

## ТАЙНА «ЛИЛОВОГО ПАРИКА», ИЛИ НУЖНО ЛИ ПЕРЕДАВАТЬ СИМВОЛИКУ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ДЕТЕКТИВА

*И.Н. Шама*

*Статья посвящена роли символов культуры в детективном жанре. Рассматривается символика портрета в рассказе Г.К.Честертон «Лиловый парик». Указывается не только значимость символов для характерологического контекста оригинала, но и обязательность их воспроизведения в переводе.*

У детективного жанра сложная судьба. Детектив охотно читают, но затем большинство относящих себя к «интеллектуалам от чтения» вряд ли признается в своей любви к детективу. Его принято считать неким «периферийным» жанром, литературой для не слишком образованного читателя, не умеющего воспринимать высокие образцы мировой словесности. Признаться в любви к детективу бывает порой равносильно признанию в своём несовершенстве.

И тем не менее детективы читают практически все. Более того, вопреки весьма пессимистичному взгляду на будущее жанра, высказанному Х.Л.Борхесом [1, 263-272], жанр детектива не умер и даже не думает идти к своему «упадку и разрушению», предсказанному У.С.Моэмом, добавлявшим, правда, при этом, что даже «смерть» детективного романа не помешает авторам «по-прежнему их писать», а самому Моэму – «по-прежнему читать их» [1, 145].

Не слишком много внимания уделяют детективу и серьёзные исследователи. На это ещё в начале XX века сетовал Г.К.Честертон [1, 19]. Но и сейчас, в начале века XXI, ситуация изменилась мало. Достаточно просмотреть перечень диссертационных исследований, ежемесячно публикуемый «Атестаційним вісником» ВАК Украины. Среди множества работ детективу посвящены единицы [2].

А ведь детектив даёт богатейшую почву для наблюдений не только с точки зрения особенностей языка или поэтики. Чтобы убедиться, достаточно задуматься над тем, почему этот жанр оказался столь «живучим». По большому счёту, ответ на этот вопрос (пусть не исчерпывающий, но вполне убедительный) дали сами авторы, «практики жанра» [1]. Детектив живёт, благодаря своей канонической структуре, жёстким требованиям к сюжетным линиям, совершенно определённым чертам в характеристиках персонажей... Перечень можно продолжить, и в нём не последнее место будет отведено читателю, для которого, собственно, и создаются все *roman policier* или «крутые» детективы. Читатель этот – т.н. «массовый» читатель. Его, по мнению Х.Л.Борхеса, породил Эдгар По, создав детектив [1, 264]. Читателя этого характеризуют по-разному, но суть, в принципе, одна: главное, на что направлено чтение, – «события, а не их психологическая или сентиментальная подоплёка» [1, 112], а потому «покорить» такую публику «очень непросто» [1, 113].

Тем не менее «образцовый детектив» с этим справляется. Как? Какие «уловки» используют авторы, об этом лучше прочитать у них самих. Здесь же остановимся на одной из классических «заповедей детектива», как назвал их Р.Нокс [1, 77-79]: преступление разгадывается и объясняется в самом конце. До этого же читатель должен находиться в состоянии «напряжённого неведения», хотя всё необходимое для разгадки ему предложено. Так создается эффект «равных возможностей» [1, 65], когда читатель может попытаться сам найти разгадку на основе тех же *fait accompli*, что и сыщик.

Другое дело, что увидеть *все* факты, указывающие на преступника, рядовому читателю не так-то просто, тем более, что очень часто факты эти нельзя назвать «уликами» в прямом смысле слова. К таким имплицитным «уликаам» вполне можно отнести символы культуры, которые, в виде символических кодов или символических вариантов, неизменно присутствуют в художественном тексте, в т.ч. детективе,

составляя его особую структуру, особый язык, правильно поняв который, можно попробовать посоперничать в отгадывании тайн с сыщиком и автором истории.

