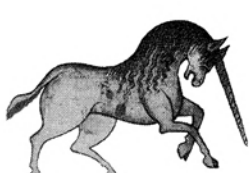
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В РАЗНЫЕ ЭПОХИ

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА
ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В РАЗНЫЕ ЭПОХИ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В РАЗНЫЕ ЭПОХИ

Ответственный редактор
член-корреспондент РАН Н. Д. Арутюнова

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2012

УДК 81
ББК 81
Л 69

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 12-04-16131д)

Редколлегия

член-корр. РАН д.ф.н. *Н. Д. Арутюнова* (отв. ред.),
д.ф.н. *М. Л. Ковшова*, к.ф.н. *С. Ю. Бочавер*

Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Издательство «Индрик», 2012. – 400 с.

ISBN 978-5-91674-231-2

Сборник посвящен исследованию тем, связанных с художественным переводом. Это исторические и жанровые особенности перевода, соотношение перевода, комментария и интерпретации, передача авторского стиля, а также юмора и иронии на разных языках, сохранение неоднозначности текста. Исследуются лингвистические особенности поэтического перевода, а также перевода в художественных фильмах.

В сборнике рассматриваются вопросы, связанные с семантикой, прагматикой и грамматикой перевода художественного текста на родственные и неродственные языки в разные исторические периоды.

Проводится сопоставление различных подходов и приемов в передаче индивидуального стиля автора; изучаются возможные варианты и стратегии для адаптации оригинала при переводе на другой язык. Особое внимание уделено проблеме переводимости религиозных текстов.

ISBN 978-5-91674-231-2

© Коллектив авторов, Текст, 2012
© Издательство «Индрик», 2012

I. ПЕРЕВОД И НЕПЕРЕВОДИМОЕ

Т. Б. Радбиль

Переводимость как феномен межъязыкового взаимодействия

Практически решаемые задачи перевода культуроориентированных текстов находятся в известном противоречии с теоретической невозможностью адекватного перевода без определенных потерь языка одной культуры на язык культуры другой. Перевод в этом смысле надо отличать от *переводимости* как набора определенных семантических параметров, делающих возможным или, напротив, невозможным перевод.

При оценке переводимости (и степени переводимости) того или иного выражения необходимо учитывать многоуровневый характер смысла переводимого выражения. Вообще говоря, художественный текст представляет собой продукт интенциональной языковой концептуализации автором: (1) некоего «прототипического мира», включая определенную систему ценностей и мотивационно-прагматических установок; (2) системы естественного языка и стилей (дискурсов) эпохи; (3) неких общих принципов текстопорождения (наррации) и рецепции текста, принятых в данной культуре. Таким образом, мы можем выделить, как минимум, три базовых макроуровня смысла художественного высказывания, которые условно соответствуют категориям «мир», «язык» и «текст»: именно эти составляющие и должны оцениваться в плане переводимости.

I. Смысловой уровень языковой концептуализации мира

Традиционно этот уровень рассматривается как «содержательная» сторона организации художественного произведения. Переводимость на этом уровне складывается, на наш взгляд, из максимально адекватной передачи четырех смысловых составляющих: аспект денотативный (содержание отражаемой реальности), аспект сигнификативный (способы и формы концептуальной интерпретации реальности), аспект аксиологический (отображение

системы ценностей) и аспект мотивационно-прагматический (отражение сферы коммуникативно-деятельностной).

1.1. Денотативный аспект. Это собственно план содержания действительности, экстралингвистической информации, который, как правило, с легкостью передается средствами другого языка. Думается, что переводимость на этом уровне достигается с наименьшим числом информационных потерь. Однако то, что вполне достаточно для текстов утилитарного назначения (инструкции пользователя и пр.), представляется недостаточным при переводе культуроориентированного (художественного, религиозного, в меньшей степени – публицистического) текста. В художественном переводе нередко приходится жертвовать переводимостью на денотативном уровне. Часто переводчик исключает из оригинального выражения денотативные смыслы или, напротив, включает термы, отсутствующие в выражении из языка-источника.

Чаще всего это происходит с предикатными именами, имеющими широкий диапазон смыслового варьирования при концептуальной интерпретации. Вот один из переводов на английский первых двух строк из стихотворения «Няне» А.С. Пушкина: *Подруга дней моих суровых, / Голубка дряхлая моя! – Dear doting sweetheart* ***of my childhood*** / *Companion of my austere fate* (trans. by A. Pyman). – Здесь меняются местами языковые выражения в первой-второй строках, а также добавляется компонент *of my childhood* (*sweetheart of my childhood* идиоматично передает смысл *голубка моя*).

Реже это возможно для предметных имен: для операций с ними необходимы особые коммуникативные интенции переводчика. Так, в романе Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» читаем: *He'd even pick up your* ***jock strap*** *or something*[1]. В переводе Р. Райт-Ковалевой это выглядит как: *Он что угодно мог схватить –* ***шнурки от ботинок***. Откуда здесь берутся «шнурки от ботинок»? Ведь в оригинале речь идет о реалии, связанной с темой, так сказать, интимных органов. Скорее всего, это объясняется общей установкой переводчика на «облагораживание» ментального и вербального строя американского подростка в связи с более жесткими, в сравнении с социокультурной средой оригинала, отечественными культурными нормами допустимого.

[1] Здесь и далее примеры из оригинального текста Дж.Д. Сэлинджера и его перевода Р. Райт-Ковалевой взяты из работы: *Петренко Д.И.* Язык оригинала – язык перевода в условиях эпистемологической ситуации, идеологизации, деидеологизации общества (на материале романа Дж.Д. Сэлинджера *«The Catcher in the Rye»* и его переводов на русский язык): АКД: 10.02.19; 10.02.01. – Ставрополь, 2007.

1.2. Сигнификативный аспект. Это план концептуальной схемы / модели, посредством которой представлено то или иное содержание действительности. Концептуальные схемы весьма этноспецифичны и культуроцентричны, и вследствие этого передача примерно адекватного денотативного содержания средствами разных языков может существенно расходиться, что также следует учитывать при оценке переводимости.

Возьмем, к примеру, известную фразу из трагедии В. Шекспира «Отелло»: *She loved me **for the dangers I had pass'd**, / And I loved her **that she did pity them**.* В классическом переводе Петра Исаевича Вейнберга (60-е гг. XIX в.) эта фраза известна как *Она меня **за муки** полюбила, / А я ее – **за состраданье** к ним.* Нетрудно видеть, что в оригинале – 'за опасности, которые я испытал'. В переводе Вейнберга избрана несколько иная концептуальная схема. 'Опасности' – это то, что происходит с человеком. 'Муки' – это то, что он испытывает, в том числе и в результате опасностей. Можно говорить о том, что перед нами – естественная нестрогая импликация, которая и вербализована в переводе, где состояние концептуализовано с точки зрения экспериенцера. Однако в оригинале Отелло представлен как исключительно цельная и деятельная натура, не склонная зацикливаться на внутренних переживаниях (*муки* – это, скорее, из арсенала героя романтизма). В более современном переводе Б. Пастернака уже звучит: *Я ей своим **бесстрашьем** полюбился, она же мне – **сочувствием** своим.* Пастернаковский вариант еще более далек от концептуальной схемы оригинала: перед нами еще одна нестрогая импликация – *бесстрашие*; выбором этой номинативной единицы также делается акцент на концептуализации психического состояния субъекта (бесстрашие в общем логически не связано с опасностями, которые переживают люди).

1.3. Аксиологический аспект. Это план принятых в данном языковом сообществе оценок, норм, вкусов etc., закрепленных за тем или иным употреблением, моделью или способом выражения. Возьмем в качестве иллюстрации такую существенную переводческую проблему, как русские поэтизмы-церковнославянизмы на фоне наличия в языке практически полного собственно русского смыслового коррелята (*град – город*, *врата – ворота* и пр.). С этой точки зрения трудно достичь высокой степени переводимости такого, например, выражения, как *Красуйся, **град** Петров...* Здесь именно в ценностном аспекте нельзя обойтись простым номинативным соответствием со значением 'город'. В одном из встретившихся мне переводов переводчик пытался передать стилистическое своеобразие лексемы *град*

через употребление другой номинативной единицы – *citadel* (стилистически маркированное 'цитадель, оплот, твердыня', нейтрализующее в контексте прямое и переносно-метафорические значения) и включения архаического *thou* 'ты' и междометия-поэтизма *O* (на письме передаваемого прописной буквой): *Stand **thou, O** Peter's **citadel!*** Еще одна возможность – актуализовать при переводе традицию библейских текстов, где русской лексеме *град* ставится в соответствие английское *a city of...* (обязательно с неопределенным артиклем) – *a city of Peter.*

Другая сложность в области переводимости ценностного компонента выражения связана с отмеченными еще А. Вежбицкой крайне частотными и плохо переводимыми на другие языки разнообразными рефлексами русского экспрессивного словообразования [Вежбицкая 1997: 53]. Так, русские существительные-диминутивы выражают весьма сложную эмоционально-оценочную семантику, связанную с эмпатией говорящего, которую нельзя адекватно передать средствами другого языка. Например, в переводе первой строки стихотворения М.Ю. Лермонтова «Тучи» ***Тучки** небесные, вечные странники!* эмпатическое *тучки* передается просто как 'тучи' ***Clouds** in the sky up there, <...> rovers eternally...* (trans. by A. Pyman). При этом в английском существует лексема *cloudlet* 'облачко, тучка', но переводчик сознательно не использует ее, так как она означает просто 'облако (туча) маленького размера' и не включает в свою семантику требуемых ценностных и эмоциональных смыслов.

1.4. Мотивационно-прагматический аспект. По традиции, к этому плану относят особенности концептуализации точки зрения, коммуникативных намерений, субъектной перспективы и модальной организации высказывания, в том числе его дискурсных, метаязыковых характеристик и пр. По сути, это уровень «жизненных установок» (А.Д. Шмелев), речеповеденческих стереотипов и «культурных сценариев» (А. Вежбицкая), стоящих в данном языковом сообществе за определенным употреблением или способом выражения.

Принципы речевого общения и разнообразные конвенционализированные схемы речевого поведения, имплицитно отраженные в языковом выражении, часто несут на себе печать определенной национальной специфики, что также уменьшает степень прагматической переводимости выражения. Еще А. Вежбицкая обратила внимание на национально специфичное тяготение русского дискурса к неопределенным модальным показателям: бесконечные *почему-то, что-то, должно быть* и проч., как правило, опускаются при переводе, скажем, Чехова на европейские языки.

Мы же, в свою очередь, обратили внимание на другой, не столь известный феномен. Оказывается, верно и обратное: в русском переводе зачастую возникают неопределенные модальные показатели, отсутствующие в языке оригинала. Так, фрагмент из романа «Над пропастью во ржи», где Холден Колфилд уморительно рассуждает о не слишком красивой девчонке, стремящейся выглядеть комильфо, в оригинале заканчивается так: *...but you felt sort of sorry to her* (букв. 'но ты чувствовал к ней нечто вроде жалости'). В переводе Р. Райт-Ковалевой читаем: *...но ее* ***почему-то*** *было жалко.* Нетрудно заметить, что этого «почему-то» нет в языке-источнике, но оно возникает как отражение именно русского типа модальной организации дискурса.

II. Смысловой уровень системы языка и ее речевой актуализации

Переводимость языкового выражения на смысловом уровне, заданном системно-языковыми значениями единиц и моделей, предлагается оценивать исходя из разграничения *содержательного* и *интерпретационного* компонентов в совокупной языковой семантике выражения.

Выделение *содержательного* компонента (аспекта) предполагает выявление определенного набора, совокупности смыслов, который может иметь более или менее лингвоспецифичный характер: иными словами, это ответ на вопрос, *что* именно выражается в данном высказывании. Выделение *интерпретационного* компонента (аспекта) предполагает выявление своеобразия способа представления того или иного содержания, степени обобщенности, абстрактности, рациональности или, наоборот, конкретности, предметности, образности в выражении данного содержания, особой конфигурации исходного набора смыслов: иными словами, это ответ на вопрос, *как* именно некий заданный набор смыслов выражается в данном высказывании. Отметим, что предлагаемое нами разграничение примерно коррелирует с принятым в традиционной логике разграничением объема и содержания понятия (экстенсионала и интенсионала).

2.1. Содержательный аспект. Будем различать сферу собственно системы языка и сферу особенностей речевой актуализации системно-языковых единиц и правил.

В области *системы языка* важным для оценки переводимости представляется прежде всего объем семантики переводимого слова или выражения, который может не соответствовать (быть больше

или меньше) объему семантики данного выражения в языке перевода. Несоотносимость по объему может быть проиллюстрирована известными в истории перевода неудачными попытками дать буквальный перевод названия уже цитировавшегося романа Дж.Д. Сэлинджера «*The Catcher in the Rye*». Неоднократно говорилось о том, что буквальный перевод *ловец* не соответствует духу оригинала, так как в русском языке данная лексема диахронически соотносится с представлением об охотнике. Нам кажется, здесь есть одно лингвистическое недоразумение, связанное с теоретической проблемой разграничения внутренней формы и значения, т. е. неучета синхронической идиоматичности морфемной структуры производного слова (М.В. Панов). Дело в том, что предлагаемый *ловец* есть лишь поморфемный перевод (т. е. словообразовательная калька) английского *catcher*, т. е. его внутренняя форма (само же это значение в английском языке идиоматично передается как *hunter* или *fisherman* – соответственно 'охотник' или 'рыболов'). В свою очередь лексема *catcher* в английском имеет идиоматичное значение 'кетчер, принимающий (в бейсболе)'. В романе Сэлинджера обыгрывается нейтрализация этого прямого значения (Холден любит бейсбол) и его внутренней формы, навеянной интертекстуальными ассоциациями из стихотворения Роберта Бернса: перед нами риторическая фигура – *figura etimologica*. Понятно, что в русском языке отсутствует номинативная единица, аналогично совмещающая в своем семантическом объеме оба этих блока смыслов.

В области *речевой актуализации системно-языковых единиц и правил* трудности в плане переводимости могут быть связаны с проблемой выбора слова переводчиком из парадигматического ряда. В переводе фразы *To reveal* ***art*** *and conceal* ***artist*** *is* ***art's*** *aim* (из авторского предисловия к роману «Портрет Дориана Грея») на русский язык переводчик, М. Абкин, вынужден нарушить присутствующий в языке оригинала стилистический прием троекратного повтора корня *art-* (используя разнокорневые лексемы *себя, художник, искусство*): *Раскрыть людям* ***себя*** *и скрыть* ***художника*** *– вот к чему стремится* ***искусство***. Причина этого очевидна: в русском языке слова *художник* и *искусство* не однокоренные; кроме того, видимо, в речевой практике западных языков и русского языка принято по-разному относиться к стилистической допустимости повтора слов (об этом см. [Гак 1966]).

2.2. Интерпретационный аспект. Этот аспект обладает наименьшей степенью переводимости и, возможно, наименьшей значимостью при решении практической проблемы перевода (им чаще всего приходится жертвовать) в силу крайней лингвоспецифичности.

В области *системы языка* исходный набор смыслов выражения может быть по-разному «сконфигурирован». Минимальная переводимость интерпретационного компонента на смысловом уровне языковой системы часто связана с различиями в структурировании события в грамматиках разных языков. Так, грамматика английского языка, в отличие от русского, требует обязательного заполнения валентности подлежащего. Поэтому английской конструкции с семантикой обобщенного лица с личными местоимениями *I*, *you*, *we* или неопределенным местоимением часто в переводах соответствует русская безличная конструкция. В качестве примеров можно сослаться на уже приведенный фрагмент из «Над пропастью во ржи»: *...but **you felt** sort of sorry to her* (букв. 'но ты чувствовал к ней нечто вроде жалости'), где «ты» – это особое, обобщенно-личное «ты», инклюзивно имплицирующее любого возможного адресата. В переводе же Р. Райт-Ковалевой это передается через безличную конструкцию: *...но ее почему-то **было жалко**.* Аналогично фраза из предисловия к роману О. Уайльда: ***We can forgive** a man for making a useful thing...* с обобщенно-личным «мы» передается переводчиком, М. Абкиным, посредством безличной конструкции: ***Можно простить** человеку, который делает нечто полезное...*

В свое время логический анализ русского языка усилиями Н.Д. Арутюновой, Е.В. Падучевой и др. показал, что субъектом предиката модального отношения или внутреннего состояния в случае его неэксплицированности по умолчанию является говорящий субъект речи; в некоторых видах научного или публицистического дискурса он имплицируется как «авторское *мы*». Поэтому если формально субъекты английских выражений («ты» и «мы») и русских выражений (имплицитное «я» / «мы») не совпадают, то их обобщенно-личная функция способствует семантической нейтрализации данных различий.

В области *речевой актуализации системно-языковых единиц и правил* определенное расхождение в передаче интерпретационного компонента при переводе может быть связано с разной интерпретацией ролей участников события при выборе между активной и пассивной конструкцией, при том что оба варианта предполагаются в системе языка равноправными (т. е. здесь система не устанавливает ограничений). Так, пассивная конструкция выражения из романа О. Уайльда: ***The studio was filled with** the rich **odour** of roses...* (букв. 'мастерская была наполнена густым ароматом роз') – передается русским переводчиком с помощью активной конструкции: *Густой **аромат** роз **наполнял мастерскую** художника.*

О том, что это не единственный факт, а целая тенденция выбора переводчиками определенной синтаксической конструкции,

свидетельствуют, например, и обратные случаи – когда исходная русская активная конструкция передается по-английски с помощью пассива. Так, американский переводчик для перевода строчки из знаменитого стихотворения И. Бродского ***Меня окружают** молчаливые **глаголы*** выбирает пассивную конструкцию: ***I am surrounded by** silent **verbs*** (букв. 'я окружен молчаливыми глаголами'). Можно предположить, что подобная трансформация синтаксической конструкции при переводе не случайна, а обусловлена определенными факторами.

Как нам представляется, в этих случаях переводчик сознательно жертвует языковой, т. е. грамматической, адекватностью для сохранения более важного для понимания фразы ее темо-рематического членения, заданного порядком слов. Так, в случае со строчкой Бродского в рематической зоне должны быть *глаголы*, которые при фиксированном порядке слов в английском языке могут попасть в конец предложения только как реальный субъект пассивной конструкции, но не как обычное грамматическое подлежащее. В случае же с фразой из О. Уайльда надо учитывать ее инициальную, т. е. сильную позицию в начале главы, когда рема, наоборот, попадает в начало инвертированного высказывания.

III. Смысловой уровень принципов текстопорождения и рецепции текста в культуре

Существенным фактором для восприятия переводного текста в целом и переведенного выражения в частности выступают существующие в языковом сообществе культурные модели порождения художественного текста и его рецепции. В свое время мы постулировали наличие «прототипического нарратива» – в плане существования некоторых общих принципов текстопорождения, которые в своих основах представлены в генерализованных видах наррации (в образцовых повествовательных текстах культуры), а главное – неявно присутствуют в коллективном языковом сознании, входят в культурную компетенцию и интуитивно ощущаются адресатом наррации (слушателем или читателем) как норма [Радбиль 2006]. Сюда, в частности, войдут принятые в данном обществе принципы жанровой и стилевой рефлексии, эстетически нагруженные особенности интертекста и фонда прецедентных феноменов, сюжетосложения, тропеизации или стихосложения и пр.

Обратной стороной этого явления мы считаем особенности рецепции художественного текста, сложившиеся в данной культуре и воплощенные в понятии «прототипического адресата (читателя)».

Это виртуальный, постулируемый адресат, некий обобщенный образ среднего культурного и образованного читателя, носителя культурных норм и апроприатора «культурного кода» своей эпохи, воплощенный в том, что можно условно именовать «культурной средой» (или «культурным пространством»), релевантной для данной культуры в данный период времени [Радбиль 2006: 53–59].

По нашему мнению, «культурный», или «текстовый», компонент имплицитно входит в смысловую структуру переводимого выражения, представляя собой его своего рода «ассоциативно-смысловую ауру». Культурные традиции восприятия того или иного языкового или стилистического явления в художественном тексте влияют на его понимание и интерпретацию. При этом явления указанного смыслового уровня не эксплицируются какими-либо специфическими языковыми средствами. Кроме того, они обладают максимумом лингво- и культуроспецифичности, что затрудняет их перевод.

Дело в том, что одни и те же языковые явления могут иметь разный «ореол», и, напротив, сходные культурные модели восприятия будут у феноменов, существенно различающихся в денотативном, сигнификативном и вербальном отношении. Так, например, в западной культурной традиции, видимо, еще начиная с эпохи классицизма, утверждается восприятие рифмы как сигнала снижения «стилистического регистра» произведения в сравнении с высоким строем поэтической речи, выраженной белым стихом (подобная маркированность возникает из-за того, что с жанром трагедии («высокий стиль») традиционно был связан нерифмованный «александрийский стих»). В настоящее время эта особенность сниженной рецепции рифмы в западной культуре сохраняется. Рифмованные строчки воспринимаются как безделица, шутка, как что-то несерьезное – языковая игра, примета песенной поп-культуры или языка рекламных слоганов.

Исходя из повышенной эстетической значимости указанного параметра, связанного с эффективностью культурной апперцепции, многие переводчики считают именно этот, «культурный», «текстовый» смысловой уровень главным. Поэтому они зачастую жертвуют переводимостью на уровне языка и даже «мира» с целью обеспечить именно культурно-эстетическую адекватность переводимому тексту.

При решении задачи достижения адекватной переводимости на этом уровне, на наш взгляд, логически возможны две полярные стратегии, некоторым образом сопоставимые с известными еще с античной древности риторическими стратегиями *de dicto* и *de re*.

Применительно к нашей теме, следование «переводческой стратегии *de dicto*» означает последовательную установку переводчика на то, чтобы найти такие средства родного языка культуры, максимально

сопоставимые со средствами языка-источника, чтобы с их помощью добиться эффекта культурной рецепции переводного текста, соизмеримой с особенностями рецепции в культурной среде оригинала. В этом случае мы как бы реконструируем образ инокультурного «прототипического читателя» в аутентичной культурной среде.

