуляться и посередине (фуга шла в g-moll) начал мажор, что-то совсем скерцозное, но в том же самом темпе, и затем снова *[провел]* тему...⁴

Можно обратить внимание, что лексику на иностранном языке (в данном случае на французском) автор оставляет без перевода, но комментирует в скобках. К. К. Саква предпочитает разворачивать обращение *г[осподин]у*, которое традиционно оформляется *г-ну*, причем часть обращения берет в квадратные скобки, что в переводах практически не встречается. Любопытно, что все дополнения переводчик берет в квадратные скобки: *[играющим]* на органе, *[провел]* тему, а расшифровки, перевод с другого языка или исходный текст предлагает в круглых скобках: *из монахов (den Geistlichen)*.

В письме Моцарта к отцу от 29 ноября 1780 г. из Мюнхена речь идет о либретто оперы «Идомея», над которой Моцарт работал в 1780–1781 гг. (преьера оперы состоялась 29 января 1781 г.):

— Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn — sie muss eindringen — man muss glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede *zu lang ist*, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede *des Geistes* nich so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. — *Diese Rede* hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert⁵.

В данном отрывке выделены фрагменты текста, переводческие варианты которых в исполнении группы московских переводчиков писем Моцарта 2000 г. издания вызывают некоторые вопросы:

Представьте себе театр: голос должен быть страшен, он должен проникать в душу, люди должны верить, что это происходит в действительности. Как же он сможет так воздействовать, если речь его чересчур *длинна* [?]. Из-за ее длины слушатели начнут сомневаться в ее реальности. Если бы в Гамлете *речь Тени [отца Гамлета]* не была так длинна, она производила бы более сильное действие. [В *Идомею*] эту речь можно легко сократить, от этого она скорее выиграет, нежели проиграет⁶.

В данном переводе вопрос [?], вероятно, остался из чернового варианта перевода. Также дополнения, раскрывающие некоторые фразы или ситуации (*в Гамлете речь Тени [отца Гамлета]*; [В *Идомею*]), переводчики дают в квадратных скобках. Таким образом, все уточнения и дополнения, вполне естественные для оформления фразы на языке перевода, появляются здесь в квадратных скобках.

Необходимо заметить, что в переводах профессиональных переводчиков-лингвистов в специальных текстах допускается минимальное количество экспликаций, но в переводах, выполненных музыковедами, мы видим, как правило, глубинную работу с текстом, даже некую творческую переработку текста, большое количество уточнений, объяснений, комментариев, расположенных как внутри текста, так и за текстом в виде сносок. Отчасти такое положение вещей связано с имеющейся традицией перевода музыковедческих текстов, в которых комментарий является неотъемлемой частью перевода. Что касается писем Моцарта, то с первых же переводов на русский язык, выполненных Модестом Чайковским, мы встречаем развернутые пограничные или внутритекстовые комментарии.

Любопытно, что такой подход напоминает принцип работы переводчиков, переводящих с мертвых языков, например переводы из «Музыкальной бозцианы» Е. Б. Герцмана, в которых все контекстуальные дополнения в текст перевода берутся в квадратные скобки:

Но [*потому*] что между самым верхним тетраордом [*столбца, состоящим из*] гипаты нижних, паргипаты нижних, лиханоса нижних, гипаты, — и между [*его*] нижним [*в столбце тетраордом, состоящим из*] гипаты, паргипаты, лиханоса, месы, то весь этот центральный тетраорд назван средним, словно [*образованным*] из средних [*звуков*]⁷.

Подобные явления часто встречаются при текстологическом подходе: при расшифровках рукописей, работе с черновиками наблюдается очень четкое различие оригинального текста и комментариев. В переводе такой подход очень ценен при работе со старинными текстами, однако избыточная экспликация в переводных текстах может дать не всегда правильное направление интерпретации самого текста.

Можем ли мы сейчас говорить об установлении новой традиции и особенном типе музыковедческого перевода, который предусматривает помимо собственно перевода еще и работу по толкованию текста, или мы наблюдаем дальнейшее развитие музыковедческого перевода, который сейчас переживает свой «черновой» период? Трудно ответить на этот вопрос, ведь толкование текста и разного рода расширения возможны и в других специальных текстах, где доминирует когнитивная информация. Однако уже сейчас можно говорить о том, что музыковедческие тексты являются безусловно сложными для перевода и требуют полноценного перевода с готовыми переводческими решениями и развернутым научным справочным аппаратом.

Примечания

¹ Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd II. Kassel: Bärenreiter, 2005. S. 28–29.

² Корганов В. Д. Моцарт: Биографический этюд В. Д. Корганова. СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1900. С. 90.

³ Mozart W. A. Op. cit. Bd II. S. 82.

⁴ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 2 / Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М., 1988. С. 61.

⁵ Mozart W. A. Op. cit. Bd II. S. 34–35.

⁶ Моцарт В. А. Письма. М.: Аграф, 2000. С. 151.

⁷ Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. СПб.: Глаголь, 1995. С. 318.