Здесь, правда, есть один нюанс. Попытки эти хороши и занимательны, если читатель «ведёт следствие» на родном языке сыщика, т.е. читает исходный текст (ИТ). Но, как правило, мы знакомимся с англо- и франкоязычной классикой жанра в переводных текстах (ПТ). И тогда оказывается, что адекватность перевода, которая, как известно, связана с воссозданием функций ИТ в культуре оригинала, предполагает воссоздание и символики оригинала, дабы не лишать нас с вами, читающих ПТ, удовольствия «сопричастности», на котором, помимо прочего, стоит добротный детектив.

Попробуем проиллюстрировать сказанное. Иными словами, попробуем выяснить, действительно ли символика нужна детективу как в ИТ, так и ПТ. При этом сосредоточимся на том, как символика, с одной стороны, прячет тайну, а, с другой, её раскрывает.

Указанный парадокс со всей очевидностью использован в «брауновском» рассказе Г.К.Честертон «The Purple Wig». Для нас рассказ именно Честертон интересен ещё и тем, что, как утверждал Дж.С.Беллок, говоря о переводах Честертон на французский язык, “Chesterton’s work has never been properly translated... and three-quarters of the ideas he had to put forward, were so unfamiliar to foreigners that they could hardly be understood by them” [3]. Тем более интересно оценить русский ПТ.

Напомним, анализируемый рассказ относится к т.н. «интеллектуальным» образцам жанра. В нём нет убийства, кражи или любого другого преступления. Всё уже совершено, и совершено *до* начала повествования. Теперь же есть проныра-репортёр Финн, не любящий знать и жаждущий «извлечь из шкафа все скелеты», есть владелец «скелетов» герцог Эксмур (по крайней мере, в начале все уверены в том, что он - герцог), есть герцогский слуга – библиотекарь Малл, и есть о.Браун, которому, в конечном итоге, и будет принадлежать честь отгадки. Все собрались в придорожной таверне, а в результате тайна лилового парика перестаёт быть тайной.

О том, как топос мизансцены символически указывает на преступника, см. [4]. Здесь же поговорим о символах другого, портретного кода, в частности о символике волос, причёски и головных уборов. Значимость их ясна сразу хотя бы потому, что “wig” вынесено в заголовок. К тому же сам Честертон утверждает «неслучайность» выбора атрибутов, коими наделяется персонаж «ради надобностей рассказа» [5, 185].

Ради этих «надобностей» портреты участников беседы за столом в таверне концентрируются вокруг головы, символика которой сопряжена с верхом мироздания, с жизненной силой и главенством [6, 144; 7, 56; 8, 180]. Мизансцена завязки выстроена таким образом, что центральное место, «место хозяина» в ней занимает хозяин «ложный», слуга. Справа сидит о.Браун, а слева – герцог (подробнее см. [4]).

Священник вполне естественно оказывается единственным, открывшим правду, т.к. он занимает не просто благоприятное место, но место, куда смещается истинный центр пространства (см. там же). Символически важным оказывается и тот факт, что свою шляпу о.Браун положил на стол рядом с собой (“his broad curved hat lying on the table beside him” [9, 102]). Известно, что головные уборы имеют особое значение в человеческом общении [10, 59]. С одной стороны, шляпа могла утверждать принадлежность к определённой религиозной группе [11, 160] (ср. Финн именно по шляпе определяет, что перед ним католический священник). С другой стороны, сняв шляпу, о.Браун семиотически выказывает почтительность к собеседникам, демонстрируя, что он с ними на равных (типичный приём, который часто вводит в заблуждение тех, кто не знаком со священником). Наконец, и это, пожалуй, главное, он кладёт шляпу на стол, который здесь являет часть триады «низ-средина-верх», т.е. мировой вертикали. Если вспомнить, что шляпа часто воспринималась как символ человека, который её носит [11, 160; 12, 506], то логично предположить, что семиотически о.Браун помещает себя в центр *axis mundi*, усиливая таким образом свои возможности видеть истину во всех частях пространства. Н.Демурова точно

воспроизводит ситуацию в своём ПТ, позволяя читателю адекватно понять символику жеста и ситуации в целом: «*шляпу с широкими загнутыми полями, лежащую на столе возле него*» [14, 136].