Примером такого подхода можно считать опыт перевода на английский язык стихотворения М.Ю. Лермонтова «Тучи» (выполненного А. Пайман). Переводчик в целом адекватно передает образный строй стихотворения, сохраняет оригинальную строфику, ритмику и метрику. Но, памятуя о стилистически снижающем эффекте рифмы, переводчик отказывается от нее, но не в пользу «белого стиха». Чтобы англоязычный читатель все же смог бы получить адекватное представление о данном тексте, в котором рифма играет немаловажную текстообразующую функцию, переводчик использует «квазирифмы», т. е. только примерные созвучия рифмующихся в оригинале слов: *necklaces / recklessly, eternally / journeying, insignificant / indifferent, vanishing / banishment.*

Следование «переводческой стратегии *de re*» означает полную замену средств языка иной культуры, которые, по тем или иным причинам, не вписываются в культурные модели и нормы родной культурной среды, на неадекватные им в каком-либо отношении средства языка родной культуры, которые, в свою очередь, соответствуют уже ее культурным установкам и ее принципам культурной рецепции. На этом пути возможны серьезные изменения в денотативной области, в нарративной структуре и языковом строе, существенно искажающие облик первоисточника.

Примерно таковой была стратегия переводчика «Над пропастью во ржи» Р. Райт-Ковалевой. Эта стратегия представляет собой сознательную ориентацию на последовательное повышение «регистра стилистической маркированности» в пределах всего текста, что, разумеется, существенно снижает значение параметра адекватности «культурной», «текстовой» переводимости. В целом для этого переводного текста характерно регулярное использование замены сниженных слов и выражений, имеющих, как правило, разговорную или жаргонную окрашенность, на нейтральные или определенным образом ориентированные на литературную, книжную традицию: *I could* ***puke*** *every time I hear it* (букв. ‘блевать тянет’). – ***Мутит****, когда слышишь такие слова*; *… David Copperfield* ***kind of crap*** (букв. ‘хрень, или дерьмо / кусок дерьма’). – *… дэвид-копперфилдовскую* ***муть***; *He started handling my exam paper like it was* ***a turd*** *or something* (букв. ‘как будто это было дерьмо’). – *Он держал мою тетрадь,* ***как навозную лепешку*** *или еще что похуже.*

Таким образом, переводчик как бы избавляет речевой образ главного героя от «словесного мусора», тем самым придавая ему какую-то особую нравственную чистоту и целомудренность, в известном смысле «приподнимая» его образ в сравнении с оригиналом (он говорит в романе как русский интеллигент). Тем самым пронзительное сочетание крайностей: беспощадной искренности натуры, выражающей себя до крайности вульгарно, – и внутреннего целомудрия, что закладывалось Сэлинджером в образ главного героя в том числе и за счет столкновения в его речи разных стилистических пластов, – осталось в переводе существенно приглушенным. Подобная переводческая стратегия связана с установкой на элитарный языковой и культурный стандарт, сложившийся в отечественной культурной среде и не приемлющий ощутимо более низкого предела допустимого в литературе, свойственного американской культурной традиции.

Таким образом, оценка переводимости того или иного выражения определяется по трем базовым семантическим уровням (параметрам), соответствующим трем базовым осям *язык – мир – текст.* Указанные уровни в феноменологическом плане мыслятся как относительно автономные, но при этом степень переводимости на одном из них влияет на переводимость на другом. Следовательно, стратегия перевода логически может быть представлена как система выборов переводчика, формирующая предпочтения переводимости на том или ином уровне.

Разная значимость уровней в зависимости от разных эстетических интенций переводчика предопределяет возможность разных «векторов» переводческой стратегии. Акцент может быть сделан на культурное соответствие текста в ущерб его языковой и референциальной адекватности, на скрупулезное отображение денотативной сферы, «сферы мира», невзирая на возможность неравновесной эстетической рецепции (тогда у нас получается «эффект подстрочника»). Практически никогда переводческая стратегия не исходит из приоритета переводимости на собственно языковом уровне, так как тому существуют объективные препятствия в виде специфики устройства конвенциональной сферы естественного языка. Кроме того, чем сложнее и девиантнее языковой строй оригинала, тем менее достижима его языковая переводимость.

В каком-то смысле любое выражение некоего естественного языка безэквивалентно, т. е. непереводимо. Но при этом смысл естественноязыкового выражения имеет многомерный и динамический характер и обладает свойством «прирастать», что определяет его достаточно высокие компенсаторные возможности – потеряв в одном,

при переводе мы неизбежно приобретаем в другом, что позволяет нам довольно успешно решать практические задачи перевода художественных текстов. Высокие компенсаторные возможности смысла определяются тем, что смыслы выражаются не только эксплицитно, но и имплицитно: богатые возможности имплицировать недостающий при переводе эксплицированный смысл дает непосредственный контекст высказывания, а также культурный контекст, с одной стороны, и культурная компетенция прототипического читателя – с другой. Большую роль также играет метатекстовая информация – ссылочно-справочный аппарат и пр. и традиции интерпретации данного текста в культуре.

ЛИТЕРАТУРА

Вежбицкая 1997 – *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание / Отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. М., 1997.

Гак 1966 – *Гак В.Г.* Беседы о французском слове (из сравнительной лексикологии французского и русского языков). М., 1966.

Радбиль 2006 – *Радбиль Т.Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2006.

Н. К. Рябцева

Концепция художественного перевода Питера Ньюмарка и переводческая техника

Питер Ньюмарк – выдающийся, необыкновенно оригинальный и чрезвычайно опытный специалист в области переводоведения, точнее, преподавания перевода, и, кроме того, яркая, ироничная, жизнерадостная личность и талантливый переводчик. Всю свою долгую профессиональную жизнь он подчеркивает, что не является теоретиком перевода и считает теорию перевода псевдонаукой; что профессиональный переводчик должен знать не теорию, а «тайны» и «секреты» своей профессии, которые он сам, впрочем, и сформулировал (и в этом его величайшая заслуга). Центральной темой всех собственно исследовательских, точнее, дидактически ориентированных, публикаций П. Ньюмарка является художественный перевод: его характеристики, особенности, специфика, закономерности, тактики и стратегии и т. д. Концепция перевода вообще и художественного перевода в частности, сформулированная Ньюмарком, принципиальным образом отличается от всех других концепций, разработанных в рамках традиционной теории перевода (ТТП), целым комплексом особенностей. Главным образом потому, что она практически ориентирована: предназначена для преподавания перевода, а не его теоретической интерпретации, и имеет в качестве исходного понятия и основы четко определенное понятие «близкий к тексту перевод». Кроме того, в отличие от традиционных переводоведов, П. Ньюмарк не только блестящий переводчик, но еще и настоящий профессиональный лингвист и тонкий ценитель языка, особенно своего родного, что придает его мыслям подлинно научное звучание.

Из множества разработанных П. Ньюмарком техник перевода я коснусь только техники выделения авторских текстов; разграничения художественных жанров; интенсификации и де-интенсификации значения; перевода эротической литературы; совмещения переводческих техник; освоения устройства языка и обучения иностранному

языку и переводу. В статье также показано, что научное, практически ориентированное творчество Ньюмарка свидетельствует, что переводческая практика ставит перед лингвистикой целый ряд новых прикладных и теоретических проблем, решение которых может способствовать не только улучшению качества преподавания перевода, но и развитию самой лингвистики.

Техника выделения авторских текстов

ТТП противопоставляет художественный перевод всем другим типам и видам (письменного и полного) перевода (публицистическому, научному, техническому и т. д.) и не видит между ними сходства. В этом плане П. Ньюмарк [1981] показывает, что в практическом отношении в переводе всех типов текста есть нечто принципиально сходное. В соответствии с этим он выделяет метод перевода – семантический, который ориентирован на оригинал (и его автора, «a source-oriented translation»), и коммуникативный, который ориентирован на адресата («a target-oriented translation»). Семантический перевод используется при переводе не только художественных текстов, но и всех других, авторство или культурный, юридический, политический (и т. п.) статус которых культурно значим. Например, перевод религиозных текстов, текстов, автор которых – высокое официальное лицо, известный политический или культурный деятель, в том числе писатель, и т. п. Такие тексты П. Ньюмарк называет «авторитетными» / «авторскими» (authoritative). Он характеризует их как тексты, в которых содержание и стиль, предмет и способ изложения, мысли и слова, в которые они облечены, одинаково важны уже хотя бы потому, что принадлежат неординарной личности. Такой текст может быть как стилистически безупречным, так и небезупречным стилистически. В любом случае авторское начало должно быть сохранено. Причем чем более «авторитетен» текст, тем более близок по форме и содержанию к оригиналу должен быть его перевод. В отличие от семантического перевода «авторских» текстов, коммуникативный перевод текстов, в которых содержание важнее их формы, характеризуется ориентацией на адресата. Она заключается в использовании стандартных и привычных формулировок и словоупотреблений, в обнажении смысловой структуры текста и в стилистически качественном ее выражении (и даже усилении), особенно если оригинал в этом отношении небезупречен.

Важно, что при переводе авторских текстов диапазон выбора возможных вариантов перевода обычно намного меньше, чем при переводе не-авторских текстов, особенно если между выражениями

в двух языках отсутствуют однозначные соответствия. Дополнительная квалификация текстов включает положение о том, что важнейшим свойством «авторских текстов» выступает их «экспрессивность», а «не-авторских» – информативность или персуазивность / директивность. С точки зрения сохранения культурного своеобразия данных типов текста, в переводе авторские тексты должны полностью ее передавать, информативные более ориентируются на общеизвестные (универсальные, «культурно независимые») понятия, а директивные – на понятия принимающей культуры. Например, «Seim» при переводе с польского на английский в первом случае следует передавать как *Seim*, во втором – как *the Polish parliament*, и как *The Polish House of Commons* – в третьем. При этом П. Ньюмарк отмечает, что труднее всего переводить сакральные тексты [Newmark 1993: 156, 105, 120; 1988; 1991; 1998].

Таким образом, чем более важен язык оригинала и его автор, тем более точно, более близко к тексту, «more closely», он должен быть переведен. Так, если Джеймс Джойс пишет: «The figure was that of a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed freely freckled brawnyhanded hero» (где эпитеты *broadshouldered*, *deepchested*, *stronglimbed*, *frankeyed*, *brawnyhanded* компьютер подчеркивает как не отмеченные в английском языке), то такой текст следует передавать как можно ближе к тексту, почти слово в слово, при этом еще и постараться воспроизвести аллитерацию. Но если подобный текст не является «авторским», то в определенных случаях его можно передать как «He was exceptionally attractive and well built». Границы между двумя типами и методами перевода – семантическим и коммуникативным – не носят абсолютный характер: они подвижны, допускают совмещение, переплетение, дополнение и не исключают один другого. Так, один и тот же текст можно перевести и «семантически», и «коммуникативно».

Техника разграничения художественных жанров

Стратегия и тактика перевода, а также переводческие приемы и техники, используемые при этом, во многом зависят от жанра переводимого произведения, его особенностей. Так, «помимо поэзии, в художественном переводе особо выделяется такой жанр текста, как «короткий рассказ». Это наиболее интимная, личностно-ориентированная стилистическая форма (в отличие от нее, наиболее «публичный» характер имеет драма). Смысл короткого рассказа – в его компактности, простоте, концентрированности и особой связности. Его символическая и коннотативная сила выходит за рамки его реалистичности и денотативности.

С точки зрения перевода текстов данного жанра их отличительными свойствами выступают следующие» [Newmark 1993: 48–49]:

1) Особая структура и организация: начало и конец короткого рассказа гораздо более тесно связаны, чем, например, в романе, и эту связь в переводе нужно точно воспроизвести.

2) Особое значение ключевых слов: это часто повторяющиеся, типичные для данного произведения слова, выражения и образы. Они раскрывают лейтмотив рассказа. Эти повторы в переводе нужно воспроизводить одними и теми же средствами (что, правда, далеко не всегда получается).

3) Наличие собственных стилистических маркеров: это типичные для данного автора слова, выражения и образы, раскрывающие тему произведения и требующие при переводе особого внимания.

4) Особая жанровая характеристика языка как преимущественно разговорного или письменного, которая также подлежит распознаванию и передаче.

5) Особое значение функциональной перспективы предложения: в коротком рассказе как компактном и концентрированном повествовании коммуникативная организация высказывания, логическое ударение и интонация имеют дополнительную нагрузку средств развития сюжета и потому должны быть воспроизведены с особой тщательностью и точностью.

6) Обязательное наличие культурной специфики и связь с литературной традицией, которая должна быть отражена так, чтобы обогатить принимающую культуру, и которая, при недостаточном к ней внимании, может быть неадекватно воспринята переводчиком. Например, при переводе реалистических и «резких», в стиле «стаккато», рассказов Мопассана его переводчица на английский нередко нивелирует и сглаживает эту особенность оригинала (cultural detail), опуская множество ее проявлений.

Особого подхода требует перевод драмы. Она может быть трагедией, комедией или фарсом, но может и сочетать в себе все соответствующие черты. Наиболее близко к тексту следует переводить трагедию, сохраняя при этом все особенности исходной культуры. Точность в переводе комедии зависит от того, насколько она серьезна; при этом также желательно сохранять особенности исходной культуры. Так, «Тартюф» переводится не так, как «Служанка-госпожа».

Техника интенсификации (over-translation) и де-интенсификации значения (under-translation)

Понятия over-translation, «сильный» перевод, и under-translation, «слабый» перевод, используются П. Нюмарком для описания техник

перевода, когда, в одном случае, необходимо как можно более точно, четко и выделенно передать авторскую мысль, или, в другом случае, когда авторская мысль выражена столь сильно, что нуждается в некоторой «нейтрализации». Например, при передаче экспрессивных лат. обращений-гипербол egregio, illuminatissimo, carissimo более естественно использовать не их прямые словарные эквиваленты, а скорее их культурные аналоги, например, dear. Это «under-translation». Таким образом, under-translation означает, что некоторый дополнительный смысл оригинала был (намеренно) не передан, а over-translation – что некоторый смысл был (намеренно) добавлен в перевод. Причем этот прием используется также тогда, когда в языке перевода нет точного соответствия для исходного выражения, или когда язык перевода вынуждает выражать некоторый отсутствующий в оригинале смысл [Newmark 1993: 40, 132].

Использование соответствующих техник во многом зависит от жанра переводимой литературы. Так, перевод эротической литературы должен быть слегка более «эротичным», чем оригинал, с тем чтобы более выпукло донести авторскую мысль. То же самое касается и юмористической литературы. Для того чтобы шутка была полностью понята, ее следует слегка утрировать. Так, если точный перевод, например, с французского, представляет собой фразу «He was forbidden to warm her up», то для того, чтобы сделать ее более понятной и «подчеркнутой», П. Ньюмарк предлагает вариант «He was forbidden to arouse and excite her». Такой прием, а также ряд других позволяют высвечивать в эротическом тексте его сущность, которая связана с неожиданностью, фантазией, страстью, взаимностью и иногда – с риском: «Хорошая эротическая сцена должна быть переведена свежо, естественно и неожиданно ("fresh, earthly and surprising")» [Newmark 1993: 13–14].

Техника «over-translation» используется особенно часто при переводе разного рода противопоставлений, контрастов, градаций, эмфазы, а также эпитетов, оценочных характеристик и квалификаторов, которые нередко не имеют точного аналога в другом языке. Такой смысл нуждается в «усилении»: экспликации и выражении его не одним, а, скажем, двумя словами или какой-то особой конструкцией, передающей глубинный смысл оригинала. Так, в переводе с итальянского языка на английский произведения «Danubio» Клаудио Магриса англ. переводчик Патрик Крейг (P. Creagh) использовал следующие соответствия, тонко, эффектно и «выделенно» передающие замысел автора: *esige abusivamente (Italian) – makes spurious and unlawful demands*; *lindo – neat and clean*; *la grande economia – top-notch economics*; *la genericitá della sua espressione – the*

completely superficial quality of her expression; *un altro ordine – another and different order* [Newmark 1993: 33].

Совмещение переводческих техник

Многие переводческие техники могут, и даже должны, применяться совместно, одновременно. Так, П. Ньюмарк выделяет технику определения ключевых слов (key words) в тексте и технику «близкий к тексту перевод» (close translation). Они тесно между собой связаны. Например, комментируя замечание А.Д. Швейцера о том, что при переводе метафорического фрагмента из 18-го сонета Шекспира «Shall I compare thee to a summer's day?» (букв. «Сравнить ли мне тебя с летним днем?») на арабский язык «лето» нужно заменить на «весну» или что-то подобное, например, на «beautiful weather». Против такого решения есть возражения (хотя есть и сторонники, например, А. Нойберт). Во-первых, в сонете «лето» перекликается с весной и, более того, относится к ключевым концептам данного произведения. Во-вторых, произведения великих авторов следует переводить как можно ближе к тексту: если Шекспир написал «лето», то «лето» должно быть в любом случае и в переводе: это моральный долг переводчика перед Шекспиром. Тем более что в данном сонете предельно ясно сказано, что лето в Англии очень красиво, и если арабский читатель перевода не поймет это с первого раза, то он должен потрудиться и разузнать о нем больше, и тогда заново прочесть сонет и после этого уже воздать ему и его автору должное [Newmark 1993: 18, 153].

Техники освоения устройства языка и обучения иностранному языку и переводу

Хороший преподаватель перевода, любящий свою профессию и свое дело, особенно если это – художественный перевод, должен обладать обостренным чувством языка, профессионально интересоваться лингвистикой и иметь собственные соображения и предложения в практически ориентированном представлении лингвистических знаний, особенно для обучения иностранному языку и переводу. В трудах П. Ньюмарка, соответственно, содержится множество подобных наблюдений, соображений, размышлений и предложений, особенно относительно создания специальных словарей и двуязычных грамматик для подготовки переводчиков, а также для обучения иностранному языку. Все они четко, понятно и креативно сформулированы. Так, переводчик, особенно художественной литературы, должен понимать, что такое внутренняя форма и этимология

слова (почему, например, по-английски – *ceiling*, а по-русски – потолок), он должен обладать определенными филологическими знаниями, особенно об истории и диахронии языка, особенностях его использования в определенный период времени и мн. др. В связи с этим вызывает сожаление, что большинство одноязычных (толковых) словарей игнорируют эту важнейшую характеристику языковых единиц, тем самым лишая читателя очень важной, часто практически значимой информации [Newmark 1993: 58, 101–102].

Тонкое чувство языка проявляется у П. Ньюмарка не в последнюю очередь как чувство «звучания» языка. Так, в его работах большое значение придается фоносемантике, которую он считает чрезвычайно важной наукой. Он подчеркивает, что с происхождением и звучанием языка тесно связана ономатопея, которая в настоящее время особым образом воплощается в намеренной аллитерации – специальном художественном средстве. Последняя обладает свойством привлекать и останавливать внимание, и не только в поэзии, но также и в публицистике, рекламе, разного рода заголовках и т. д. (ср. Hongkong Bank's global gamble – *weltweite Wette*). Как особый троп, аллитерация (как и ассонанс) более всего характерна для кельтских и германских языков, в которых она составляет неотъемлемое свойство ранней поэзии. Показательно, что и в обычном, разговорном английском языке много соответствующих выражений, ср. *pretty as a picture*, *dead as a doornail*, *fit as a fiddle*. Иногда аллитерация составляет главное свойство поэтического произведения, и при его переводе ее необходимо в как можно большей мере воспроизводить, пусть даже за счет некоторой смысловой потери, ср. стихотворение А. Уатта «Осада Белграда»: An Austrian Army awfully arrayed, / Boldly, by battery, besieged Belgrade, / Cossack commanders cannonading come, / Dealing destruction's devastating doom. (Alaric Watt. *The Siege of Belgrade*).

Тонкое чувство языка вообще и современного языка в особенности проявляется в работах П. Ньюмарка многообразно. Одно из его положений касается того, что переводчик должен иметь представление о том, что язык постоянно и постепенно изменяется. Поэтому примерно каждые тридцать лет классические художественные произведения необходимо переводить заново – на современный язык, так, чтобы смысл произведения был понятен новому поколению читателей. Другое положение касается чувства «устройства» языка, которое переводчик должен ясно осознавать. Например, английский язык – самый аналитический из всех европейских языков. В период 1100–1450 гг. из него ушло большинство суффиксов и он стал преимущественно «моносиллабическим»: в нем стали

превалировать односложные слова и он стал избегать словосложения и написания через дефис при образовании новых слов [Newmark 1993: 135, 74].

Более того, тенденция к «односложности» в английском языке, особенно в его американском варианте, которая проявляется в расширении использования фразовых глаголов и в увеличении количества их значений (многозначности), а также в расширении процесса образования от них субстантивных и адъективных производных, говорит о возрождении его исконно англосаксонского духа и ярко проявляющейся в связи с этим современной тенденции к краткости, прозрачности и простоте выражения, ср. англ. *upturn* 'recovery', *downturn* 'decline', *no show* 'invisible'.

Логическим следствием этого нового положения дел стала тенденция / техника переводить иностранные многосложные слова более короткими английскими, ср.: *Il est excessive de dir que* ... (фр.) vs. It may be going too far to say that ... При этом отмечается, что русские многосложные (полисиллабические) слова также часто соответствуют простым и односложным английским, ср. *остановка* – halt, особенно если это прилагательное, ср. *зеленый*, *голубой* vs. green, blue. Причем сравнение русского языка с родственными славянскими (и наличие в них множества неполногласных форм) говорит о том, что именно русский язык является самым «многосложным», «полисиллабическим» из них.

Особо тонко П. Ньюмарк чувствует специфику и красоту своего родного, английского языка: его строй, организацию, «устройство» и т. д. Так, он подчеркивает, что уникальное место, которое в нем занимают фразовые глаголы, чувствуют не все переводчики и отражают не полностью и далеко не все англо-иностранные двуязычные и многоязычные словари, а их функции редко отмечаются даже в хороших одноязычных словарях (Collins English, Cobuild). Их отличительной чертой является то, что присутствующие в их составе частицы представляют собой усилители их значения, подчеркивающие интенсивность или законченность соответствующего действия или состояния. Большинству английских фразовых глаголов нет соответствий в других языках, и поэтому они представляют собой чрезвычайно ценное средство при переводе на английский и чрезвычайно большую проблему при переводе с английского.

Важным положительным свойством фразовых глаголов в английском языке выступает то, что они возвращают английскому языку его исходную, природную, предметную, не-абстрактную сущность и «англосаксонскую» моносиллабическую силу. Кроме того, они являются неисчерпаемым ресурсом для перевода иностранных рефлексивных

глаголов, ср.: *s'effriter* 'crumble away', *se coucher* 'lie down', *se coincer* 'wedge in', *s'enfiler* 'make off into' [Newmark 1993: 143].

Таким образом, и для обучения переводчиков, и для изучающих иностранный язык должны создаваться специальные двуязычные пособия и справочники «активного типа», сопоставляющие родной и иностранный язык, показывающие типичные значения префиксов, аффиксов и общеевропейских корней и т. п. Нужны также специальные двуязычные частотные, грамматические и тематические словари. Но самым насущным в данной области является создание специальных комбинаторных словарей словосочетаний, коллокаций и устойчивых выражений: существительное – прилагательное, глагол – объект / обстоятельство и т. д. Они также должны быть организованы тематически и быть снабжены как буквальным, так и идиоматичным переводом, и мн. др.

Что касается грамматической терминологии, то П. Ньюмарк с сожалением отмечает: «В своей практической деятельности преподавания перевода я постоянно искал грамматические справочники и учебники, терминология которых позволяла бы просто и наглядно объяснять особенности и проблемы перевода. Таких хороших справочников почти нет. И даже в самых хороших из них отсутствуют очень важные в практическом отношении вещи» [Newmark 1993: 66–67]. В целом же грамматическая и всякая другая лингвистическая и тем более переводоведческая терминология должна быть практичной или практически ориентированной, прозрачной, внятной, удобной и раскрывающей существо дела. В связи с чем П. Ньюмарк предлагает целый ряд своих собственных терминов и снабжает их простыми и понятными примерами:

Example	**Term**
I do play	Emphatic present
I did play	Emphatic past
A smiling face	Dynamic verbal adjective
A charming person	Stative verbal adjective
Swimming is good for you, I like swimming	Verbal noun
Writing a letter / Working with you is a pleasure	Gerund
An establishment	Stative deverbal noun
The establishment of this system	Dynamic deverbal noun
The writing of this book	Continuous verbal noun
I think that	Comment clause
In my opinion	Comment phrase
Hopefully / Personally / Probably	Comment adverb

Kindness	Adjectival noun
Nervous	Adjective of quality
Nerveux (French) (cf. fr. *Center nerveux*)	Adjective of substance
Of course, *eben, ja, vous savez*	Phatic / modal particle
The older I get, the sillier I become	Correlative comparative sentence

Особенности языка художественных произведений

Центральное место в переводческой концепции П. Ньюмарка занимает положение о том, что язык художественных произведений отличается от обычного литературного языка существенными с точки зрения перевода свойствами [Newmark 2001; 2004]. Он описывает, в первую очередь, воображаемый, а не реальный мир, внутренний, субъективный мир персонажей, а не объективные факты, события и процессы, он изначально диалогичен, а не дескриптивен, и обладает не познавательной и информационной, а целительной, этической и эстетической силой. Он более индивидуален, менее конвенционален и отличается «интимностью», которая проявляется в выражении чувства и отношения и которая воплощается в лексике, уходящей корнями в предыдущие периоды развития языка и, тем самым, обладающей культурной и исторической памятью.

Так, для английского языка это лексика 19 в. и даже предыдущих периодов: *lone*, *descry*, *brood*, *ponder*, *linger*, *rue*, *ease* и т. д., которой в общеупотребительном языке соответствуют чисто констатирующие слова (straight reporting words): *single*, *observe*, *meditate*, *contemplate*, *delay*, *regret*, *alleviate* и т. д. В языке художественной литературы важна авторская метафора, неологизмы, аллегории, эстетические и нравственные ценности, коннотации и импликации, тонкость и гуманизм, в обычном языке – денотативность, объяснительная метафора, стандартность, эмпиричность, прагматизм и т. д. Поэтому следовало бы говорить об искусстве художественного перевода и о науке нехудожественного перевода, хотя между ними и есть точки пересечения [Newmark 2001: 5–12].

Смысл художественного слова, как и авторской метафоры, – рекурсивен: порождает цепь коннотаций. Так, *sail away* это не просто «уплыть», но еще и «движение в далеком направлении, романтичное и спокойное», *live happily ever after* не просто «зажить счастливо», но еще и «гармонично», передаваемое ритмом и игрой звуков. Часто диапазон порождаемых коннотаций может быть неопределенно широким. Например, старое прилагательное, восходящее к Шекспиру, *murky* может означать «gloomy, dark, cloudy, impenetrable, dirty, shady, dishonest, unclear, fuzzy» и т. д. Так что переводчик, передавая

его смысл на другой язык, может передать не более 60% его значения (ср. в этой связи «технику усиления значения»). При этом чем более язык художественного произведения насыщен эмоционально и аксиологически отмеченной лексикой, тем более точно и близко к тексту его следует переводить. И важнейшим принципом передачи особенностей авторского стиля выступает запрет на нормализацию, стандартизацию и унификацию не только лексики, но и синтаксиса, пунктуации, графического оформления и т. д. оригинала, и даже фактов. Так, в начале романа «Америка» Кафки его герой Карл Россман, подплывая на корабле к Нью-Йорку, видит Статую свободы с мечом, а не с факелом в руке. И именно так, с фактической ошибкой, эта ситуация передается во всех переводах. Тогда как в любом другом, не художественном тексте она должна быть или исправлена, или помечена.

Смысл самого художественного произведения также имеет многослойное устройство, создаваемое, в первую очередь, стилистическими средствами и переносными значениями, художественными фигурами речи, порядком слов, его фоносемантическими свойствами, тоном и интонацией. В переводе невозможно воссоздать всю такую композицию и приходится чем-то жертвовать, поэтому перевод художественного произведения сталкивается с гораздо более серьезными культурными барьерами, чем обычный перевод, и никогда не достигает тех культурных высот, которые свойственны оригиналу в своей культуре, и представляет собой лишь его «аппроксимацию». В отличие от перевода не-художественного, который нередко превосходит оригинал по своим лингвистическим свойствам.

В художественном тексте краткость и выразительность не только особо значимы, но еще и взаимосвязаны друг с другом, поэтому именно в художественном переводе разного рода добавления и пояснения не проясняют, а затемняют или искажают смысл произведения, снижают его эмоциональное воздействие. В художественном тексте, кроме того, отдельное слово имеет гораздо больший вес и значение по сравнению с не-художественным текстом. В последнем важна общепринятая сочетаемость, клишированность, стандартность выражения, в идеале – полная контекстная «вписанность». В первом – слово более автономно, контекстно независимо и самодостаточно, и потому несет больше информации, и не только фактуальной [Newmark 2004]. (Ср. в этой связи замечательную по емкости и остроумию рекомендацию самого П. Ньюмарка из его инструкции «Как вести себя на экзамене по переводу» («Exam Hints»), в которой использован художественный эпитет: «Be bold with twisted syntax».)

Итак, чем выше в художественном отношении язык оригинала, тем ближе к тексту его следует переводить. При этом переводчик неизбежно вводит, «изобретает» и создает в своем языке новые слова, конструкции, выражения и тем самым обновляет, расширяет и обогащает его, задействуя потенциальные ресурсы своего языка (т. е. занимается творческой лингвопроективной работой), а также делает более доступной для адресата культуру оригинала. Показательно, что сам П. Ньюмарк в своих научных эссе широко использует все выразительные средства языка художественной литературы, вплоть до иронии и самоиронии. Так, в его научных произведениях можно найти множество забавных афоризмов, ср. «Any fool can learn a foreign language; it requires intelligence to translate. (Me)». Так что произведения самого П. Ньюмарка больше напоминают литературные эссе, чтение которых доставляет не только интеллектуальное удовольствие, но и эстетическое. Кроме того, они не только проникнуты духом настоящей современной лингвистики, но и ставят перед ней множество практически важных проблем самого широкого и разнообразного профиля, вплоть до языковой политики в мире [Рябцева, в печати], что делает их бесценным вкладом в современную культуру.

ЛИТЕРАТУРА

Рябцева, в печати – *Рябцева Н.К.* Концепция преподавания перевода Питера Ньюмарка и ее теоретическое и практическое значение.

Newmark 1981 – *Newmark P.* Approaches to Translation. Oxford, 1981.

Newmark 1988 – *Newmark P.* A Textbook of Translation. New York, 1988.

Newmark 1991 – *Newmark P.* About Translation. Clevedon, 1991.

Newmark 1993 – *Newmark P.* Paragraphs on Translation. Clevedon, 1993.

Newmark 1998 – *Newmark P.* More Paragraphs on Translation. Clevedon, 1998.

Newmark 2001 – *Newmark P.* A Translator's Approach to Literary Language // Across Languages and Cultures. 2001, N. 2 (1).

Newmark 2004 – *Newmark P.* Non-Literary in the Light of Literary Translation // Journal of Specialized Translation. 2004, N. 1.

Д. Г. Шаталов

Метафорическое осмысление перевода в России

0. Вступление

В последние десятилетия метафорическое осмысление перевода стало предметом пристального научного анализа [Hermans 1985, 2004; D'Hulst 1992, 1993; Hanne 2006; Skibińska, Blumczyński 2009; Thinking 2010]. Неразработанность этой темы в нашей стране заставляет нас обратиться к исследованию метафорического осмысления перевода в России.

Метафоры являются одним из основных инструментов миропонимания [Lakoff, Turner 1992: xii], «способом уловить индивидуальность конкретного предмета или явления» [Арутюнова 1998: 348], «средством активного познания» [Кашкин, Шаталов 2006], поэтому важно изучить метафорическую концептуализацию перевода – как в исторических целях, так и для осознания современных теорий перевода, а также для выработки новых теоретических положений на основе полученных данных.

В результате исследования предисловий и послесловий, посвящений, писем, интервью, теоретических и критических работ российских переводчиков и теоретиков перевода – то есть переводческих метатекстов, созданных с XVI по XXI век, – были выделены следующие наиболее общие метафоры: 1) метафоры идентичности, 2) метафоры сходства, 3) метафоры ограничения, 4) метафоры реакции, 5) метафоры производства и совместного производства, 6) метафоры определённых видов действий или состояний.

Наиболее часто употребляемыми и наиболее древними являются метафоры идентичности и сходства. Они отражают самое распространённое понимание перевода – как достижения идентичности или сходства с ИТ[1]. Так как слова, обозначающие перевод, во многих

---

[1] Сокращения: ИЯ – исходный язык, ПЯ – язык перевода, ИТ – исходный текст, ПТ – переводной текст.

языках являются кальками с греческого *μεταφορά*, Гульдин [Guldin 2010: 161–191] приходит к заключению, что теория метафоры может быть полезна для осмысления перевода. В этой связи важно то, что метафора создаётся «гибридизацией тождества и подобия», то есть «тем, что подобию придаётся вид тождества», как отмечает Н.Д. Арутюнова [1998: 279; 1990: 7–32]. Таким образом, взаимодействие концептов идентичности и сходства происходит при осмыслении как метафоры, так и перевода. Когда говорят о переводе, сходству тоже часто придают вид идентичности: хотя очевидно, что существуют два текста (ИТ и ПТ), они концептуализируются как один текст (исходный), который сохраняется в процессе перевода.

1. Метафоры идентичности

Метафоры идентичности описывают перевод как субстанциональное сохранение исходного текста, несмотря на сопутствующие изменения [Шаталов 2011]. То есть речь идёт о том же самом объекте, пусть изменённом, но не другом. Когда переводчики считают, что текст остаётся идентичен себе, перевод осмысляется метафорически как изменение в следующих системах: 1.1. Контейнеры и их содержимое (например, ограниченные пространства и сущности, расположенные в них; покровы и то, что они покрывают; тело и душа и т. д.). 1.2. Сущности и их аспекты. 1.3. Сущности и их элементы. 1.4. Сущности, расположенные определённым образом по отношению друг к другу.

Осмысление перевода как перемещения сущности из одного места в другое прочно закреплено самими словами *п(е)ревод*, *п(е)реложение*, *translatio*, *μεταφορά* и т. д. Поскольку языки могут пониматься как контейнеры (например, слово «входит в язык»), а страны – это ограниченные пространства, также концептуализируемые как контейнеры («в России», «в Англии»), то языки могут осмысляться как страны, а перевод – как перемещение объекта из одной страны в другую. Пушкин (1825), например, сравнивает перевод «Илиады», выполненный Гнедичем, с сокровищем, привезённым на корабле из Греции в Россию[2]. Кроме того, как известно, Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» (1830). Можно предположить, что он имел в виду международную почту.

Представляется, что любое перемещение объекта из одного места в другое будет относиться к данной группе метафор (1.1), так как

[2] «Когда Ваш корабль, нагруженный сокровищами Греции, входит в пристань при ожиданьи толпы, стыжусь вам говорить о моей мелочной лавке № 1» [Русские писатели 1960: 159].

местонахождение объекта осмысляется как контейнер («в каком-то месте»). Соответственно языки могут пониматься как локус объекта. С другой стороны, подобные метафоры могут описываться и в рамках последней группы метафор идентичности (1.4), поскольку меняется расположение объекта относительно получателя. Например, в XVI–XVII вв. переводчики религиозных текстов сравнивали оригинал с водой, едой или светом, которые получал читатель перевода. Возможно, употребление этих метафор объясняется тем, что Бог часто осознаётся как вода, еда и свет[3], поэтому и духовные тексты понимались через призму тех же метафор[4].

В XIX в. романтики часто сравнивали перевод с пересадкой цветов. Например, Кюхельбекер (1820), высоко ценивший переводы Батюшкова, благодарит его за «подарок, сделанный русской словесности пересадкою сих душистых, прекрасных греческих цветов в русскую землю» [Русские писатели 1960: 170]. Мы видим, как меняется отношение к переводу. С одной стороны, цветы – это не предмет первой необходимости, а с другой – переводчик эпохи романтизма начинает обращать внимание на неповторимый запах и цвет

---

[3] Например: «Ибо два зла сделал народ Мой: Меня, источник воды живой, оставили, и высекли себе водоемы разбитые, которые не могут держать воды» (Иеремия, 2.13). «Возроптали на Него Иудеи за то, что Он сказал: Я есмь хлеб, сшедший с небес» (Иоанн, 6.41). «Опять говорил Иисус *к народу* и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Иоанн, 8.12).

[4] Метафора источника, широко употребляемая современными переводоведами, изначально относилась именно к переводу священных текстов. Епифаний Славинецкий в предисловии к «Скрижали» называет ИТ водным источником и описывает процесс перевода как «почерпание» воды из источника: «Неботечная тайноводителных ведений вода, от чистаго таинственных богомудрований кладязя, богомудрыми учителми церковными ископаннаго, в напоение словесных овец Христовых почерпается» [Славинецкий 1655: 35]. Курбский (1575) решил перевести сочинения Иоанна Златоуста на русский, когда узнал, что работы восточных отцов Церкви доступны неправославным христианам в переводах, тогда как в России подобных переводов на тот момент не было: «Наших учителей чужие послаждаются, а мы гладом духовным таем, на свои зряще» [Курбский 1575: 274]. Таким образом, он метафорически рассматривает перевод как снабжение читателя едой. Максим Грек (1522) утверждает, что благодаря его переводу Псалтыри божественные лучи достигают читателей: «Да въсиает всем обще благодать Утешителева мысленаго солнца лучи, да насладится сим и прочее православных множество» [Грек 1522: 165]. Можно сделать вывод, что древние переводчики религиозных текстов осознавали ИТ как нечто чрезвычайно важное – без воды, еды и света человек не может прожить.

произведения литературы, стремится сохранить его национальные и индивидуальные черты, его «иностранность», запах земли, из которой пересаживается цветок.

Принцип верного воспроизведения оригинала с учётом его «иностранности», выработанный в эпоху романтизма и ставший принципом реализма, проявился и в сравнении особенностей ИТ с одеждой (группа метафор 1.1.3). С помощью метафоры покровов переводчики говорят о необходимости сохранять размер подлинника[5], его поэтическую форму (т. е. переводить стихи стихами)[6] и национальные особенности[7].

Внимание романтиков к форме ИТ сказалось в буквализме некоторых переводчиков, которые выражали свои взгляды с помощью метафоры тела и души. Вяземский (1829) считал, что изменение выражений автора приведёт к изменению мыслей, поэтому он восторгался примерами «переселения душ», но был против такого метода перевода: «Переводы независимые, то есть пересоздания, переселения душ из иностранных языков в русский, имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые: так переводили Карамзин и Жуковский» [Русские писатели 1960: 131].

Когда переводчики делают акцент не на составляющих текста, а на его свойствах, перевод описывается в рамках системы «сущности и их аспекты». Некоторые переводчики концептуализируют перевод как смерть живой сущности. Например, Волчек (2002–2004) так описывает перевод: «Украл зверушку, вставил ей стеклянные глазки, приклеил на дощечку» [Калашникова 2008: 138]. Вероятно, имеется в виду, что никакой перевод не может сравниться с красотой «живого» оригинала.

Перевод осмысляется не только как изменение свойств сущности, но и как изменение её элементов (которые вполне могут не концептуа-

---

[5] Бестужев-Марлинский (1822) о переводе Гнедича: «Гомер является у нас в собственной одежде, а не в путах тесного, утомительного александрийского размера» [Русские писатели 1960: 151]. Катенин (1830) о переводах Гомера прозой и одиннадцатисложными стихами (Чезаротти) и александрийскими стихами (Поуп): «Чезаротти и Попе, следуя ложным правилам своего века, не переводили, а на новый лад наряжали или искажали священный памятник древности» [Ibid: 124].

[6] Петрова (2001–2004): «Эти люди путают стихи с сосисками в целлофане, полагая, что можно вынуть „содержание“ из „формы“ и съесть» [Калашникова 2008: 388].

[7] Пушкин (1836): «От переводчиков стали требовать более верности, а менее щекотливости и усердия к публике, пожелали видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» [Русские писатели 1960: 154].

лизироваться как контейнер и его содержимое). Как отмечает Честерман [Chesterman 1997: 21], перевод издревле понимался как перегруппировка строительных элементов здания. По мнению Богдановского (2003), «перевод чем-то напоминает постройку дома. Надо разобрать домик оригинала и выстроить свою избушку» [Богдановский 2003].

Наконец, перевод осмысляется как изменение расположения текста относительно сущностей, не концептуализируемых как элементы текста. Текст «склоняется» с ИЯ на ПЯ[8], «склоняется на наши нравы» (согласно концепции Лукина [Русские писатели 1960: 54], «приближается» к читателю (т. е. адаптируется к принимающей культуре – в этом случае акцент не на переносе в языковой контейнер, а на адаптации)[9].

2. Метафоры сходства

В отличие от метафор идентичности, в метафорах сходства ПТ осмысляется как сущность, не являющаяся ИТ, но сходная с ним. Рассмотрим основные группы метафор сходства.

2.1. Перевод как создание сходных объектов (имитационные искусства и техники). В XIX в. переводчики часто сравнивали высокохудожественный перевод с написанием картины, тогда как буквалистский перевод или перевод стихов прозой описывался как фотография, литография или оттиск [Русские писатели 1960: 173, 264].

2.2. Перевод как исполнительское искусство. Начиная с Жуковского[10], переводчики осмысляли свой труд как актёрское мастерство, т. е. как копирование автора и созданной им реальности. Многие советские переводчики использовали теорию Станиславского для концептуализации перевода [Левик 1959: 257; Антокольский 1964: 7–8; Маркова 1982: 144].

---

[8] Курбский (1575) рассказывает, как сильно он желал «склонити на Словенский от Латинска» послания Павла [Курбский 1868: 275].

[9] «Перевод „вольный“ стремится приблизить подлинник к читателю и поэтому насилует стиль подлинника; перевод „буквалистский“ стремится приблизить читателя к подлиннику и поэтому насилует стилистические привычки и вкусы читателя» [Гаспаров 1971: 102].

[10] «Вы видите двух актеров, которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы *собственные,* ему одному приличные» [Русские писатели 1960: 86].

Перевод часто сравнивается с музыкальным исполнением (которое по своей сути есть интерпретация текста с целью повторения мелодии, созданной автором) [Богдановский 2003]. Многие переводчики говорят о том, что в качестве «камертона» они используют оригинальные тексты на ПЯ, стилистически сходные с ИТ [Андрес 1965: 119; Калашникова 2008: 13] (так называемые «параллельные тексты» [Neubert 1989: 154]; другой термин – «тексты-доноры» [Нарбут 2007]). Таким образом, достигается сходство не только с ИТ, но и с параллельными текстами.

2.3. Перевод как естественный процесс. Перевод может пониматься как природный или физический процесс (появление эха, отбрасывание тени, отражение). В советское время переводчики использовали метафору отражения, заимствованную из теории диалектического материализма и оправдывавшую преобразования ИТ в соответствии с психологией и мировоззрением переводчика [Гачечиладзе 1970: 114, 125–126, 128–129].