В ИТ, следовательно, есть персонаж, способный раскрыть тайну. Как же он это делает? Опять-таки помогает ему умение «читать» имплицитные сигналы, которые подают символы. Основной принцип при этом – отклонение от нормы как индикатор «чужого». Об этом принципе и о том, как мастерски использует его о.Браун, уже говорилось ранее [13]. В рассказе, о котором идёт речь здесь, основополагающий принцип сформулирован Финном ещё в экспозиции: “*there really is something queer about Exmoor and his family; something natural, ... but quite abnormal*” [9, 99]. Переводчица прибегает к модуляции («*в семье Эксмуров и вправду дело нечисто; что-то ... вполне естественное, хоть и из ряда вон выходящее*» [14, 137]). В целом это не нарушает логики употребления символов, за исключением некоторых нюансов. Для стиля Честертона характерна чёткость мотивировок и точность сказанного [3]. В данном случае, чётко названа ключевая дихотомия рассказа: “*natural/abnormal, queer*”, т.е. норма/антинорма, естественное/странное, неестественное. В ПТ этой чёткости нет, хотя, повторим, в целом антинорма как критерий поиска истины сохранена.

Итак, о.Браун должен отделить норму от антинормы, и последняя укажет ему на преступника. Что же он видит (напомним, нас интересует здесь только «тайна парика», т.е. символика волос, причёски и головных уборов)?

Слева за столом сидит человек, весь сотканный из антинормы. Его одежда несовременна, в лице его явно выражены зооморфные признаки, воротник и шейный платок кажутся тюрьмой для его впалых щёк. “*Imprisoned*” в ИТ как раз подчеркивает неестественность элементов одежды. Отсутствие этого атрибута в ПТ – «*подпирал*» – ослабляет один из индикаторов аномалии портрета. Но самое главное – волосы герцога. С одной стороны, они символически ясно указывают на высокий социальный статус их обладателя: “*he wore it full*” [9, 102]. Длинные же и свободно лежащие волосы в архаических, да и в более поздних культурах были связаны с «королевским», главенствующим положением в социальной иерархии. В ПТ, кстати, указана лишь длина волос («*волосы ... отличались ... длиной*» [14, 137]), но не указано, что они не уложены в причёску. Для символического понимания ситуации, тем не менее, это важно, т.к. именно через «неуложенность» волос герцог семиотически претендует на место, ему не принадлежащее.

Далее. Болезненный (“*sallow*”) цвет лица контрастирует со здоровьем волос, но и здоровье это тоже аномально (“*his hair was almost unnaturally healthy*” [9, 102]). В ПТ такое противопоставление невозможно, т.к. “*healthy*” понято как «*густота*» волос: «*волосы отличались почти неестественной густотой и длиной*» [14, 137].

И, наконец, главное: волосы окрашены в «неприродный», чужой цвет. Им следовало быть “*dark brown*” («*тёмно-каштановыми*») [9, 102; 14, 137], а они вместо этого имеют “*an odd dim, russet colour*”, “*looked rather purple than red*”. Символика цвета здесь говорит об антинорме не только с помощью атрибута “*odd*” (ср. всё странное, непонятное, относится символически к «чужому»). Сами цвета как будто рассказывают правду. Во-первых, природным был бы другой цвет, не тот, что видят окружающие. Во-вторых, тот цвет, который видим, неоднороден, это комбинация ненасыщенного красного и коричневого. И в-третьих, бледность лица заставляет цвет волос казаться “*purple*”. Если вспомнить, что “*purple*” – цвет царский, то понятно, что обладатель этих волос и через их цвет претендует на высший титул. Но «мнимость» цвета заставляет предположить «мнимость» претензий, на что и обращает внимание о.Браун.

В ПТ, между тем, колоративная символика несколько изменена: «*волосы, которым следовало быть тёмно-каштановыми, в действительности имели чрезвычайно странный тусклый багряный цвет, так что ... выглядели даже не рыжими, а скорее лиловыми*» [14, 137]. Багрянец в культуре перевода сопряжён с «царскими» ассоциациями в полной мере, тогда как английское “*russet*” их не имеет. Тем самым в

ПТ снимается противопоставление “*russet/purple*” («красновато-коричневый/пурпурный»), «плебейский/ царский»).