2.4. Перевод как повиновение или борьба. По словам Жуковского (1809), «переводчик в прозе есть раб, переводчик в *стихах* – соперник» [Русские писатели 1960: 87]. Белинский (1845) возражал Жуковскому: «Говорят: переводчик в прозе – раб, переводчик в стихах – соперник. Последнее справедливо только вполовину: соперник по языку, слогу и стиху, словом – по выражению, но не по мысли, не по содержанию. Тут он раб» [Русские писатели 1960: 210]. Позицию переводчика петровской эпохи лучше всего выражает метафора Кохановского (1721): «Я в переводе сем не порабощен был помянутого автора штилю, но едино служил истине» [Пекарский 1862: 219]. И повиновение, и соперничество предполагают достижение сходства (в разной степени), так как повиновение – это исполнение желаний, являющихся мыслительными представлениями (сходство между мыслительными «картинками» и реальностью), в то время как соперничество – это выполнение сходной деятельности с целью превзойти соперника.

2.5. Перевод как приближение или отдаление. В данной группе метафор сходство концептуализируется как близость. Вместе с тем, переводчики всегда высказывали мнение о том, что необходимо соблюдать дистанцию с автором[11]. Интересна эволюция понимания близости с ИТ: от статического (близость – определённая величина)[12]

[11] Белинский (1838) о переводе Полевого: «иногда отдаляясь от подлинника, он этим самым верно выражает его» [Русские писатели 1960: 203].

[12] Прокопович [1709?: fol. 3^{v} – 4^{r}] о своём переводе «Изображения христиано-политического властелина» Сааведры: «Аще бо бы тако кто его привести потщался, дабы не мало следов наречия его не остатися [т. е. не поте-

к динамическому (переводчик то приближается, то отдаляется от текста)[13].

2.6. Перевод как следование. Следование – это копирование движения впереди идущего. В период становления концепций перевода на Руси переводчики говорили о том, что нельзя следовать структурам ИЯ – родам, окончаниям и т. д.[14] В петровскую эпоху переводчик следовал лишь смыслу[15], тогда как в эпоху классицизма следование стало ещё менее строгим – переводчик только шёл в том же направлении, что и автор, «давая область» собственному «уму»[16]. Стремление следовать словам характерно для романтического перевода второго этапа[17].

3. Метафоры ограничения, реакции, производства и совместного производства

В рамках метафор ограничения перевод осмысляется как ограничение свободы выбора переводчика элементами ИТ («связанность», «скованность» словами, смыслом, поэтической формой и т. д.). Ограничение свободы переводчика характеризует романтический перевод второго этапа[18]. Когда перевод осмысляется как реакция

рять. – *Д.Ш.*], была бы вещь отнюд невразуменная, стропотная и жестокая. Аще бы всяко разнствующим и далече отходящим от слова его образом толковати восхотел кто, не было бы то преводити, но свое новое нечто писати. Между сем убо и овым средствие некое держати тщахомся».

[13] Ливергант (2001–2004): «Переводчик подобен самолету, летящему над землей. Там, где ему выгодно, он летит близко над землей, а когда нужно – взмывает» [Калашникова 2008: 297].

[14] Силуан [1524: 342]: «Несть бо, несть леть по истинне всяческы премудрейшему оному последовати языку [греческому. – *Д.Ш.*], понеже обрящется сопротивно; ни же бо роды, ни же времена, ни же скончания подобна ея имеют, но вся пременена».

[15] Хрущёв (1719): «Переводя, искал, как возможно, чтоб войтить во авторово мнение (т. е. смысл – см. [Словарь 1984]. – *Д.Ш.*) и чтоб ему следовать повсюду, не смотря на слова и речи французскаго языка» [Николаев 1986: 119].

[16] Сумароков (1771): «В спряжение речей его ты не вдавайся / И свойственно себе словами украшайся / На что степень в степень последовать ему? / Ступай лишь тем путем и область дай уму» [Русские писатели 1960: 52].

[17] Ср. замечание позднего Жуковского о переводе «Одиссеи» (1849): «Я старался переводить слово в слово, сколько это возможно без насилия языку (от чего верность рабская становится часто рабскою изменою), следовал за каждым словом» [Ibid.: 89].

[18] Гнедич (1829): «Величайшая трудность, предстоящая переводчику *древнего* поэта, есть беспрерывная борьба с собственным духом,

на оригинал (например, как ответ на реплику автора), соответствие между ИТ и ПТ намного менее строгое[19]. С помощью метафор производства перевод понимается как творение переводчика (в этом случае автор не концептуализируется)[20] либо как творение автора (переводчик не концептуализируется)[21]. Перевод может осознаваться как совместное творчество автора и переводчика в метафорах совместного производства (ПТ как ребёнок автора и переводчика).

4. Метафоры определённых видов действий или состояний

Метафоры идентичности, сходства, ограничения, реакции, производства и сопроизводства являются онтологическими метафорами осмысления перевода. Они определяют бытие элементов концепта ПЕРЕВОД (ИТ, ПТ, автор, переводчик, получатель) по отношению к другим элементам этого концепта. В метафорах же определённых видов действий / состояний акцент не на бытии ПТ, переводчика и т. д., т. е. не на определении некоторых элементов концепта ПЕРЕВОД по отношению к другим его элементам, а на характеризации процесса перевода (хотя верно и то, что онтологические метафоры могут использоваться для характеризации перевода – в этом случае смещается их акцент). С помощью данной группы метафор перевод осмысляется как приятное или неприятное состояние[22], действие лёг-

---

с собственною внутреннею силою, которых свободу должно беспрестанно обуздывать, ибо выражение оной было бы совершенно противоположно духу Гомера» [Ibid.: 96]. Вяземский (1829): «Я связал себя *подчиненным переводом*. Отступления от выражений автора, часто от самой симметрии слов, казались мне противоестественным изменением мысли его» [Ibid.: 131].

[19] Седакова (2002–2004): «Переводчик отвечает автору „со своего места“, как один человек отвечает другому» [Калашникова 2008: 435]. «Идеальное, полное соответствие невозможно, но перевод может быть замечательным именно как перевод, как отклик на оригинал…» [Ibid.: 437].

[20] Характерно, что в начале своего творчества Жуковский (1810) называл переводы детьми переводчика: «Все патриоты, люди со вкусом, порадуются на вашего новорожденного младенца и вам от всей души пожелают прилежания и плодовитости» [Русские писатели 1960: 79]. В конце творческого пути он уже сравнивал переводы с приёмными детьми (1843): «Рекомендуйте ей [А.О. Смирновой. – *Д.Ш.*] мою рождающуюся 3000-летнюю дочку, которую я люблю почти как родную» [Жуковский 1843: 528].

[21] Седакова (2002–2004) о лермонтовском переводе Гёте: «Это родилось из Гете» [Калашникова 2008: 437].

[22] Богдановский [2003]: «Я начинаю с книгой жить, и тут происходят типичные для сожительства этапы: упоение, привыкание, разочарование, охлаждение, возрождение чувства и т. п.»

кое или сложное[23], долгое или кратковременное[24], предсказуемое или нет[25], получающее должную оценку или недооценённое[26] и т. д.

5. Вывод

Рассмотренные метафоры в сжатой и яркой форме отражали взгляды на перевод в разные эпохи. Метафорическое осмысление перевода развивалось постепенно. Издревле перевод понимался как достижение идентичности или сходства. Позже концептуализация перевода дополнилась метафорами ограничения, производства и сопроизводства, метафорами реакции. В XX и XXI вв., когда, с одной стороны, возникла теория перевода, а с другой – когда переводчики стали «видимы», превратившись в объект исследования, произошёл резкий скачок в употреблении метафор, характеризующих перевод с разных сторон и описывающих его как определённый вид состояния или деятельности.

Многие современные переводоведы осмысляют перевод как достижение сходства, а не идентичности [Chesterman 1997: 2–3; Гарбовский 2007: 13–14]. Отмечается, что достижение идентичности в переводе (т. е. перевод как трансформация сущности) – это всего лишь метафора, поскольку ИТ и ПТ являются, конечно, разными текстами [Бархударов 1975: 6; Швейцер 1988: 118]. Важно понимать, что метафорической является идентичность не только текстов, но и смысла. Смысл создаётся получателем перевода на основе текста, и так как разум одного человека неизбежно отличается от разума другого, так как опыт каждого человека индивидуален, так как отличаются знания и языковая компетенция, отличаются индивидуальные ассоциации, – не может быть идентичного смысла. Как и в метафоре, в переводе реальным является сходство, а не идентичность. Поэтому насущной задачей переводоведения является создание такой развёрнутой, сложной метафоры сходства, которая бы наиболее полно и точно описывала процесс перевода.

---

[23] «Перевод похож на восхождение: в начале работы – трудный подъем, затем некоторое охлаждение (плато), а одолев вершину, спускаешься и становится легче, но подчас уже почти невыносимо» [Ibid.].

[24] Ванханен (2002–2005): «Переводчик прозы – марафонец, ему необходимо огромное трудолюбие, он бежит день за днем, набирая скорость» [Калашникова 2008: 107]. Ильин (2002–2004): «В коротком жанре только раздышался – дистанция уже кончилась» [Ibid.: 226].

[25] Богдановский [2003]: «Для меня перевод – сожительство, прикипел, а уж будет счастье или нет, сложится ли, неизвестно».

[26] Силакова (2002–2004): «Переводчики – как ассенизаторы. Пока они справляются с задачей, их существования никто не замечает» [Ibid.: 444].

ЛИТЕРАТУРА

Андрес 1965 – *Андрес А.Л.* Дистанция времени и перевод // Мастерство перевода. Т. 5. М., 1965.

Антокольский 1964 – *Антокольский П.Г.* Черный хлеб мастерства // Мастерство перевода. М., 1963. Т. 4.

Арутюнова 1990 – *Арутюнова Н.Д.* Тождество и подобие (заметки о взаимодействии концептов) // Логический анализ языка. Тождество и подобие. Сравнение и идентификация. М., 1990.

Арутюнова 1998 – *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М., 1998.

Бархударов 1975 – *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М., 1975.

Богдановский 2003 – *Богдановский А.С.* Храбрость и скромность / <http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html>. 2003.

Гарбовский 2004 – *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004.

Гаспаров 1971 – *Гаспаров М.Л.* Брюсов и буквализм // Мастерство перевода. М., 1971. Т. 6.

Гачечиладзе 1970 – *Гачечиладзе Г.Р.* Введение в теорию художественного перевода. Тбилиси, 1970.

Грек XVI в. – *Грек М.* Инока Максима Грека словеса супротивна ко Иоанну Лодовику, толковнику священныя книги св. Августина, епископа Иппонскаго // Сочинения преподобнаго Максима Грека, изданные при Казанской духовной академии. Казань, 1859–1862. Т. 3. 2-е изд.

Грек 1522 – *Грек М.* Послание московскому великому князю Василию III о переводе Толковой Псалтыри // Преподобный Максим Грек. Сочинения / Под ред. Н.В. Синицыной. М., 2008. Т. 1.

Жуковский 1843 – *Жуковский В.А.* Письмо к Н.В. Гоголю, ноябрь 1843 г. // Собр. соч. в 4-х томах. М.; Л., 1959. Т. 4.

Заболоцкий 1959 – *Заболоцкий Н.А.* Заметки переводчика // Мастерство перевода. М., 1959. Т. 2.

Калашникова 2008 – *Калашникова Е.* По-русски с любовью. Беседы с переводчиками. М., 2008.

Кашкин 1955 – *Кашкин И.А.* Вопросы перевода // И.А. Кашкин. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М., 1968.

Кашкин 1959 – *Кашкин И.А.* Текущие дела // И.А. Кашкин. Для читателя-современника. Статьи и исследования. М., 1968.

Кашкин, Шаталов 2006 – *Кашкин В.Б., Шаталов Д.Г.* Метафора как средство активного познания // Язык. Коммуникация. Социальная среда. М., 2006. Вып. 4.

Курбский 1575 – *Курбский А.* Предисловие многогрешного Андрея Ярославского на книгу сию достойную нарицатися Новый Маргарит // Сказания Князя Курбского / Под ред. Н. Устрялова. СПб., 1868. 3-е изд.

Ланчиков 2009 – *Ланчиков В.К.* Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Нижний Новгород, 2009. № 4.

Левик 1959 – *Левик В.В.* О точности и верности // Мастерство перевода. М., 1959. Т. 2.

Левин 1985 – *Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л., 1985.

Маркова 1982 – *Маркова В.Н.* Советские поэты-переводчики отвечают на вопросы Любена Любенова // Мастерство перевода 1985. М., 1990. Т. 13.

Нарбут 2007 – *Нарбут Е.В.* Оригинал, текст-донор, перевод: проблемы взаимодействия (на материале переводов романа Э.М. Ремарка «Искра жизни» на русский язык). Дис. … канд. филол. наук. Магадан, 2007.

Николаев 1986 – *Николаев С.И.* О стилистической позиции русских переводчиков петровской эпохи // XVIII век. М., 1986. Т. 15.

Пекарский 1862 – *Пекарский П.П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1.

Полоцкий 1680 – *Полоцкий С.* К благочестивому же читателю // Избр. соч. Под ред. И.П. Ерёмина. М.; Л., 1953.

Прокопович 1709? – *Прокопович Ф.* 1709? Его Царскому священнейшому Величеству благоверному Государю Царю и Великому Князю Петру Алексеевичу, всея великия и малыя и белия Росии Самодержцу, моему всемилостивейшему государю и благодетелю // Изображение христиано-политического властелина / Сааведра Фахардо. РНБ, F.II.67.

Русские писатели 1960 – Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. / Под ред. Ю.Д. Левина, А.В. Фёдорова. Л., 1960.

Силуан 1524 – *Силуан.* Предисловие инока Силвана Евангелския беседы, еже от Матфея, толкование иже во святых Отца нашего Иоанна Архиепископа Констянтиня града Златоустаго // Рассуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке / Под ред. Ватрослава Ягича. СПб., 1896.

Славинецкий 1655 – *Славинецкий Е.* Предисловие к читателю // Скрижаль / Пер. Арсения Грека. М., 1655.

Словарь 1984 – Словарь русского языка XVIII века / Под ред. Ю.С. Сорокина. Л., 1984.

Соболевский 1903 – *Соболевский А.И.* Переводная литература Московской Руси XIV–XVII веков. Библиографические материалы. СПб., 1903.

Трудности перевода 2009 – Трудности перевода (телевизионная программа). Канал «Мир». 3 мая 2009. / <http://www.bakanov.org/media>.

Шаталов 2010 – *Шаталов Д.Г.* По образу и подобию. Осмысление перевода религиозных текстов в России XVI–XVII вв. // Вестник МГУ. Серия 22 (Теория перевода). М., 2010. № 4.

Шаталов 2011 – *Шаталов Д.Г.* Метафорическое осмысление перевода религиозных текстов в России, Англии и Франции XVI–XVII вв. Метафоры идентичности // Вестник МГУ. Серия 22 (Теория перевода). М., 2011.

Швейцер 1988 – *Швейцер А.Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

Эткинд 1963 – *Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод. Л., 1963.

Эткинд 1973 – *Эткинд Е.Г.* Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.

A critical edition 1964 – A critical edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido / Staton W.F., Simeone W.E. (eds.). Oxford, 1964.

Benshalom 2010 – *Benshalom Y.* Performing Translation // Thinking Through Translation with Metaphors / St. André J. (ed.). Manchester, 2010.

Blaise 1954 – *Blaise A.* Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens. Turnhout, 1954.

Chesterman 1997 – *Chesterman A.* Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory. Amsterdam; Philadelphia, 1997.

D'Hulst 1992 – *D'Hulst L.* Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine // Target. 1992. № 1. Vol. 4.

D'Hulst 1993 – *D'Hulst L.* Observations sur l'expression figurée en traductologie française (XVIIIe – XIXe siècles) // TTR. 1993. № 1. Vol. 6.

Guldin 2010 – *Guldin R.* Metaphor as a Metaphor for Translation // Thinking Through Translation with Metaphors / St. André J. (ed.). Manchester, 2010.

Hanne 2006 – *Hanne M.* Metaphors for the Translator // The Translator as Writer / Bassnett S., Bush P. (eds.). London, 2006.

Hermans 1985 – *Hermans T.* Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation // Manipulation in Literature / T. Hermans (ed.). London, 1985.

Hermans 2004 – *Hermans T.* Metaphor and image in the discourse on translation: A historical survey // Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung = Translation: an international encyclopedia of translation studies = Traduction: encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction / H. Kittel and others (eds.). Berlin; New York, 2004. Vol. 1.

Lakoff, Turner 1992 – *Lakoff G., Turner M.* More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, Ill.; London, 1992.

Lewis, Short 1880 – *Lewis C.T., Short C.* A Latin dictionary founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary, revised, enlarged, and in great part rewritten by C.T. Lewis and C. Short. Oxford, 1880.

Neubert 1989 – *Neubert A.* Translation, Interpreting, and Text Linguistics // Readings in Translation Theory / A. Chesterman (ed.). Helsinki, 1989.

Niermeyer 1984 – *Niermeyer J.F.* Mediae Latinitatis Lexicon Minus: Lexique

Latin Médiéval-Français/Anglais = A Medieval Latin-French/English dictionary. Leiden, 1984.

Skibińska, Blumczyński 2009 – *Skibińska E., Blumczyński P.* Polish metaphorical perceptions of the translator and translation // Target. 2009. № 1. Vol. 21.

Thinking 2010 – Thinking Through Translation with Metaphors / St. André J. (ed.). Manchester, 2010.

Virgil 1656 – *Virgil.* The Destruction of Troy: an Essay upon the Second Book of Virgils Æneis / John Denham (trans.). London, 1656.

А. Д. Шмелев

Перевод «непереводимого»

Предварительные замечания

Едва ли не самую большую трудность для перевода представляют языковые выражения языка оригинала, содержащие в качестве «скрытых смыслов», «презумпций» (пресуппозиций, коннотаций, фоновых компонентов значения и т. д.) представления, которые не содержатся в качестве «презумпций» в языковых выражениях языка перевода. Эти «презумпции» воспринимаются как нечто само собою разумеющееся носителями языка оригинала, но не языка перевода. Такие языковые выражения часто создают ощущение «непереводимости» (как написано в статье [Зализняк, Левонтина 2005: 333], «труднее всего перевести в словах то, что в них как бы и не сказано»). В самом деле, если мы попытаемся эксплицировать «презумпции» на языке перевода, т. е. будет утрачен их «презумптивный» статус; но в противном случае соответствующий смысл вообще не будет выражен. Переводчик, как правило, стремится точно передать те компоненты смысла, которые находятся в фокусе внимания. Фоновых компонентов он часто вообще не замечает, а если и заметит, то нередко бывает готов ими пожертвовать. Следует иметь в виду, что, пытаясь передать их средствами другого языка, он почти неизбежно привлечет к ним внимание, переведет их из почти незаметного «фона» в фокус, а это также будет искажением исходного смыслового задания.

Аналогичным образом, при общении с представителями иных культур человек, говорящий на неродном языке, стоит перед выбором: использовать модели (conversational routines) языка общения, обременяя свое высказывание смыслами, чуждыми исходному коммуникативному намерению, или обращать на себя внимание нестандартностью речевого поведения и излишне акцентировать смыслы, которые на родном языке оставались бы «в тени».

Полезно заметить, что в приведенных рассуждениях и в дальнейшем в настоящей статье речь идет о межъязыковом переводе. Однако все сказанное может касаться межкультурной коммуникации и вне непосредственных рамок перевода, напр. когда человек воспринимает текст на чужом языке через призму родного языка (и вычитывает из текста вовсе не те «скрытые» смыслы, которые имел в виду в него вложить автор). Схожая ситуация имеет место и в случаях, когда некто воспринимает текст, который как будто принадлежит его родному языку, но в действительности составлен на иной его разновидности, напр. на языке предшествующей эпохи или на ином социальном или региональном варианте языка. Отличие от ситуации перевода состоит здесь в том, что несовпадение используемых разновидностей языка и тем самым возможность неверного понимания может не осознаваться. Современные читатели могут пребывать в заблуждении, что пушкинский текст понятен им уже в силу их знания русского языка; точно так же современные носители языка могут полагать, что возникшее взаимное непонимание связано со злонамеренностью собеседника. Впрочем, возможность непонимания древнерусского текста (и тем самым необходимость перевода) обычно не подвергается сомнению; аналогичным образом, в ходе современной бытовой коммуникации иногда возникает ощущение, что собеседники «говорят на разных языках» и нуждаются в том, чтобы «найти общий язык» [Шмелев 2010]. Однако еще раз подчеркнем, что в рамках настоящей заметки будут рассматриваться только случаи межъязыкового перевода.

Возможен ли «точный» перевод?

Споры о том, возможен ли «точный» («верный», «адекватный») перевод и всегда ли он возможен, часто базируются на предположении, что мы понимаем, что такое «точность» перевода. Однако представляется, что это предположение ложно. На самом деле перевод может преследовать различные цели и должен оцениваться сообразно этим целям. Упрощенно говоря, можно различить две установки и, соответственно, две стратегии перевода. Одна из них ориентирована в первую очередь на автора в том смысле, что она направлена на то, чтобы передать все, что «имел в виду» («хотел сказать») автор. Для этой цели могут использоваться примечания, комментарии и т. п.; в результате адресат получает более или менее полное знание о семантическом содержании оригинального текста, но непосредственное впечатление разрушается. Эта установка более характерна для «научных» переводов. Другая установка в большей степени

ориентирована на адресата и направлена на то, чтобы произвести на иноязычного адресата то же впечатление, которое оригинальный текст производит на носителя языка оригинала. Эта установка более характерна для «художественных» переводов. При этом выбор установки определяется целями перевода; не может быть универсальной стратегии, пригодной во всех случаях.