Итак, уже первое появление «герцога» перед читателями предоставляет достаточное количество символических фактов, позволяющих если не сразу же угадать проблему, то, во всяком случае, почувствовать её существование. Далее выясняется, что волосы «герцога» - всего лишь парик. Символически это может значить либо открытое стремление идентифицировать себя с определённым статусом, либо попытку скрыть свою истинную сущность под личиной. Мы уже видели, что обладатель парика, действительно, пробует через причёску и головной убор (а парик вполне можно считать таковым) подчеркнуть высокий титул. Эти попытки, однако, сопровождаются доминантой антинормы, заставляя пристальней взглянуться в сопутствующие символические коды. Они призваны либо утвердить нас в позитивности происходящего, либо заставить признать, что мы имеем дело с типичным «чужаком», примеряющим «свой» облик (обычно именно так поступает преступник).

Что же мы (вместе с о. Брауном) видим? А видим мы, что герцог всячески старается оскорбить своих предков, рассказывая историю рода. Этим он вызывает удивление у Финна (“*why does he damn all the old dukes like that*” [9, 105]), ведь фактически человек, сидящий слева за столом, отказывается от своего рода, всего, без исключения (отсюда “*all*” в ИТ, пропущенное, кстати, в ПТ). Символический смысл такого отказа уже был описан [15]. Сейчас же отметим, что данная ситуация наталкивает о.Брауна на вывод: “*he seems really to believe ... that they have let a curse on him ... That’s why he wears a wig*” [9, 105]. Внешне вывод алогичен. Но это только кажущийся алогизм. Ведь ход рассуждений ясен: если человек уверен в реальности легенды о причине наследственной деформации уха, если этот человек действительно принадлежит к герцогскому роду, и если всем вокруг известно о том, что в роду есть наследственное уродство, то зачем его скрывать? Другое дело, если скрывается как раз отсутствие идентифицирующего признака. Отец Браун, таким образом, сопоставляет символические сигналы и делает правильный вывод: герцог – не тот, за кого себя выдаёт.

Далее этот вывод находит всё больше подтверждений. Выясняется, что парик никому не разрешается чистить (ср. известный во многих культурах запрет на расчёсывание и стрижку волос [8, 182; 16, 59]). Более того, герцог “*lets the whole world do everything for him*” [9, 106] («заставляет других всё делать за себя» [14, 140]), но одевается он сам, причём делает это “*in a literal solitude like a desert*” [9, 106]. Действия аномальны, если он настоящий аристократ, но вполне понятны, если он «чужой» в «своём» пространстве. Объяснима тогда и причина, по которой наказывается всякий, приблизившийся к “*dressing-room door*”: никто не должен переступать границу, отделяющую пространство «герцога» от мира нормы (о том, как «своё» пространство возводит границы вокруг вкраплений «чужого» [17]).

Для о. Брауна всех этих свидетельств вполне достаточно, чтобы узнать «чужого». Он приходит к символически вполне логичному требованию. “*Take off your wig!*” – требует он у лже-герцога. Для «своего» мира последствия такого шага предсказуемы – восстановится гармония, порядок. Для самозванца последствия не менее предсказуемы: его «маска» будет снята, все увидят его истинную сущность, он будет изгнан из мира нормы.

Здесь уместно вспомнить, что и родовое имя тоже сигнализирует о возможности «чужого» занять место «своего». *Exmoor* образовано соположением “*ex*” (лат. «из») и “*moor*” (от древнеанглийского “*mōr*, т.е. «болото, трясина») [18, 300]. Следовательно, род изначально происходит из «чужого» мира и, значит, *a priori* допускает размыкание границ, чтобы впустить «чужое» в «свой» мир.