Следует иметь в виду, что «скрытые смыслы» и «презумпции», характерные для языкового выражения, оказываются релевантными не для всех случаев его употребления. Так, в немецком, голландском и русском языках обнаруживаются слова, которые обычно рассматриваются как переводные эквиваленты друг друга и относятся к «ключевым словам» немецкой, голландской и русской культуры соответственно: *gemütlich* (и *Gemütlichkeit*), *gezellig* (и *gezelligheid*), *уютный* (и *уют*). В английском языке есть аналоги указанных слов (соответственно, *cozy* и *coziness*), а, скажем, во французском языке близкого эквивалента найти не удается. Внимательный анализ показывает, что набор «скрытых смыслов» в словах немецкого, голландского и русского языков не совпадает, и в этом смысле они не являются полными эквивалентами (так, *уют* ассоциируется со шторами на окнах, а *gezelligheid* – с чисто вымытыми окнами без занавесок). Однако во многих контекстах этими ассоциациями можно пренебречь. В то же время некоторые контексты наглядно обнаруживают неэквивалентность этих слов. Так, немецкое сочетание *gemütlicher Mensch* включает добродушие и, может быть, неспешность обращения. Характерны переводы прилагательного *gemütlich* в романе Эриха-Марии Ремарка «Черный обелиск» (переводчик – В. Станевич): сочетание *gemütlich, kräftig, mit den roten Backen, der roten Nase und den geplatzten Äderchen darin* переводится как *добродушный, полнокровный, с румяными тугими щеками и красным носом в багровых жилках*; фраза *„Das glaube ich auch", erwidert Bodendiek gemütlich* – как *«Я тоже так думаю»,– добродушно соглашается Бодендик.* Сходное решение принимают и другие переводчики: так, в переводе сказки Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Золотой горшок» (переводчик – В. Соловьев) сочетание *ein gutmütiger stiller Mann* переводится как *человек добродушный и спокойный*, сочетание *gemütliche muntre Gespräche* – как *добродушная, веселая беседа.* По-видимому, голландское слово *gezellig* в применении к человеку указывает на то, что это человек общительный, компанейский, с кем можно приятно и душевно общаться. Русское слово *уютный* чаще применимо к женщинам, чем к мужчинам, и может предполагать физическую полноту, но в первую очередь – умение создать домашний *уют* (будь то дома или на работе), как в следующих примерах из «Национального корпуса русского языка»:

Хорошо помню я толстую, *уютную* кухарку Лили Аннушку, прожившую у нее много лет, и милую, черноглазую горничную Настю, с которой я дружила. (Н.М. Гершензон-Чегодаева. Воспоминания дочери (1952–971))

...в кухню вплыла Мишкина бабушка, толстая *уютная* старуха. (Сергей Каледин. Записки гробокопателя (1987–1999))

Когда дома ждут горячий ужин, послушные дети и *уютная* жена, можно наконец расслабиться. (Сыщик хочет спать спокойно (1998) // «Профессионал», 1998.07.01)

Джулия нашла домоправительницу из местных жительниц, чтобы вести хозяйство, толстую *уютную* тетку по имени Домна Иванна. (Михаил Чулаки. Примус // «Звезда», 2002)

Пища должна быть домашней, здоровой, а сама хозяйка офиса — доброй, *уютной* женщиной. (Татьяна Богомолова. Синица в небе, кот в мешке (2003) // «Восточно-Сибирская правда» (Иркутск), 2003.06.14)

Хотелось, чтобы дома ждала теплая *уютная* женщина, чтобы на плите булькал борщ, а постельное белье менялось не из-за того, что порвалось. (Елена Тихонова. Жениться надо на училках! (2004) // «Амурский Меридиан» (Хабаровск), 2004.12.22)

В зависимости от конкретного случая возможно совмещение стратегий. Приведем пример из художественного перевода поэтического романа Йенса-Петера Якобсена «Нильс Люне» (переводчик – Елена Суриц), опубликованного издательством «Художественная литература» в 1976. В нем содержится такая фраза: *Так, осталось на всю его жизнь, ибо он упрямо отверг взгляды, в каких был воспитан, и бежал на сторону тех, кто тщетно тратит свои силы, идя против рожна.* К выражению *идя против рожна* добавлено примечание переводчика, в котором сказано: *«Идти против рожна – библейское выражение* (Деяния Апостолов, гл. IX, 5)». Необходимость такого примечания обусловлена тем, что данный библеизм вошел в русский язык в форме фразеодогизма *переть против рожна*, который, по данным «Фразеологического словаря» под редакцией А.И. Молоткова, имеет просторечную окраску [ФСРР 1986]. В этом же словаре (с пометой «устар.») приводится вариант *прать против рожна* (восходящий к церковнославянскому тексту Деяний: *жестоко ти есть противу рожна прати*), причем библейское происхождение фразеологизма не отмечается[1]. Выражение *идти против рожна*, используемое в русском Синодальном переводе Деяний, не является

[1] Для сравнения в словаре дается также отсылка к фразеологизму *лезть на рожон.*

общеупотребительным (и в указанный словарь не включено). Его использование в переводе «Нильса Люне» представляется вполне оправданным, а примечание направлено на устранение ассоциаций с просторечным фразеологизмом.

Выбор установки при переводе: трудные случаи

Далеко не всегда выбор установки при переводе оказывается простой задачей. Рассмотрим в связи с этим несколько показательных примеров.

В библейском тексте (и Ветхого, и Нового Завета) часто говорится о твердом, «огрубелом», «ожесточенном», «окаменевшем» сердце. В русской языковой картине мира (как и в картине мира многих западноевропейских языков) с сердцем ассоциируется способность чувствовать и любить, и это отражено в коннотациях слова *сердце* и его производных (и их аналогов в западноевропейских языках). Однако в древнееврейской и арамейской языковой картине мира сердце рассматривается как орган, ответственный за нашу способность мыслить и понимать. Соответственно, когда об «огрубелом сердце» говорит древнееврейский оригинал (или – в Новом Завете – греческий текст, написанный людьми, во многом продолжавшими мыслить категориями древнееврейской или арамейской картины мира или же передававшими высказывание, сделанное на древнееврейском или арамейском языке), имеется в виду в первую очередь неспособность понимать; когда о том же говорит перевод на русский или какой-либо другой европейский язык, читатели часто воспринимают это как указание на неспособность чувствовать. Часто контекст подсказывает правильную интерпретацию, однако инерция восприятия сердца как органа чувств заставляет многих европейских (и, в частности, русских) читателей видеть в соответствующих выражениях указание на эмоциональную зачерствелость или отсутствие сочувствия к другим людям (т. е. смысл, подобный тому, который содержится в русском слове *жестокосердие* или в английском *hard-hearted*). Ср. следующий отрывок из апостольского послания в русском Синодальном переводе и двух английских переводах:

> ...по суетности ума своего, будучи помрачены в разуме, отчуждены от жизни Божией, по причине их невежества и *ожесточения сердца* их. (Еф. 4, 17–18)
>
> ...in the vanity of their mind, Having the understanding darkened, being alienated from the life of God through the ignorance that is in them, because of the *blindness of their heart* (King James Version)

...in the vanity of their mind, being darkened in their understanding, alienated from the life of God, because of the ignorance that is in them, because of the *hardening of their heart* (American Standard Version)

Здесь, казалось бы, очевидно, что *ожесточение сердца* (или 'слепота сердца') применяется по отношению к *суетности ума*, *помраченности разума* и *невежеству*; несмотря на это, многие носители русского (и английского) языка и в данном контексте ассоциируют *ожесточение сердца* с жестокосердием или бесчувственностью.

В известном отрывке из шестой главы книги пророка Исаии, цитируемом в Евангелиях, сердце рассматривается как основной инструмент понимания, подобный ушам как органу слуха и глазам как органу зрения. Приведем этот отрывок и отсылки к нему в русском Синодальном переводе и в переводе, известном как Библия короля Иакова:

...*огрубело сердце* народа сего, и ушами с трудом слышат, и очи свои сомкнули, да не узрят очами, и не услышат ушами, и не *уразумеют сердцем*... (Ис. 6, 10)

...*огрубело сердце* людей сих и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не *уразумеют сердцем*... (Мф. 13, 15)

народ сей ослепил глаза свои и *окаменил сердце* свое, да не видят глазами, и не *уразумеют сердцем*... (Ин. 12, 40)

Make the *heart* of this people *fat*, and make their ears heavy, and shut their eyes; lest they see with their eyes, and hear with their ears, and *understand with their heart*... (Is. 6: 9, 10)

...this people's *heart* is *waxed gross*, and their ears are dull of hearing, and their eyes they have closed; lest at any time they should see with their eyes, and hear with their ears, and should *understand with their heart*... (Mt. 13: 15)

He hath blinded their eyes, and *hardened* their *heart*; that they should not see with their eyes, nor *understand with their heart*... (John 12: 40)

Но и эти отрывки воспринимаются многими носителями русского и английского языка (и, вероятно, ряда других европейских языков) как обличение бесчувственных и жестокосердных людей.

Можно было бы счесть, что удачней был бы перевод, передающий подразумеваемый смысл и использующий вместо «ожесточенного сердца» такие выражения, как, напр., *окаменевший мозг*, *твердолобый* или что-либо подобное. Однако тогда не было бы передано важное для библейской антропологии представление, согласно

которому именно сердце является средоточием всей психической жизни человека, включающей и разум, и чувства, и волю. Непривычный (с точки зрения подразумеваемых ассоциаций) способ выражения дает возможность донести до читателя представления, характерные для языковой картины мира оригинала, не помещая их в фокус высказывания, т. е. не искажая исходной коммуникативной перспективы, – хотя, конечно, чреват возможным непониманием.

В подобных случаях переводчик оказывается перед необходимостью решить, предпочитает он интерпретировать имеющееся расхождение как межъязыковое семантическое различие или как культурное различие при семантическом тождестве выражения и его переводного аналога. Так, многие наблюдатели отмечают, что слово *friend* применимо в современном американском варианте английского языка к существенно более широкому кругу знакомых, нежели русское слово *друг* [Wierzbicka 1997]. Об этом явлении можно говорить двояким образом: дело то ли в семантическом различии слов *друг* и *friend*, то ли в различном отношении к феномену дружбы и друзьям в русской и американской культуре. В первом случае слово *friend* во многих контекстах следует переводить не как *друг*, а как *приятель*, *знакомый* или еще каким-то образом; во втором случае перевод *друг* будет адекватным; он будет свидетельствовать о специфике американской модели дружбы по сравнению с русской. Точно так же в рассуждении Кшиштофа Занусси, уже цитированном мною [Шмелев 2002: 180], не вполне ясно, говорит ли он о семантическом отличии слов *happy* и *happiness* от слов *счастливый* и *счастье* или о различном представлении англоязычных людей и славян о том, что нужно человеку для счастья:

> ...у воздушной компании «Олимпик» есть лозунг «Все здесь счастливы»... Счастье по-английски значит, что кофе хороший, кресло удобно и температура приятна... Для славянина счастье – эйфория, или покой, или только надежда...

Существенно, однако, что проблема должна осознаваться. В противном случае прямолинейный перевод может ввести в заблуждение. Так, при социологических опросах, направленных на выявление «статистики счастья» (когда социологи опрашивают жителей разных стран, счастливы ли они), Россия неизменно оказывается в списке этих стран на одном из последних мест. Однако сама семантика русских слов *счастлив* и *счастье* затрудняет положительный ответ на вопрос *Счастливы ли вы?* (семантика английских слов *happy* и *happiness* не препятствует положительному ответу и даже подсказывает

его, так что не удивительно, что в США число положительно ответивших на данный вопрос всегда существенно больше, чем в России). Здесь вспоминается популярная фраза из анекдота о двух немецких евреях, один из которых на вопрос *Are you happy?* – отвечает: *Yes I am happy, aber glücklich bin ich nicht* (http://amypp.livejournal.com/407487.html)[2].

Один из самых распространенных источников коммуникативных неудач – расхождение речевых стратегий, используемых для кодирования и декодирования скрытого смысла высказывания. Эти различия могут быть весьма значительными, когда участники диалога принадлежат различным социальным или этническим группам, и особенно при межкультурной коммуникации, в частности в ситуации перевода. А. Вежбицка отмечала, что «Иисусовы притчи нельзя правильно интерпретировать, если не знать традиций еврейской *Drohrede* („угрозительной речи“). Но принять в расчет необходимо не только конвенции *Drohrede*; есть и другие сопоставительно-культурные препятствия, которые необходимо преодолеть, чтобы избежать недоразумений при интерпретации Евангелий. Для современного западного читателя, привыкшего ценить последовательность, точность, логическую связность, „рациональную“ аргументацию и ожидать этого, манера речи Иисуса неизбежно будет вводить в заблуждение, а также приводить в смущение. Метафорический характер таких образов, как „печь огненная“, теперь понять легко, но образный характер гиперболических и апокалиптических выражений в призывах к обращению до сих пор не получил широкого признания» [Вежбицкая 1999: 765]. Однако представляется, что устранение таких образов из перевода не только привело бы к обеднению образного строя притч, но, возможно, не в меньшей степени исказило бы исходное семантическое задание, нарушив функциональную перспективу речи; кроме того, оно было бы чревато исторической неправдой.

Впрочем, сказанное касается не только притч. Слова Иисуса, обращенные к Матери на браке в Кане Галилейской, в английском переводе (*Woman, what have I to do with thee?*) звучат жестко и, может быть, даже грубо, тогда как исходная ходячая арамейская формула *мах ли велах* совместима с самою полною почтительностью. Русский Синодальный перевод (*Что Мне и Тебе, Жено?*), удержавший церковнославянский оборот, лишен этого недостатка, но звучит

[2] Популярность этой истории иллюстрируется названием персональной выставки Жака Лю в галерее Vox Populi (Philadelphia, PA) в 2010: *Yes, Yes I Am Happy, Aber Glücklich Bin Ich Nicht.*

недостаточно верно с точки зрения современного русского языка. Однако «осовременивание» этой формулы и замена ее на идиоматичную русскую формулу, близкую с точки зрения связанных с нею ассоциаций, могло бы нарушить историческую перспективу.

Не меньшую остроту имеет все сказанное при переводе выражений, используемых в законодательстве и судопроизводстве. В языке законодательства нередки случаи калькирования, и получающийся при этом результат может вызывать ощущение недоумения. Так, арбитражный процессуальный кодекс Федеральным законом от 30 апреля 2010 г. № 69-ФЗ был дополнен главой 27.1, вступившей в силу с 4 мая 2010 г., «Рассмотрение дел о присуждении компенсации за нарушение права на судопроизводство в разумный срок или права на исполнение судебного акта в разумный срок». Очевидно, что сочетание *разумный срок* является калькой английского выражения *reasonable time*, являющегося американским юридическим термином. Однако у носителей русского языка оно обычно вызывает некоторое недоумение и впечатление, что оно требует конкретизации: какой срок считать «разумным»?

В заключение остановимся на коллизиях, возникающих при переводе в рамках судопроизводства. Остановимся на американской судебной практике. В соответствии с американским законодательством и обычаями, всякий участник судебного процесса, не владеющий английским языком, имеет право пользоваться услугами переводчика. Однако права переводчиков оказываются весьма ограниченными в силу представлений о состязательности судебного процесса. Переводчик обязан переводить все «буквально»; он не имеет права ни комментировать переводимое высказывание, ни заменять его высказыванием, близким к исходному высказыванию с точки зрения «скрытых смыслов» и невыраженных ассоциаций. Тем самым, в случаях когда он видит, что высказывание, переведенное буквально, будет понято адресатом перевода неверно, он лишен возможности исправить это. Так, в некоторых культурах считается невежливым давать отрицательный ответ на общий вопрос, т. е. говорить *нет*[3]. Когда носитель этой культуры подвергается судебному допросу, он в силу указанных культурных конвенций вынужден отвечать положительно или уклончиво в том числе на вопросы, пропозициональное содержание которых, с его точки зрения, не соответствует

[3] Один из персонажей романа Грэма Грина *Burn-out case* говорил: *When you have been in Africa a little longer, you will learn not to ask an African a question which may be answered by Yes. It is their form of courtesy to agree. It means nothing at all.*

действительности. Если его речь переводится буквально (а именно это должны делать судебные переводчики), может получиться, что он признается в действиях, которые не совершал, или засвидетельствует происшествия, которые вовсе не происходили[4].

Заключительные замечания

Кратко подытожим все сказанное. Перевод может быть успешным, только если переводчик понимает переводимый текст (это требование может казаться тривиальным, но слишком часто нарушается в переводческой практике). Перевод никогда не может передавать в точности тот же смысл, что и оригинал, без малейших сдвигов; но к этому не следует и стремиться. Перевод может считаться адекватным, если он успешно решает ту задачу, ради которой он был предпринят; решению этой задачи и должен быть посвящен выбор переводческой стратегии.

При внутриязыковом переводе (восприятии текста на том же языке, но написанном в предшествующие эпохи, или текста, использующего иную региональную или социальную разновидность того же языка) возникают в сущности те же проблемы, что и при межъязыковом переводе. Более того, в процессе общения может возникать ощущение, что собеседники «говорят на разных языках» и не могут «найти общий язык». Это чаще всего бывает связано с тем, что «скрытая семантика» языковых выражений (связанные с ними ассоциации, презумпции и т. д.) различна для разных участников коммуникации. Иными словами, носители одного языка могут по-разному воспринимать одно и то же языковое выражение данного языка. Переводчику приходится ориентироваться на максимально точное отображение всего того, что содержится в исходном тексте (даже если не все носители языка оригинала это воспринимают), и на некоторое «усредненное» восприятие языковых выражений носителями языка перевода (если перевод не является адресованным).

ЛИТЕРАТУРА

Вежбицкая 1999 – *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описания языков. М., 1999.

[4] Сходные проблемы имели место и на заседаниях Международного уголовного суда в Гааге [Stern 2005].

Зализняк, Левонтина 2005 – *Зализняк Анна А., Левонтина И.Б.* Отражение «национального характера» в лексике русского языка // Зализняк Анна А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005.

ФСРР 1986 – Фразеологический словарь русского языка. М., 1986.

Шмелев 2002 – *Шмелев А.Д.* Русская языковая модель мира. М., 2002.

Шмелев 2010 – *Шмелев А.Д.* В поисках общего языка // Логический анализ языка. Моно-, диа-, полилог в разных языках и культурах. М., 2010.

Stern 2005 – *Stern L.* What is lost, added and distorted during multilingual courtroom communication? International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia as a case study // ICCEES VII World Congress. Europe – Our Common Home? Abstracts. Berlin, 2005.

Wierzbicka 1997 – *Wierzbicka A.* Understanding Cultures through Their Key Words. New York; Oxford, 1997.

Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев

Можно ли рассказать анекдот на другом языке?

То, что перевод многих анекдотов является непростой задачей даже для высококвалифицированного профессионального переводчика, очевидно. Принято считать, что анекдоты можно подразделить на языковые и предметные[1]. В предметных анекдотах комический эффект создается не игрой слов, а обыгрыванием каких-то ситуаций и жизненных установок, тогда как языковые анекдоты строятся на игре слов и каламбурах. Если предметные анекдоты в принципе не составляют особых трудностей для переводчика, то языковые анекдоты практически не поддаются переводу [Laurian 1992; Санников 1999]. Недаром в Интернете на разных сайтах[2] рассказывают такую, якобы на самом деле произошедшую историю: «Во время одних устных переговоров переводчик, поняв, что не может передать смысл шутки, произнес следующее: „Этот человек рассказывает анекдот, который кажется ему смешным. Я не могу перевести его так, чтобы вам стало смешно, поэтому, когда я закончу, прошу вас просто начать смеяться“». Правда, в статье [Laurian 1992] рассматриваются различные приемы, которые можно использовать при переводе языковых анекдотов, но по существу речь идет о приемах, позволяющих построить на языке-реципиенте текст, который будет производить примерно тот же комический эффект, что и оригинальный текст. Использование этих приемов может быть направлено на решение лишь специальных задач: при обучении теории и практике перевода, как это предлагается в цитируемой статье, или, скажем, при переводе художественного повествования, в котором один из персонажей рассказывает анекдот.

---

[1] Ср. такие противопоставления, как verbal *vs.* referential jokes [Attardo 1994]; языковые *vs.* предметные шутки [Санников 1999]; анекдоты, дающие представление об устройстве языкового кода, *vs.* анекдоты, основанные на знаниях о мире воспринимающего субъекта [Иссерс, Кузьмина 2000].

[2] См., напр., сайт, на котором переводчики обсуждают трудности перевода анекдотов (www.kulichki.com/wwwpd/meteor/2000_3/019.html).

Но на практике многие люди сталкиваются с необходимостью перевести анекдот с одного языка на другой или, точнее, пересказать анекдот на другом языке, нежели тот, на котором он был первоначально рассказан. Так, русские, общаясь с иностранцами, не владеющими русским языком, иногда хотят познакомить их с образцами русского юмора; или, наоборот, услышав на каком-либо иностранном языке понравившийся им анекдот, они могут захотеть пересказать его своим русским друзьям. В последние годы, когда анекдот из речевого жанра устной коммуникации постепенно превращается в жанр интернет-коммуникации, «любительский» перевод анекдотов стал еще более массовым занятием. Вот что пишет об этом создатель одного из самых популярных сайтов анекдотов в русском Интернете Дмитрий Вернер: «За семь с половиной лет на сайте опубликовано 55 тысяч анекдотов, а вместе с вариациями и повторами – около 150 тысяч. Вычерпан не только золотой запас, но и серебряный, и бронзовый, и так далее до самого дна. За счет чего же собрание продолжает ежедневно пополняться? Ведь новые анекдоты по десять штук в день не рождаются! Основные источники таковы. Первый – это авторские анекдоты <...>. Второй источник пополнения сайта anekdot.ru – это переводы. Многие посетители „Анекдотов из России“ живут за рубежом и, услышав или прочитав хорошую шутку, переводят ее на русский язык и присылают на сайт <...>. Переводные анекдоты занимают высокие места в „анекдотрушных“ рейтингах. Нередко они прочно входят в фольклор и спустя какое-то время возвращаются на сайт в сильно измененном, уже совершенно обрусевшем виде» [Вернер 2003].

Как же справляются с задачей перевода анекдотов рядовые носители русского языка, когда им приходится рассказывать русские анекдоты иностранцам или пересказывать друзьям анекдоты, которые они услышали или прочитали на другом языке? Поскольку анекдоты очень популярны в российском обществе, у носителей русского языка и русской культуры есть общие представления о том, как положено рассказывать анекдоты. Так, например, типичное начало русского анекдота – предложение, начинающееся глаголом в настоящем времени, за которым следует подлежащее, а затем – все второстепенные члены предложения (см., напр., [Шмелева, Шмелев 1998: 266]). Таким же образом обычно передается начальное предложение анекдота, даже если в языке-источнике синтаксическая структура начального предложения представляет собой обычное нарративное предложение: подлежащее, сказуемое, второстепенные члены предложения (*A man met his friend whom he hadn't seen for a long time... → Встречаются два друга после долгой разлуки...*). Такого рода адаптация обычно происходит незаметно для самого рассказчика.

Однако при пересказе анекдота на другом языке нередко встречаются ситуации, требующие осознанных «переводческих» решений.

Анекдоты, построенные на игре слов и каламбурах, как правило, вообще не рассказывают на другом языке или рассказывают отчасти на языке оригинала. Вот каким образом, например, в русской компании были рассказаны анекдоты, соль которых состоит в том, что английские слова *too* ('тоже') и *two* ('два') являются омофонами, а английские слова *dry* ('сухой') и *nine* ('девять') и немецкие слова *drei* ('три') и *nein* ('нет') – межъязыковыми паронимами:

Встретились Рональд Рейган, Маргарет Тэтчер и Гельмут Коль. "I am glad to see you", – говорит Рейган. "I am glad to see you too", – говорит Тэтчер. "I am glad to see you three", – говорит Коль.

После Второй мировой войны немцы в Париже старались не говорить по-немецки. Заходят двое немцев в ресторан и по-английски говорят "Two glasses of Martini, please". Официант их спрашивает: "Dry?" – "Nein, zwei!"

Двенадцать англичан насилуют немку. Она кричит: «Найн! Найн!» Трое англичан встают, одеваются и уходят.

Тем самым особые трудности, связанные с переводом «языковых» анекдотов, для рядовых носителей языка оказываются в значительной степени мнимыми. Если слушатели знакомы с языком-источником в той степени, в какой это необходимо для того, чтобы оценить игру слов на чужом языке и тем самым понять «соль» анекдота, то ключевые фразы не переводятся, а воспроизводятся; в противном случае вовсе не делается попытка пересказать анекдот на другом языке.

Подлинную проблему для пересказа в иноязычной и инокультурной аудитории парадоксальным образом представляют как раз анекдоты, в которых комический эффект создается не игрой слов, а обыгрыванием каких-то ситуаций и жизненных установок. Такие анекдоты обычно не переводятся дословно, они пересказываются с изменениями, необходимыми для того, чтобы анекдот стал понятен инокультурной аудитории. Ведь для понимания большинства анекдотов необходим общий для слушателя и рассказчика набор предварительных фоновых знаний: общекультурные сведения, знание последних событий общественной жизни, наличие информации об основных персонажах анекдотов, их характерных чертах и речевых характеристиках, о моделях построения анекдота и т. д. (ср. [Шмелев, Шмелева 2003]).

Именно фоновые знания, необходимые для понимания анекдота, составляют основную трудность для пересказа анекдота в иноязычной и инокультурной аудитории. Здесь можно провести аналогию с проблемой передачи на другом языке фоновых компонентов в семантике языковых единиц (см. об этом [Шмелев 2003]). Это и понятно. Переводчик, как правило, стремится точно передать те компоненты смысла, которые находятся в фокусе внимания. Фоновых компонентов он часто вообще не замечает, а если и заметит, то нередко бывает готов ими пожертвовать. А пытаясь передать их средствами другого языка, он почти неизбежно привлечет к ним внимание, переведет их из почти незаметного «фона» в фокус, что также будет искажением исходного смыслового задания. Аналогично и при пересказе анекдота говорящий стоит перед выбором: ориентироваться на модели анекдота, существующие в языке-реципиенте, часто существенно отклоняясь от исходного текста, или эксплицировать необходимые фоновые сведения, рискуя тем, что анекдот лишится эффекта неожиданности.

Различные стратегии пересказа анекдотов на другом языке можно свести к двум основным: можно либо эксплицитно декларировать принадлежность анекдота к другой культурной и языковой среде (при помощи метатекстового ввода, имен, местных реалий и др.), либо попытаться «скрыть» иностранное происхождение анекдота, пересадить его на русскую почву. Именно этих стратегий придерживаются, по свидетельству Дмитрия Вернера, люди, присылающие на сайт «Анекдоты из России» переводные анекдоты: «Некоторые из анекдотов изначально интернациональны, другие сохраняют (в дословном переводе) местные особенности, третьи „русифицируются“ и приспосабливаются к российской жизни» [Вернер 2003].

Приведем примеры анекдотов, явно сохраняющих в русском пересказе свое «иностранное» происхождение:

> *Есть такой финский анекдот.* Сидят в доте на линии Маннергейма два солдата и разговаривают: – Юсси, правда, мы очень крутые парни? – Да-а…– Правда, каждый из нас стоит десяти русских? – Да-а…– Тогда почему ты такой грустный? – Думаю, что будет, если придет одиннадцатый.

Очевидно, что этот анекдот нельзя рассказывать без предварительного сообщения о том, что это финский анекдот: финны не являются традиционными героями русских анекдотов (кроме единственного анекдота о *горячих финских парнях*), поэтому слушатели не могут узнать «анекдотического» финна ни по имени *Юсси*, ни по манере растягивать слова (*Да-а*).

Анекдоты, в которых в какой-то ситуации (на необитаемом острове, на курорте, на войне и т. п.) встретились представители разных народов, обычно устроены следующим образом. Вначале идет рассказ о том, как в какой-то ситуации действуют представители тех или иных народов (в соответствии с бытующими в данной культуре представлениями об этих народах), а затем в конце говорится, как поступят представители народа-рассказчика. И по тому, какой народ называется последним, можно в большинстве случаев практически безошибочно определить исходную «национальную принадлежность» анекдота[3]. Поэтому можно с большой долей уверенности сказать, что следующий появившийся в русском Интернете анекдот был переведен со словацкого языка:

> На берегу голубого Дуная чех, русский и словак ловят рыбу. Как водится, поймали золотую рыбку. Она, естественно, просит отпустить за три желания – по одному на брата. Чех (вспомнив 1968 год): – Сделай так, чтобы не стало русских! Русский (обидевшись): – Пусть не станет чехов! Рыбка (словаку): Ну а ты чего хочешь? Словак: – А ты исполнишь желания этих двух парней? – Да, конечно, я же обещала. – Ну тогда – чашечку кофе!

Заметим, что существуют (и даже более известны в русской среде) и другие варианты этого анекдота, в которых фигурируют другие персонажи (напр., *нацист*, *коммунист* и *еврей*), в остальном же суть анекдота остается той же самой.

Многие анекдоты трудно понимать без предварительных знаний об устройстве соответствующей «анекдотической» картины мира. О каких-то персонажах, в частности о каких-то народах, у русских просто нет стереотипных представлений, позволяющих «вставить» их в анекдот, что само по себе может стать темой анекдота. Ср. следующий русский анекдот:

> Едут в машине американец, француз, русский и португалец. Вдруг на повороте русский открывает дверцу и выбрасывает португальца из машины. «За что?» – спрашивает американец. «Да с ним анекдот рассказать невозможно!»

О других народах есть некоторые стереотипные представления, но совсем не те, что обыгрываются в переводных анекдотах. Так,

---

[3] Исключением являются *евреи*, которые вполне могут появляться в конце как русских, так и, например, американских мультинациональных анекдотов.

например, *шотландцы*, *шведы* и *поляки* не входят в число персонажей русских анекдотов, но у русских есть некоторые стереотипные представления об этих народах. Например, шотландцы носят юбки, у них есть кланы, они горцы, храбрые воины (шотландские гвардейцы), шведы очень аккуратны, у них высокий уровень жизни и т. п. Поэтому британские анекдоты о *шотландцах* становятся понятны русским, только если предварить рассказывание такого анекдота информацией о том, что *шотландцы* в британских анекдотах играют роль скупцов:

В Глазго столкнулись два такси. 20 пассажиров ранены.

При пересказе финских анекдотов о шведах и американских анекдотов о поляках их часто приходится снабжать комментарием о том, что шведы в финских анекдотах играют роль глупцов, а поляки в американских анекдотах также выступают в роли глупцов, но при этом глупцов с «гонором». После таких комментариев у русских не вызывают вопросов следующие анекдоты (соответственно, финский и американский):

Швед звонит в пожарную охрану: – У меня пожар, срочно приезжайте! Ему говорят: – Сейчас же выезжаем, расскажите, как к вам ехать. – Как, как... у вас же есть такие красные машины с сиренами – вот на них и поезжайте.

Мужик зашел в магазин и просит продать ему польской колбасы. Продавец смотрит на него и спрашивает: «Вы – поляк?» Мужик оскорбленным тоном отвечает: «Да, я поляк. Разрешите, однако, вас спросить: если бы я спросил итальянской колбасы, стали бы вы спрашивать, итальянец ли я? Или, если бы я спросил немецкой колбасы, поинтересовались бы вы, не немец ли я? Или если кто спрашивает еврейской колбасы – вы всегда будете спрашивать его, не еврей ли он? Или если я попрошу у вас тако, то вам покажется, что я – мексиканец? А? Так как же?» – «Ну, пожалуй, не стал бы». – «Так почему же вы спросили меня, не поляк ли я, только потому, что я попросил у вас польской колбасы?» – «Потому что это – хозяйственный магазин».

Знание об устройстве «анекдотического пространства» необходимо еще и потому, что персонажи анекдотов часто в анекдоте не называются, а опознаются по каким-то характерным внешним или речевым характеристикам. Например, постоянные персонажи русских анекдотов о народах-соседях – грузины – опознаются по особому

«анекдотическому» грузинскому акценту, имеющему лишь отдаленное отношение к действительным произносительным особенностям говорящих по-русски грузин (см. [Шмелева, Шмелев 2002]):

– Алло. Я от синагоги. – Вы еврей? – Зачэм еврэй? Пачему еврэй? Я от сина Гоги.

Идет суд. Судья: Подсудимый, как вы изнасиловали эту женщину? Подсудимый (краснея и стыдливо улыбаясь): Спасыбо, харашо!

Девушка плавает на море, на курорте. И вдруг чувствует, кто-то под водой начинает снимать ей купальник. Та естественно начинает кричать: «Помогите, помогите!» А из-под воды раздается голос с характерным акцентом: Дэвушка, зачем кричишь, да? Разве ты не видишь, это мы, дэльфины!

Очевидно, что при рассказывании этих анекдотов в инокультурной аудитории (например, хорошо знающим русский язык иностранцам) необходимо пояснить, что речь идет о грузинах, что грузины в русских анекдотах обладают повышенной сексуальностью, произносят [а] во втором предударном слоге вместо редуцированного неопределенного гласного, используют частицу *да* после императива (употребление, также противоречащее русской литературной норме): *Позвони, да?*; *Выпей, да?* и т. п. Именно анекдоты, построенные на обыгрывании речевых характеристик этих героев (а также иных связанных с ними клишированных деталей), оказываются самыми трудными для понимания носителями иных языков и культур. По речевым характеристикам, а также по клишированным фразам, одежде, внешним характеристикам носители языка опознают не только персонажей анекдотов о народах-соседях, но и политиков, и героев кино- и телефильмов.

В винно-водочный отдел гастронома заходит такой низенький, плюгавенький мужичок в кепке, держит в руках две пустые бутылки и говорит продавцу, слегка картавя: «Милейшая, налейте мне две бутылочки водочки!» – «Мы в разлив не продаем». – «Мне не в Разлив, мне в Шушенское!»

Для понимания этого анекдота нужно обладать фоновыми знаниями о том, что *Ленин* как персонаж русских анекдотов носит кепку, картавит, жил в шалаше в Разливе (место неподалеку от Финского залива), был в ссылке в Шушенском. Сейчас этот анекдот непонятен

не только иностранцам, но и русским школьникам[4]. Однако попытка сообщить всю необходимую информацию перед тем, как рассказывать анекдот, полностью его разрушит, тем более что каламбур *разлив – Разлив* все равно непереводим.

Другая стратегия пересказа анекдотов на другом языке состоит в том, чтобы скрыть его «иностранное происхождение» и тем самым избавиться от необходимости сообщать дополнительную информацию. В этом случае рассказчику, как правило, приходится производить замену персонажей анекдота на обладающих похожими поведенческими характеристиками персонажей анекдотов того народа, на языке которого анекдот пересказывается. Иногда бывает достаточно поменять фамилию политика (оба следующих анекдота взяты из русского Интернета, первый очевидным образом переводной):

> Урок английского языка в американской школе. Учительница спрашивает: «Какая разница между словами *беда* и *катастрофа*?». Встает девочка-отличница и говорит: «Вчера моя собачка бежала по дорожке и подвернула лапку. Это беда, но не катастрофа. А вот представьте, террористы сбили самолет с господином Президентом Джорджем Бушем на борту. Катастрофа? Катастрофа, но не беда!»

> Урок русского языка в школе. Учительница спрашивает: «Какая разница между словами *беда* и *катастрофа*?». Встает Вовочка и говорит: «Вчера моя собачка бежала по дорожке и подвернула лапку. Это беда, но не катастрофа. А вот, представьте, летели Путин с Медведевым в Москву, а самолет разбился. Катастрофа? Катастрофа, но не беда![5]»

В русской аудитории американский анекдот о *поляке*, который ест йогурт прямо в магазине, потому что на банке написано *Open here*, чаще рассказывают как анекдот о *чукче*, а *Dirty Johnny* при пересказе в русской аудитории часто заменяется на *Вовочку*. Д. Вернер приводит американский анекдот про двух охотников из Нью-Джерси

---

[4] О том, что перевод анекдота похож на рассказывание советских анекдотов современным школьникам, пишут и переводчики: «Юмор всегда строится на неожиданном смещении всем известных вещей. Попробуйте рассказать сыну анекдот про Брежнева. Если он и поймет, то все равно смеяться не будет. То же и с переводами. Если удается приблизить перевод к нашей жизни, то понятно и смешно. А если он сугубо местный – бессмыслица» (www.kulichki.com/wwwpd/meteor/2000_3/019.html).

[5] Заметим, что этот же анекдот в советское время рассказывался про Брежнева, а затем про Горбачева и Ельцина.

и его русский перевод, в котором вместо охотников из Нью-Джерси появляются два новых русских [Вернер 2003]:

> A couple of New Jersey hunters are out in the woods when one of them falls to the ground. He doesn't seem to be breathing, his eyes are rolled back in his head. The other guy whips out his cell phone and calls the emergency services. He gasps to the operator: «My friend is dead! What can I do?» The operator, in a calm soothing voice says: «Just take it easy. I can help. First, let's make sure he's dead». There is a silence, then a shot is heard. The guy's voice comes back on the line. He says: «OK, now what?»
>
> Два новых русских пошли на охоту. Вдруг одному из них стало плохо. Он хватается за сердце и падает на землю. Второй достает мобильный телефон и звонит в скорую. Как только там отвечают, кричит: «Помогите! Мы с другом пошли на охоту, ему стало плохо, и он, кажется, умер». Скорая: «Успокойтесь. Я попробую вам помочь. Сначала убедитесь, что он действительно мертв». Новый русский: «Сейчас...» Пауза. Слышится звук выстрела. Новый русский снова берет трубку: «Дальше что?»

Замена персонажей – чрезвычайно распространенный прием пересказа анекдотов. Однако далеко не всегда варьирование персонажей происходит безболезненно. Бывает, что сюжет анекдота полностью противоречит характеру персонажа, так что какая бы то ни было адаптация сюжета и речевых характеристик к новому персонажу оказывается невозможной. Персонажи анекдотов разных народов обладают похожими, но отнюдь не тождественными характеристиками. У всех народов есть анекдоты о глупцах. Но глупцы русских анекдотов – *чукчи* – простодушны (*чукча* – это природный, естественный человек Руссо, попавший в чужую для него городскую технократическую цивилизацию), а глупцы американских анекдотов – *поляки* – горды и заносчивы. Поэтому *поляки* во многих американских анекдотах не могут быть заменены при пересказе в русской аудитории на *чукчу* (часто они оказываются ближе к другим персонажам русских анекдотов – *милиционерам*).

В тех случаях, когда культурная адаптация анекдота невозможна, шансов на то, что анекдот будет укоренен на новой почве, чрезвычайно мало. Так, в статье [Шмелева 2003] обсуждаются причины трудности адаптации иностранных анекдотов о семейной жизни.

В последние годы наблюдается еще одна интересная тенденция, свидетельствующая о «глобализации» анекдотического пространства, – появление в русской анекдотосфере новых персонажей из переводных анекдотов. Так, молодые носители русского языка

уже не ощущают американского «происхождения» анекдотов о блондинках, тем более, что в Интернете в последние годы появляются не только переводные, но и русские анекдоты о блондинках, например:

Разговаривают две блондинки: «А что такое судопроизводство?» – «Ты что, тупая? Это когда корабли делают».

– Недавно узнал, что блондинки, чтобы найти что-нибудь в Гугле, сначала ищут Гугл в Яндексе. – Вот же дуры. В контакте надо искать!

Блондинка спрашивает подругу: «Светка, я никак не пойму: он американский президент или египетский?» – «Кто?» – «Ну как кто? Мубарак Абама».

Однако даже то, что блондинка уже стала персонажем русских анекдотов, не делает более понятным русской аудитории перевод на русский язык американского анекдота, напечатанный в газете «Метро», 15 октября 2010 г.: *«Почему, когда холодно, блондинка садится в угол комнаты?» – «Потому что знает: в нем 90 градусов».* Переводчики анекдота не учитывают того, что пуанта этого анекдота основывается на совпадении градусной меры прямого угла – 90 градусов и принятой в Америке температурной шкалы Фаренгейта (90 градусов по Фаренгейту – это примерно 32 градуса по Цельсию). А русским никогда не придет в голову, что 90 градусов – это температура воздуха!

Итак, очевидно, что из двух возможных стратегий пересказа анекдота на другом языке более простой и не приводящей к недоразумениям является стратегия сохранения информации о происхождении анекдота из другой языковой и культурной среды, однако такие анекдоты, как правило, кажутся носителям языка не смешными. Стратегия же превращения иностранного анекдота в русский требует гораздо больших усилий и большей изощренности, однако только такие анекдоты имеют шанс войти в русское анекдотическое пространство.

ЛИТЕРАТУРА

Вернер 2003 – *Вернер Д.* «Анекдоты из России» и фольклор интернетовской эпохи // Русский журнал, 17 июня 2003 г. / http://old.russ.ru/netcult/20030617_verner.html.

Иссерс 2000 – *Иссерс О.С., Кузьмина Н.А.* Анекдот и когнитивные операции рефреймирования: лингводидактический аспект // Miscellania: Памяти А.Б. Мордвинова. Омск, 2000.

Лендваи 2003 – *Лендваи Э.* Прагмалингвистическая концепция русского анекдота // Русское слово в мировой культуре. СПб., 2003.

Санников 1999 – *Санников В.З.* Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.

Шмелев 2003 – *Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира и межкультурная коммуникация // Культура народов Причерноморья. 2003. № 37.

Шмелева 2003 – *Шмелева Е.Я.* Семейный миропорядок сквозь призму русского анекдота // Логический анализ языка. Космос и хаос. М., 2003.

Шмелева, Шмелев 1998 – *Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Рассказывание анекдота как жанр современной русской устной речи // Труды международного семинара «Диалог'98» по компьютерной лингвистике и ее приложениям. Казань, 1998.

Шмелева, Шмелев 2002 – *Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

Шмелева, Шмелев 2003 – *Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.* Фоновые знания в русском анекдоте // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Протвино, 2003.

Attardo 1994 – *Attardo S.* Linguistic Theories of Humor. Berlin; New York, 1994.

Laurian 1992 – *Laurian A-M.* Possible/impossible translation of jokes // Humor. 1992. Vol. 5. N 1/2.

Raskin 1985 – *Raskin V.* Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht, 1985.

II. ПЕРЕВОД САКРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Е. М. Верещагин

Феномен амфиболии в духовных текстах как (непреодолимая?) переводческая задача[1]

Первый стих Книги Бытия (Быт 1:1) многие помнят наизусть. Славянская (**Въ нача́лѣ сотворѝ бг҃ъ не́бо и҆ зе́млю**) и русская («В начале сотворил Бог небо и землю») версии перевода[2] отличаются одной буквой.

Не всем, однако, ведомо, что этот стих, в имеющихся переводах совсем гладкий, если его читать в оригинале (т. е. на библейском иврите), содержит сложную переводческую проблему – настолько серьезную, что её без преувеличения можно назвать непреодолимой.

Проблема производна от феномена, преимущественно характерного для сакральных текстов. Этот феномен амфиболии является предметом рассмотрения в настоящем докладе[3] – sub specie translationis.

В стихе Быт 1:1 христиане, держащиеся уни-плюралистической догматики, усматривают повод для того, чтобы подкрепить свое учение о Пресв. Троице («Бог един, но в Трех Лицах») ссылкой на свидетельство Свщ. Писания. Напротив, иудеи, строгие монотеисты (что отражено в ежедневной, читаемой вечером [«ложась»] и утром [«вставая»], молитве «Шма», этом символе веры иудаизма[4]),

---

[1] Исследование выполнено при поддержке РГНФ (грант № 11–04–00171а «Древнейшая славяно-русская Служебная минея за январь: основные вопросы исследования и издания переводных гимнографических источников»).

[2] Слав. перевод выполнен с греческого (по версии Септуагинты): Ἐν ἀρχῇ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν. Септуагинта переведена с иврита: בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ [bərēʾšîṯ bārāʾ ʾĕlōhîm ʾēṯ haššāmáyim wəʾēṯ hāʾáreṣ].