Понятна реакция «герцога» на требование священника: “*he looked at his petitioner with a glassy stare*” [9, 112] (ср. «остолбенение», «окаменение» в фольклоре как символическую смерть). Понятен и финал борьбы между «своим» и «чужим»: Финн насильно сбивает парик с головы «лже-герцога» (ср. срывание головного убора чаще

всего символизировало отказ от прежнего статуса, его отрицание [12, 506]). Н. Демурова очень бережно отнеслась к «разбросанным» по тексту символическим указателям на преступника. Все соответствия, найденные ею в ПТ, вполне позволяют и русскоязычному читателю выстроить символический подтекст, «поучаствовав» таким образом в расследовании.

Для нас же здесь главное – вывод, к которому привёл нас Честертон. Символика в детективном рассказе важна не менее, чем самая изощрённая интрига. Художественный текст, будучи элементом культуры, не может не впитать в себя символы этой культуры (как тут не вспомнить мнение У.Х. Одена, наделявшего детектив магическими свойствами, или Дж. Симонса, видевшего в детективе следы ритуала [1, 231-232]). Роль символики в детективе многопланова, но одной из важнейших её функций оказывается прогностичная. Тайна лилового парика перестаёт быть тайной, если собрать воедино, прочесть и понять «язык символов» ИТ. Но и в переводе нельзя пренебречь этим «языком», ибо только «переведа» и его, можно заставить читателя увлечься детективной историей.

## SUMMARY

*The paper investigates the problem of symbols functioning in detective stories. It states the significance of portrait symbolism for "The Purple Wig" by G.K. Chesterton. The author stresses that symbolism is the core of the Source Text characterological context and it should be invariably and by all means reproduced in the Target Text.*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – 320с.
2. Напр., в 1999 г. Барба Л.В. Лінгвокогнітивні особливості текстової ситуації “злочин-відповідальність” у різних функціональних стилях сучасної англійської мови; в 2002 г. Швець А.І. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму та характеротворення у прозі Івана Франка; в 2003 г. Лещенко Г.В. Поетика детективної оповіді в творчості Дешіла Хеммета; в 2004 г. Дудченко Л.В. Жанрово-лінгвістичні особливості темпорально-оповідальної структури художнього тексту (на матеріалі англомовної детективної прози 20 ст.).
3. Belloc H. On the place of Gilbert Chesterton in English letters // <http://www.dur.ac.uk/martin.ward/gkc/Belloc-essay.txt>
4. Шама И.Н. Игра в детектив, или Как узнать преступника (о символике в оригинале и переводе детектива) // Вісник СумДУ. Серія Філологічні науки. – 2004. – № 4 (63). – С.203-208.
5. Честертон Г.К. Бог с золотым ключом // Вокруг света. – Апрель, 2003. – С.184-187.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608с.
7. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Ассоциация Духовного Единения “Золотой Век”, 1995. – 401с.
8. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2001. – 591с.
9. Chesterton G.K. The Purple Wig // Chesterton G.K. Selected Stories. – М., 1971. – P.97-115.
10. Трессидер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448с.
11. Энциклопедический словарь символов/ Авт.-сост. Н.А.Истомина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1056с.
12. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5т. / Под ред. Н.И.Толстого. – Т.1: А-Г. – М.: Междунар. отношения, 1995. – 584с.
13. Шама И.Н. Символический принцип отклонения от нормы как сюжетобразующий фактор детективной прозы // Вісник Дніпропетровського університету. Серія Мовознавство. - 2000.- № 5.- С.164-170.
14. Честертон Г.К. Лиловый парик /Пер.Н.Демуровой // Честертон Г.К. Рассказы. – М.,1980. – С.132-148.
15. Шама И.Н. Характерологический контекст и развязка художественного текста: символическая взаимосвязь //Вісник Запорізького державного університету. Серія Філологічні науки. – 1999. – №1. – С.166-169.
16. Энциклопедия символов, знаков, эмблем /Авт.-сост. К.Королёв. – М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – 528с.
17. Шама И.Н. Символика границы в «Ночи перед Рождеством» Н.В.Гоголя и в английских переводах // Придніпровський науковий вісник. – Серія Література. – 1997. – №13(24). – С.7-14.
18. Hoad T.F. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. – OUP, 1996. – 552p.

*Поступила в редакцию 19 февраля 2007 г.*