[3] Об *амфиболии* нам уже приходилось писать; излагаемая ниже точка зрения отчасти основана на новом материале и содержит трактовку феномена в аспекте переводоведения. См.: [Верещагин 2009; Верещагин 2010].

[4] В первой части молитвы содержится стих Втор 6:4:

שמע ישראל יהוה אלהינו יהוה אחד [šəmaʿ yiśrāʾēl yhwh(ʾāḏōnāy) ʾĕlōhḗnû yhwh(ʾāḏōnāy) ʾeḥāḏ] «Слушай, Израиль: Господь, Бог наш, Господь един есть».

исповедуют строжайший монотеизм и тем самым отвергают любое учение о Боге-Троице.

Итак, рассмотрим сей камень преткновения на языке оригинала. В лингвистической работе не хотелось бы трепать слово «Бог», поэтому в дальнейшем, по прецедентам, используется описательная терминоподобная лексема *Нумен*[5].

Уже первое слово стиха, – בראשית [bərēʾšîṯ], – казалось бы, совершенно безобидное, тем не менее переводится по-разному, причем не синонимически[6].

Второе слово – ברא [bārāʾ] – и третье – אלהים [ʾĕlōhîm] – это настоящая головоломка для переводчика, желающего «объективности». Действительно, ברא – это глагол ед. ч. муж. р. 3 л.: «сотворил, создал (*ex nihilo*)». Глагол-сказуемое, как видим, стоит в единственном числе. В иврите, как и в русском, глагольное сказуемое грамматически согласуется в числе с именем-подлежащим: если глагол в единственном числе, то и подлежащее в единственном числе. Но в первом стихе за ברא «сотворил» идет не אל и не אלה или אלוה «бог» (произносится одинаково: [ʾĕlōʰh]), а אלהים [ʾĕlōhîm], что буквально значит: «боги». Форма אלוה (ед. ч.) как номинация Нумена встретилась в Свщ. Писании на иврите около шести десятков раз (преимущественно в поэзии); форма אלהים (мн. ч.) – около трех тысяч раз.

В том, что перед нами существительное во множественном числе, можно легко убедиться, не выходя за рамки стиха Быт 1:1. «В начале сотворил Бог небо и землю». «Землю» – את הארץ [ʾēṯ hāʾā́reṣ] – стоит в единственном числе, но «небо» – את השמים [ʾēṯ haššāmáyim] – это, собственно, «небеса», ибо присутствует показатель множественного числа ים[7]. Этот же недвусмысленный и весьма частотный показатель

---

[5] В современном философском религиеведении по ряду причин, в том числе и по пиетистической, употребляется терминоподобная лексема Numen «Высшее Начало (= Божество)». Употребление – эвфемистическое, ради избежания неудобной лексемы *Бог*. Здесь и далее под Нуменом имеется в виду монотеистический *Бог* Ветхого и Нового Завета, отсюда написание лексемы с прописной буквы.

[6] Так, известны четыре древних перевода Пятикнижия с иврита на греческий: в трех из них (в Септуагинте, у Симмаха и у Феодотиона) слово переводится по общему смыслу как ἐν ἀρχῇ (in principio) «в начале», а в четвертом (у Аквилы), наиболее буквалистском и принявшем во внимание мотивировку именования, – ἐν κεφαλαίῳ (in capitulo) «во главе».

[7] Писатель книги Бытия представлял себе «небо» – скажем так – в виде многоэтажного дома, т. е. состоящим из этажей-«небес», количество которых можно и посчитать. Это живучее представление перешло в Новый Завет: ап. Павел говорит о себе, что «восхищен был до третьего неба» (2 Кор 12:2).

содержится и в слове אלהים Нет никакого сомнения в том, что אלהים содержат (содержит?) формальный показатель множественности.

Переводчики, действовавшие в рамках иудаистической традиции (и стало быть, имевшие предустановку на абсолютный монотеизм), не могли пойти на перевод «боги», отдававший политеизмом, и остановились на варианте «бог», тем более что и глагол стоит в единственном числе.

Когда же, однако, тот же текст Быт 1:1 стали читать переводчики, воспитанные в христианской традиции (и имевшие, по Символу веры, догматическую установку на тринитарный монотеизм), то они подошли к лексеме אלהים содержательно. Как пишется в одном взятом наудачу (типичном, традиционном) комментарии на Ветхий Завет (Роберта Джеймисона [Jamieson]), использование формы мн. ч. – это троичное богословие, которое is obscurely taught at the opening of the Bible («прикровенно изложено в начале Библии»), но которое потом is clearly revealed in other parts of it («ясно изложено в других её разделах»), причем though God is one «хотя Бог един», there is a plurality of persons in the Godhead («имеется множество Лиц Божества») – Father, Son, and Spirit («Отец, Сын и Дух), who were engaged in the creative work («которые участвовали в деятельности по сотворению [мира]»).

Далее даются обычные избранные ссылки на стихи обоих Заветов – как Ветхого (Быт 1:26[8], 2:18; Пс 32/33:6[9], 81/82:1,6; Притч 3:19, 8:22–30[10]; Иов 26:13[11]), так и Нового (Ин 1:3,10, 10:33–36; Еф 3:9; Евр 1:2), которые, по типичному мнению интерпретатора,

[8] «И сказал Бог (אלים): сотворим человека по образу Нашему по подобию Нашему».

[9] «Словом Господа сотворены небеса, и духом уст Его – все воинство их».

[10] Христиане отождествляют ветхозаветную Премудрость со Второй Ипостасью Троицы, и соответственно предикации о ней относят к Богу-Слову, т. е. к Иисусу Христу, который, как утверждается догматически, соучаствовал в сотворении мироздания. Ср.: «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов, когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, [я была] там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицем Его во все время» (Притч 8:22–30).

[11] Как известно, в христианской догматике Дух Божий считается Третьей Ипостасью. Соответственно подтверждение тому, что Третья Ипостась участвовала в акте творения, толкователь усматривает в стихе: «От духа Его – великолепие неба» (Иов 26:13).

подтверждают тринитарный тезис. По его безапелляционному убеждению, it is a maxim that admits of no controversy «таково суждение, не допускающее возражений», а именно: the Trinity is latent in *Elohim* «Троица латентно присутствует в *элохим*».

Завершая рассмотрение стиха Быт 1:1, подчеркнем, что он, в версии на иврите, останавливает внимание читателя «невозможной» грамматической конструкцией, согласованием подлежащего во мн. ч. со сказуемым в ед. ч. Возникает чувство недоумения, тем более что мы привыкли считать сакральные тексты непогрешимыми. В этом и состоит назначение грамматической «ошибки» или «сшибки»: принуждая читателя размышлять над грамматикой, списатель текста фактически понуждает исследовать его керигматическое, богословское содержание. Филологически весьма одарённый, М. Лютер однажды обронил, что «наука богословия есть не что иное, как грамматика, применённая к словам Св. Духа». (Он и аргументы свои обычно приводил грамматические.) Как обычно у немецкого реформатора, в его апофтегме есть преувеличение, но в целом он говорит по существу.

* * *

Такое же чувство недоуменного удивления возникает, если читать в подлиннике один – важнейший! – евангельский стих. Начнем несколько издалека и сопоставим суждения двух великих мыслителей.

Известный философ Г.П. Федотов (1886–1951), рассуждая о тексте Евангелия, однажды написал: «Мы терпим [...] такие грецизмы, как дательный самостоятельный или винительный с неопределенным[12]. Вообще готовы принять греческий синтаксис. Но наша покорность кончается перед посягательством на славянскую этимологию[13]. Предлоги, например, принадлежат к числу самых крепких, неподатливых и деспотических элементов языковой структуры. Невозможно менять их смысл, хотя бы путем расширения. Предлог **къ** может иметь только прямой пространственный смысл, не допуская переносного в смысле близости (подобно ὀψ). Это отличает его от соответствующего греческого πρός. Поэтому **сло́во бѣ̑ къ Бг҃ꙋ** в начале евангелия[14] ни в каком случае не является переводом греческого ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν. Эта фраза не имеет никакого смысла по-славянски и является только логическим знаком, лишь намекающим

[12] Автор имеет в виду оборот accusativus cum infinitivo.

[13] Автор имеет в виду раздел грамматики, ныне называемый морфологией.

[14] Ин 1:1.

на отношение, смысл которого дан в подлиннике. Русский перевод „у Бога“ (как и латинский apud Deum), может быть, обедняет греческий смысл, но хоть отчасти передает его»[15].

Другой выдающийся ученый-богослов, Владимир Николаевич Лосский (1903–1958), разделяя недоумение своего предшественника, разрешить его (недоумение) предложил противоположным образом. «„Слово было у Бога“, – говорит святой евангелист Иоанн в прологе своего Евангелия, – πρὸς τὸν Θεόν указывает на движение, на динамическую близость; можно было бы перевести скорее „к“, чем „у“: „Слово было к Богу“. Таким образом, πρός содержит в себе идею отношения; это отношение между Отцом и Сыном есть предвечное рождение; так само Евангелие вводит нас в жизнь Божественных Лиц Пресвятой Троицы»[16].

Конструкция εἶναι πρός τινα, которая поставила в тупик высокоумных мужей, ещё раз встречается в Ин 1:2: οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν θεόν, букв.: «Оно (т. е. Слово) было *к Богу*» (даже букв. «*к Бога*»; последнее, конечно, совсем невозможно по-русски).

Как можно обозначить тяжкое психическое состояние, в котором оказались Федотов и Лосский? Они настойчиво рассматривали самый важный стих[17] самой важной книги[18] христианского Свщ. Писания, однако в итоге были вынуждены признать его недоступность.

Подобное эмоциональное состояние иногда переживается философами, рассматривающими запредельные, метафизические вопросы. С ним столкнулся и великий Иммануил Кант (1724–1804), который посредством саморефлексии его исследовал[19] и попытался отвести ему гносеологическое место. Противопоставляя эмпирическую рефлексию («практического разума») трансцендентной рефлексии («чистого разума»), Кант, как ему показалось, добился познания феномена и выбрал термин (*трансцендентная амфиболия*), намекающий на его суть.

Амфиболия (или *сомнение*) – это состояние недоумения, возникающее при восприятии недостаточно четкого сообщения. Феномен амфиболии сам по себе известен издавна (встречается, например, у Аристотеля в «Риторике», «Топике», «Поэтике» и особенно часто – 14 раз – в трактате «О софистических опровержениях»). По традиции под *амфиболией* (от ἀμφιβολία букв. «обстрел с разных сторон»,

---

[15] См. [Федотов 1938: 10].

[16] См. [Лосский 1991: гл. «Троица»].

[17] Т. е. Ин 1:1.

[18] Т. е. Евангелия от Иоанна.

[19] В «Критике чистого разума» (см. [Kant 1787]).

перен. «многозначность») обычно понимают двусмысленность и многозначность слова или фразы, которая бывает как намеренной (например, в шутках или речениях оракулов), так и ненамеренной, возникающей по небрежности или недосмотру адресанта.

Хотя феномен амфиболии издавна известен, тем не менее, кажется, до сих пор не фиксировалась и не описывалась речевая функция, ответственная за его возникновение. Между тем эта функция выходит на первый план, когда исследуется религиозная коммуникация и самое существенное в ней – восприятие богословского содержания священных текстов.

Согласно Канту, чтобы снять эмпирическую, бытовую амфиболию, достаточно или переспросить, или прямо обратиться к доступному чувствам объекту речи. Иное дело, когда предметом сообщения является нуминозный, трансцендентный текст, который по природе нередко бывает амфиболичным. Трансцендентная амфиболия, в отличие от эмпирической, имеет важное гносеологическое назначение, поскольку под влиянием этой эмоции мыслящий человек приступает к медитации и в конце концов может добраться до (пусть фрагментарного) познания метафизического мира.

Трудность, однако, состоит в том, что человек, испытывающий амфиболию, не всегда распознаёт, является она эмпирической или трансцендентной. Не распознав, что его окликает Нумен, человек может задержаться в сфере эмпирии, приписывая предметам обиходного, земного, действительного, т. е. «практического», опыта свойства и смыслы, «на деле» принадлежащие опыту умозрительному, небесному, «чистому». В итоге мысль заходит в безысходный тупик.

Поэтому Нумен включает в текст сигналы, позволяющие отличить трансцендентную амфиболию от практической. Соответственно логично ожидать, что коренным отличием сакрального языка от бытового является присутствие в нем амфиболической функции.

Ограничимся на время предложенным пересказом общефилософских воззрений Канта и вернёмся к лингвистическому материалу.

* * *

Опыт амфиболии, выраженный Федотовым и Лосским, имеет многовековую традицию: вероятно, он появляется у каждого, кто пытается осмыслить Ин 1:1 и Ин 1:2. Так, этот опыт наличествовал уже у Оригена (ок. 185 – ок. 254), первым из христиан написавшего комментарии на Четвертое евангелие. И другие экзегеты патристического периода (Иоанн Златоуст, Кирилл Александрийский, Августин Иппонский и др.) также пытались догадаться, какой смысл мог бы сто-

ять за греческими фразами, в которых предлог πρός, требующий после статичного глагола ἦν дательного падежа, выступил индикатором динамики, отчего стоящее после него существительное употреблено, вопреки узусу, в винительном падеже. Невозможное по законам греческого языка вполне представлено в самых ответственных евангельских стихах.

Непривычный оборот εἶναι πρός τινα однозначной интерпретации не поддавался и до сих пор не поддаётся. Из отечественных комментаторов Евангелия от Иоанна «непонятным» употреблением предлога в греческом тексте занимались многие, а в сравнительно недавнее время его исследовал весьма эрудированный еп. Кассиан (Безобразов; 1892–1965)[20] [Кассиан 1995][21].

[20] Еп. Кассиан подчёркивает, что поскольку ни в самом Четвертом евангелии, ни в синоптических евангелиях о Логосе более нигде ничего не сказано, стихи Ин 1:1–2 являются уникальными по важности. Согласно Кассиану, в них содержится догмат о «специфически христианском» Боге – Боге-Троице и представляется Вторая Ипостась (Бог-Сын), причем выражением «Слово бе к Богу» отчетливо сказано, каковы внутриипостасные отношения. Интерпретатор называет эти отношения «единением». И далее он совершает гносеологический акт, который в современной философии назвали бы *лингвистической редукцией*. Епископ считает, что уловить упомянутое «единение» можно только посредством лингвистического анализа. «В Прологе это единение Отца и Сына выражается при помощи предлога πρός с винительным падежом (ср. Ин 1:1–2), почти непереводимого в этом его значении на другие, во всяком случае на современные, языки. Славянское „к Богу“ – буквально, но непонятно, не только по-русски, но и по-славянски. Русское „у“ слабо. Предлагаемое в новом переводе „с Богом“ – лучше, но и оно не исчерпывает мысли греческого подлинника. Πρός с винительным падежом предполагает в переносном значении стремление одного лица к другому; иначе говоря, то единение, которое оно выражает, есть единение любви» [Кассиан 1995: 41]. Заметим, что вместо слова «стремление», выражающего движение, лучше было бы сказать «устремленность», поскольку второе слово применительно к «неподвижной» Троице (с ее довременным, превечным бытием Логоса) как раз и имплицирует состояние. В другом месте своего трактата епископ сам дает подобное уточнение: «Предполагая движение, точнее устремленность, он [фрагмент πρὸς τὸν θεόν] обязывает понимать отношение Логоса к Богу как отношение любви». Противопоставлением лексем «движение» и «устремленность» ученый автор показал, что во втором случае мыслится именно отсутствие движения. (Говоря о «новом переводе» Евангелия, епископ имеет в виду перевод, выполненный в Париже во второй половине 1950-х гг. группой ученых и опубликованный под его собственной редакцией. В отличие от синодального перевода: «Слово было у Бога», в «новом переводе» читается: «Слово было с Богом».)

[21] См. также [Киреева 2006].

Казалось бы, чего проще? Достаточно объявить рассматриваемый фрагмент содержащим описку и внести конъектуру: например, читать не «Слово было к Богу», а «Слово было у Бога», или «с Богом», или «от Бога», или «в Боге», или ещё иначе, но узуально. Так, кстати сказать, и поступают исполнители современных переводов, в том числе и синодального перевода Библии на русский язык.

Между тем в критических изданиях греческого Нового Завета дается единственно ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν «*к Богу*», совсем без разночтений.

Соответственно можно уверенно полагать, что когда Кирилл и Мефодий переводили интересующие нас фразы[22], у них перед глазами было именно (в первом стихе) ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν и (во втором стихе) οὗτος ἦν ἐν ἀρχῇ πρὸς τὸν θεόν.

Артикля в славянском языке нет, поэтому ὁ λόγος первоучители перевели просто как **слово**. Λόγος и **слово** не являются абсолютными эквивалентами, хотя бы потому, что греч. λόγος – мужского рода, а слав. **слово** – среднего, но в Ин 1:1 это затруднение никак не проявилось. Высокочастотной глагольной греч. форме ἦν (выражающей продолженное [не ограниченное ни в прошлое, ни в будущее] бытие) слав. эквивалент также нашелся без труда – бѣ. Определенно не затруднила и соотносительная пара θεός и бг҃ъ; эти слова в сознании двуязычного человека (а переводчики двуязычны) спаяны крепко.

Что же касается предлога πρός, то над его переводом, скорее всего, пришлось поломать голову. О том, как сложились судьбы переводов Ин 1:1–2, говорится в разделе статьи, следующем за настоящим (т. е. после троеточия).

Сейчас нам следовало бы предложить читателю анализ греческого предлога πρός, который может управлять тремя падежами и соответственно меняет свои значения. Такой анализ нами предпринят и опубликован [Верещагин 2009: 34–36]; воспроизвести его сейчас даже с максимальным сокращением – потребовало бы много места. Поэтому, сделав отсылку и подчеркнув, что наши воззрения – не декларативны, сразу приведем вывод относительно специфики падежно-предложной конструкции «πρός + accusativus».

За исключением идиоматичных оборотов, во всех остальных случаях (т. е. когда «πρός + acc.» как строевой элемент имеет самостоятельную семантику) интересующий нас предлог в сочетании с винительным падежом так или иначе (в том числе метафорически, контекстно, отчасти и в составе идиоматики) сопряжен с представле-

[22] С перевода именно Иоанновского пролога начался для славян перевод Евангелия и всего Свщ. Писания.

нием о *моторике*, о движении (прежде всего в пространстве, но также и во времени). Конструкция «πρός + acc.» присовокупляется к глаголам, выражающим движение (в том числе имплицитно и контекстно).

Соответственно, семантика *статарности* (неподвижности) для «πρός + acc.» не характерна. С глаголами покоя узуально используется не «πρός + acc.», а «πρός + dat.».

Между тем в первых двух стихах Иоанновского пролога, как говорилось, *статарный* глагол εἰμί тем не менее употреблен именно с *моторной* падежно-предложной конструкцией «πρός + acc.».

Соответственно, если перейти (по Канту) на трансцендентный уровень анализа и согласиться с традицией, по которой в этих двух стихах говорится о взаимоотношении двух «лиц» или «ипостасей» Троицы (Бога-Отца и Бога-Сына, или Логоса), то как раз и возникает трансцендентная амфиболия.

Разум сталкивается с идеями, исключающими друг друга и, соответственно, ведущими к абсурду. Действительно, тезис «внутритринитарные отношения неподвижны» (что выражено статарным глаголом εἰμί) исключает тезис «внутритринитарные отношения подвижны» (что выражено моторной конструкцией «πρός + acc.»)». Между тем обе идеи, как мы не раз подчёркивали, одновременно выражены в Ин 1:1 и Ин 1:2.

* * *

Первопереводчики греческого Евангелия на славянский язык предложили версии, не нарушающие узуса, – а именно: Ин 1:1 слово бѣ отъ бг҃а (так в Остромировом евангелии [*Остр*]) и Ин 1:2 се бѣ искони оу бг҃а (там же)[23].

Второй вариант держался на Руси длительное время: так, его мы находим в славяно-русских Библиях – рукописной Геннадиевской (1499), первопечатной Острожской (1580–1581) и Московской (1663). Однако в Елисаветинской Библии 1751 г. (в основном тексте) употреблён двукратный предлог **къ**: **сло́во бѣ̀ къ Бг҃у** и **Се́й бѣ̀ и҆сконѝ къ Бг҃у**. Правда, на полях, посредством кавык, приведены и старые формы **оу҆ Бг҃а**.

Надо сказать, что восточнославянские справщики и до издания указанной Библии на всем протяжении рукописной традиции, невзирая на авторитет старины, упорно возвращались к версии **къ бг҃у**. Эти усилия достигли вершины в правленном славянском Новом Завете, по по-

[23] К настоящему времени осуществлены полные публикации источника – в том числе и наборная электронная (см. [Остр – эл. ресурс]).

ручению священноначалия подготовленном в последней трети XVII в. московскими справщиками во главе с иеромонахом Чудовского монастыря Епифанием Славинецким (книга опубликована факсимильно; см. [Isačenko 2004]). Рукопись исполнена в два столбца (слева – греческий текст, справа – славянский), а на полях приведены оправдательные выписки[24], из которых следует, что от формы къ бг҃ꙋ никак нельзя отказаться. Публикация названного Нового Завета (видимо, из-за радикальной грецизации) не была одобрена священноначалием, но эрудиты, потрудившиеся над Елисаветинской Библией, по самосвидетельству, среди книг, на которые опирались, эту рукопись учитывали.

Тем не менее вариант «*к Богу*» не возник впервые под пером московских книжников XVII в.; в восточнославянской книжности он употреблялся и ранее.

Действительно, можно спуститься на целый век: в Великих минеях-четиих митр. Макария (1482–1563) в одном месте (в начале Жития Спиридона Тримифунтского под 12 декабря) выписаны 14 стихов Иоанновского пролога, а в нём (по наборной публикации [ВМЧ 1904: стлб. 883]) оба раза читается: къ бг҃оу.

Однако и этот источник XVI в. не является древнейшим.

В Чудовском Новом Завете – рукописи второй половины XIV в., сопрягаемой с именем митр. Алексия, также представлен вариант к бг҃у. Утраченная рукопись по фотокопии (см. [НЗ 1892]; см. также [ЧУД 2001]) читается с трудом, но всё же оба чтения разглядеть можно. Если судить по сводному тому «Евангелие от Иоанна в славянской традиции» [ЕИ 1998: 3], то в Чудовском Новом Завете содержится старшая фиксация изучаемой конструкции.

В древнейших евангельских рукописях (XI–XII вв.) предлоги и падежи варьируются. Так, в Ассеманиевом евангелии оба раза читается: оу б҃а; в Типографском евангелии XII в. (РГАДА, ф. 381, 1), близко подходящем к Мариинскому евангелию XI в.[25], соответственно стои́т: ѿ б҃а. Что касается *Остр*, то в нем, как упоминалось, имеем подряд оба предлога.

Таков текстологический обзор.

Вероятно, можно высказать предположение, что первопереводчики ориентировались на узус славянского языка и дорожили им: отсюда неузуальная версия къ б҃оу, если она вообще взвешивалась, была отвергнута. Со временем явилось понимание, что πρός и къ – это постоянные переводческие эквиваленты, что πρὸς τὸν θεόν –

[24] Греческие выписки приведены из Епифания Кипрского, Василия Великого и Феофилакта Болгарского.

[25] В самом Мариинском евангелии стихи Ин 1:1–2 утрачены.

не соответствует вариантам ѿ бг҃а или оу бг҃а и, наконец, что точным «божественным» эквивалентом является только и исключительно къ бг҃оу. Так со временем амфиболия и её важность для сообщения богословского содержания были замечены. Воспроизвести её на другом языке оказалось возможным посредством поморфемного перевода.

Зеркальная история случилась и с переводом Евангелия на русский язык. В синодальной версии, созданной в начале XIX в. и употребляемой до сих пор, два раза дана узуальная и лишенная амфиболии формулра: «Слово было у Бога», «Оно было в начале у Бога». К.П. Победоносцев, считавший, что данный перевод слишком далеко отходит от славянской версии[26], сам перевёл Новый Завет на русский язык и, между прочим, удержал грецизирующую конструкцию: «Слово было к Богу», «Сей был искони к Богу» [Новый Завет 1906/2000:].

Следовательно, амфиболия, присутствующая в тексте греческого оригинала, допускает перевыражение и в переводном тексте.

* * *

Явление трансцендентной амфиболии до сих пор мы наблюдали всего на одном примере. Насколько, однако, она представлена, например, в рассматриваемом в данной статье евангельском тексте – оригинальном и переводном?

В евангельском тексте, вполне в духе разделения Канта, имеются как эмпирические (*профанные*[27]) сообщения, так и трансцендентные (*керигматические*[28]).

---

[26] Победоносцев дал развернутую критику отступлений, которые, по его мнению, необязательны [Новый Завет 1906: I–VI].

[27] От лат. profanus «обиходный, не освященный, не имеющий отношения к Нумену».

[28] *Ке́ригма* (заимствование из греческого [κήρυγμα], буквально: «клики глашатая», «провозглашение вслух для всеобщего сведения», переносно: «объявление, приказание, заповедь») – в целом удачный термин современного богословия. *Ке́ригма* – это доподлинная и непреходящая (вневременна́я) *нуминозная суть Евангелия*, освобожденная от культурно-языковой, территориальной, временно́й, мифологической, социальной и другой привязки. Поскольку евангельские повествования бывают изложены в образной и аллюзивной (намекающей) форме, поскольку они приспособлены к восприятию конкретной аудитории слушателей и подчиняются историческим (т. е. переменчивым) законам жанров словесности, обнаружить и показать их «чистый» рациональный, вероучительный смысл, устранив привнесения, – такова задача богослова и филолога, *выявляющего керигму* (напри-

Иногда адресат без труда распознаёт, какое именно сообщение он прочитывает. Действительно, одно дело, когда Христос по-житейски (внятно и простыми словами) посылает учеников приготовить комнату для совместной трапезы (Мф 26:17–18, Мк 14:13–16, Лк 22:8–13), – это эмпирика. Другое дело, когда, немного спустя, будет сообщено об установлении в этой самой комнате (непостижимого и обиходными словами невыразимого) таинства Евхаристии, центрального для христианства (Мф 26:26–28, Мк 14:22–24, Лк 22:17–20), – это трансценденция.

Нередко, однако, случается, что разделить сообщения на профанные и керигматические – задача, трудная для адресата. Бывает даже и так, что один и тот же фрагмент текста может иметь как прямой (профанный) смысл, так и переносный (керигматический). Вот здесь-то и возникает состояние амфиболии. Соответственно, сейчас мы рассмотрим фактический материал, позволяющий, с одной стороны, установить, как часто оно, это состояние, возникает, и, с другой, какими сигналами евангельский текст даёт адресату понять, что перед ним керигматичное сообщение, требующее к себе особого внимания. Иначе говоря, согласно второй установке, мы хотели бы объективировать присутствие амфиболической функции в сакральном языке[29].

Выше мы рассматривали предложно-падежную конструкцию. Сейчас, однако, для простоты и наглядности ограничимся лексическим уровнем: вызываемая лексикой амфиболия ничем не отличается от той, которая стимулирована предлогами и падежами.

Итак, далее кратко перечисляется обиходная лексика, употребленная в несобственном трансцендентном значении и потому удивительная для адресата. Эти амфиболические слова и словосочетания

мер, догматы христианской веры). Действительно, в Евангелии догматы, в отличие, например, от сформулированных в терминах определений вселенских соборов, изложены «обычными словами», причем по законам повествования определенного жанра, так что они отражают национальные и культурные особенности как адресанта, так и непосредственного адресата.

[29] Подобно тому, как, по Р.О. Якобсону, для каждой языковой функции характерна основная цель, так и амфиболическая функция имеет своё основное назначение, а именно: заставить адресата «споткнуться», задержать свое внимание и вызвать состояние недоумения и колебания. Известными полагаем шесть функций языка, описанных Якобсоном, а именно: коммуникативную (референтную), апеллятивную, поэтическую, экспрессивную, фатическую и метаязыковую. Амфиболическая функция – по общему счету седьмая; она (по эффекту и механизму) ни одной из шести ранее известных функций не дублируется.

показаны подчеркиванием; *курсивом* выделены содержащиеся прямо в Евангелии предикации, определенно свидетельствующие об амфиболии (обычно это вопросы и/или частицы недоумения). Выписки черпаются только из Ин и производятся с купюрами (которые специально не помечаются). Сомнительного или нуждающегося в интерпретации материала не помещаем, так что тот, который помещен, в силу самодостаточности и очевидности, скорее всего, можно оставить с минимальными комментариями или совсем без комментариев. Речения приводим по-русски, поскольку они в той же мере и с теми же смыслами представлены как в греческом, так и в славянском текстах.

«Разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и *Ты в три дня воздвигнешь его*? А Он говорил о храме тела Своего. Когда же воскрес Он из мертвых, то ученики Его вспомнили, что Он говорил это» (2:19–22). // Итак, какая-то часть слушателей проповеди Христа эмпирически восприняла его слова: он-де говорит о разрушении Иерусалимского храма. Евангелист же разъясняет, что имелась в виду метафора, но метафора нестандартная, личностная.

«*Истинно говорю* тебе, если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия. Никодим говорит Ему: как может человек родиться, будучи стар? *неужели может он в другой раз войти в утробу матери* своей и родиться? Иисус отвечал: если кто не родится от воды и Духа, не может войти в Царствие Божие. *Не удивляйся* тому, что Я сказал тебе: должно вам родиться свыше» (3:3–7).

«У Меня есть пища, которой вы не знаете. Посему ученики говорили между собою: *разве кто принес Ему есть*? Иисус говорит им: Моя пища есть творить волю Пославшего Меня и совершить дело Его» (4:32–34).

«Старайтесь не о пище тленной, но о пище, пребывающей в жизнь вечную» (6:27).

«Отец Мой дает вам истинный хлеб с небес. Ибо хлеб Божий есть тот, который сходит с небес. Я есмь хлеб жизни. *Возроптали на Него* Иудеи за то, что Он сказал: Я есмь хлеб, сшедший с небес. Хлеб же, сходящий с небес, таков, что ядущий его не умрет. Я хлеб живый. Хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя. Тогда Иудеи *стали спорить* между собою, говоря: как Он может дать нам есть Плоть *Свою*? Он сказал: Плоть Моя истинно есть пища, и Кровь Моя истинно есть питие. Сей-то есть хлеб, сшедший с небес. Многие из учеников Его, слыша то, говорили: *какие странные слова*[30]» (6:32–60).

---

[30] Σκληρός ἐστιν ὁ λόγος οὗτος! По-славянски сказано точнее, чем по-русски: **жестоко ѥсть слово сїе**.

«Будете искать Меня, и не найдете; и где буду Я, туда вы не можете придти. При сем Иудеи говорили между собою: куда Он хочет идти, так что мы не найдем Его? Не хочет ли Он идти в Еллинское рассеяние и учить Еллинов? *Что значат сии слова*, которые Он сказал: будете искать Меня, и не найдете?» (7:34–36).

«Познáете истину, и истина сделает вас свободными. Ему отвечали: мы семя Авраамово и не были рабами никому никогда; *как же Ты говоришь*: сделаетесь свободными? Иисус отвечал им: всякий, делающий грех, есть раб греха. Итак, если Сын освободит вас, то истинно свободны будете. *Почему вы не понимаете речи Моей*?[31] Потому что не можете слышать слова Моего. Ваш отец диавол» (8:32–36,43–44).

«Кто соблюдет слово Мое, тот не увидит смерти вовек. Иудеи сказали Ему: теперь узнали мы, что бес в Тебе. Авраам умер и пророки, а Ты говоришь: кто соблюдет слово Мое, тот не вкусит смерти вовек. *Неужели Ты больше отца* нашего Авраама, который умер? И пророки умерли» (8:51–53).

«На суд пришел Я в мир сей, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы. Услышав это, некоторые из фарисеев, бывших с Ним, сказали Ему: *неужели и мы* слепы? Иисус сказал им: если бы вы были слепы, то не имели бы на себе греха» (9:39–41).

«За чужим же не идут (овцы), но бегут от него, потому что не знают чужого голоса. Но *они не поняли*, что такое Он говорил им[32]. Я дверь овцам. Я есмь дверь. *От этих слов* опять *произошла* между Иудеями *распря*[33]. Тут Иудеи говорили Ему: долго ли Тебе *держать нас в недоумении*?[34]» (10:5–19,24).

«Лазарь, друг наш, уснул; но Я иду разбудить его. Ученики Его сказали: Господи! *если уснул, то выздоровеет*. Иисус говорил о смерти его, а они думали, что Он говорит о сне обыкновенном[35]. Тогда Иисус сказал им прямо: Лазарь умер» (11:11–14).

«Не бойся, дщерь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле. Ученики Его *сперва не поняли* этого; но когда прославился Иисус, *тогда вспомнили*, что так было о Нем написано» (12:15–16).

«Когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе. Сие говорил Он, *давая разуметь*, какою смертью Он умрет[36]» (12:32–33).

---

[31] Διὰ τί τὴν λαλιὰν τὴν ἐμὴν οὐ γινώσκετε; Имплицируется: речь простая, и понимать её нетрудно.

[32] Ἐκεῖνοι δὲ οὐκ ἔγνωσαν τίνα ἦν ἃ ἐλάλει αὐτοῖς.

[33] Σχίσμα πάλιν ἐγένετο ἐν τοῖς Ἰουδαίοις διὰ τοὺς λόγους τούτους.

[34] Ἕως πότε τὴν ψυχὴν ἡμῶν αἴρεις; По-славянски букв.: **доко́лѣ ду́шы на́шѧ взе́млеши;**

[35] Περὶ τῆς κοιμήσεως τοῦ ὕπνου. По-славянски: **ѡ ѹ҆спе́нїи сна̀.**

[36] Σημαίνων. Букв.: «давая знак, обозначая».

«Куда Я иду, вы знаете, и путь знаете. Фома сказал Ему: Господи! *не знаем*, куда идешь; и *как можем знать* путь? Иисус сказал ему: Я есмь путь» (14:4–6).

«Я возлюблю его и явлюсь ему Сам. Иуда – не Искариот – говорит Ему: Господи! *что это*, что Ты хочешь явить Себя нам?» (14:21–22).

«Мир (εἰρήνην) оставляю вам, мир (εἰρήνην) Мой даю вам; *не так*, как мир (κόσμος) дает, Я даю вам» (14:27).

«Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь» (15:1).

«Я сказал вам сие для того, чтобы вы, когда придет то время, *вспомнили*, что Я сказывал вам о том. Еще многое имею сказать вам; но вы *теперь не можете вместить*[37]» (16:4,12).

«*Что это Он говорит* нам: вскоре не увидите Меня, и опять вскоре увидите Меня, и: Я иду к Отцу? Итак они говорили: *что это говорит* Он: „вскоре"? *Не знаем, что говорит*» (16:17–18).

«Доселе Я *говорил вам притчами*; но наступает время, когда уже не буду говорить вам притчами, но *прямо*[38] возвещу вам об Отце. Ученики Его сказали Ему: вот, теперь Ты *прямо говоришь*, и *притчи* не говоришь никакой» (16:25,29).

«Когда ты был молод, то препоясывался сам и ходил, куда хотел; а когда состаришься, то прострешь руки твои, и другой препояшет тебя, и поведет, куда не хочешь. Сказал же это, *давая разуметь*, какою смертью Петр прославит Бога» (21:18–19).

«Иисус говорит ему: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того? ты иди за Мною. И *пронеслось это слово* между братиями, что ученик тот не умрет. Но Иисус *не сказал ему,* что не умрет, но: если Я хочу, чтобы он пребыл, пока приду, что тебе до того?» (21:22–23).

Умножение материала можно продолжить, но, думается, для выявления амфиболической функции приведённые выписки достаточны.

Они содержат обиходное слово и/или словосочетание, семантику которого Нумен властно объявляет отменённой и заменённой. Отсюда храм – не храм, пища – не пища, свобода – не свобода, смерть – не смерть, овцы – не овцы, дверь – не дверь и т. д. Перед нами отнюдь не стандартные языковые метафоры, – иначе коммуникация проходила бы без амфиболии.

Чтобы отделить эмпирическое средство номинации от нуминозного, адресанту приходится прибавлять уточнения, – это либо

[37] Ἔτι πολλὰ ἔχω ὑμῖν λέγειν ἀλλ' οὐ δύνασθε βαστάζειν ἄρτι.

[38] Παρρησίᾳ. Букв.: «без обиняков».

отчуждающие атрибуты и предикации (*истинный хлеб*; *истинная пища*; *истинная лоза*; *истинно свободны будете*; *кровь как истинное питие*; *пища, которой вы не знаете*, и т. д.), либо сочетаемость, которой в обиходном языке не может быть (*храм тела*; *хлеб живый*; *хлеб жизни*; *хлеб с небес*; *родиться от воды и духа*; *пища, пребывающая в жизнь*; *вознестись от земли* и т. д.).

Сигналами, что амфиболия (не) состоялась, служат или речения самих адресатов, говорящих о своем (не)понимании (типа: «неужели такое возможно?», «какие странные слова!», «что значат сии слова?», «почему Ты держишь нас в недоумении?», «как мы можем знать?»), или свидетельства сторонних лиц, наблюдающих за их поведением («возроптали Иудеи», «начали спорить», «они не поняли», «произошла между ними распря»» и т. д.). Адресаты в ходе коммуникации как бы (по расхожему сравнению) «застывают в недоумении»: включается механизм медитации.

За амфиболией и должна последовать медитация, но пока ситуация не разъяснится[39] или пока адресант от себя не прибавит сведений[40] (иногда по истечении продолжительного срока), медитация к успеху не приводит.

Остается повторить, что амфиболическая функция стимулирует всего лишь недоуменную остановку, ведущую к размышлениям; итог духовного поиска с амфиболической функцией языка прямо не связан (и о нем следует говорить отдельно)[41].

Если амфиболия адресатом не замечается («отрицается»), то вместо керигматической коммуникации совершается профанная. Если же амфиболия адресатом замечается («утверждается»), то это значит, что предпосылки для керигматической коммуникации созданы.

Что же касается возможностей передачи амфиболии при переводе, то единственным способом является не только пословный, но и поморфемный перевод, который, естественно, приводит к нарушению узуса целевого языка. Возникает текст, написанный на языке, который в последнее время именуют «Translationese» – «переводческий язык».

---

[39] Ср., например: «сперва не поняли этого, но когда прославился Иисус, тогда вспомнили».

[40] Ср.: «Сие говорил, *давая разуметь*»; «Вот, теперь прямо говоришь» и т. д.

[41] Частным случаем амфиболической медитации является многовековая интерпретация священных текстов.

ЛИТЕРАТУРА

Верещагин 2009 – *Верещагин Е.М.* Ещё одна концепция религиозной коммуникации // V Межд. научная конференция «Язык, культура, общество». Москва, 24–27 сент. 2009 г. Пленарные доклады. М., 2009.

Верещагин 2010 – *Верещагин Е.М.* «Слово было к Богу»: высший смысл или бессмыслица? Об амфиболической функции сакрального текста // Уч. зап. Казанского гос. университета. Серия «Гуманитарные науки». Казань, 2010. Т. 152. Кн. 2.

ВМЧ 1904 – Великие Минеи Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь, дни 6–17. М., 1904. Вып. 11.

ЕИ 1998 – Евангелие от Иоанна в славянской традиции. СПб., 1998.

Кассиан (Безобразов), еп. 1995 – Толкование на Евангелие от Иоанна // Символ. 1995. № 34.

Киреева М.В. 2006 – Ориген и свт. Кирилл Александрийский. Толкования на Евангелие от Иоанна. СПб., 2006.

Лосский 1991 – *Лосский В.Н.* Догматическое богословие / Пер. с франц. В.А. Рещиковой. М., 1991.

НЗ 1892 – Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа. Труд святителя Алексия, митр. Московского и всея Руси. Фототипическое издание Леонтия, митр. Московского. М., 1892.

Новый Завет 1906 – Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа в новом русском переводе К.П. Победоносцева. Опыт усовершенствования перевода на русский язык священных книг Нового Завета. СПб., 1906 (допечатка: СПб., 2000).

Остр – эл.ресурс – http://www.hf.ntnu.no/SofiaTrondheimCorpus

Федотов 1938 – *Федотов Г.П.* Славянский или русский язык в богослужении // Путь. № 57. 1938.

ЧУД 2001 – Чудовская рукопись Нового Завета. Труд свт. Алексия, митр. Киевского, Московского и всея Руси, чудотворца / Подготовка текста Т.Л. Александровой. Концепция издания митр. Волоколамского и Юрьевского Питирима (Нечаева). М., 2001.

Isačenko 2004 – *Isačenko A.* Neues Testament in der Übersetzung des Priestermönchs Jepifanij Slavynec'kyj. Faksimile / Herausgegeben von Tat'jana A. Isačenko. Paderborn etc., 2004.

Kant 1787 – *Kant I.* Von der Amphibolie der Reflexionsbegriffe durch die Verwechslung des empirischen Verstandesgebrauchs mit dem transzendentalen // Kritik der reinen Vernunft von Immanuel Kant. Königsberg, 1787.

С. Е. Никитина

Интерпретация библейских текстов в конфессиональных культурах: роль имён собственных[1]

В фольклористике и этнолингвистике существует терминологическое выражение «народная Библия». Так называется совокупность текстов народной культуры, входящих в пространство народной герменевтики и посвященных библейским сюжетам или темам. Объем русской «народной Библии», меняющейся во времени, жившей и живущей преимущественно в коллективной устной памяти народа в бесчисленном количестве вариантов, по-видимому, огромен; исследователям известна лишь часть ее, но и она достаточно обширна, см., например, [Белова 2004]. «Народную Библию» нельзя считать интерпретацией только Библии: в ней много пересказов и переделок апокрифов; проникли туда архаические народные верования, однако часть текстов «народной Библии», действительно, представляет толкования или пересказы библейских текстов. Степени близости текстов-интерпретаций к тексту-источнику весьма различны.

Большой вклад в «народную Библию» внесли русские конфессиональные группы протестантского направления, особенно молокане. Они рассматривают Ветхий Завет как провозвестник Завета Нового. Знание Библии, особенно Ветхого Завета, не распространенное в православной среде, для молокан весьма престижно и позволяет знатоку надеяться стать «старцем» – беседником (проповедником), сказателем, а может быть, пресвитером. Библия для этой культуры является не только книгой, излагающей вероучение и священную историю, но и учебником этики; она также служит призмой, сквозь которую молокане смотрят на свою историю, на сегодняшнее мироу-

[1] Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований ОИФН РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой»; раздел «Текст в социокультурном и языковом пространстве»; проект «Религиозные тексты в социокультурном пространстве русских конфессиональных групп»

стройство, на свою частную жизнь. Иными словами, Библия является *инструментом толкования* истории своей конфессиональной группы и существенных для жизни ситуаций (о народной герменевтике в конфессиональных культурах см. [Никитина 2004]).

Эти функции Библии присутствуют и в народной православной культуре, особенно в старообрядчестве; однако там чаще Библии интерпретируются сочинения Отцов церкви (в свою очередь, часто являющиеся толкованиями библейских текстов), многочисленные апокрифы, тексты Житий [Никитина 1993: 17–30, 35–39, 167–177].

К народной интерпретации, объектом которой является содержание / смысл слова или текста, относится пересказ, в частности, переложение содержания текста с возможной трансформацией сюжета; в пересказ может быть включена оценка событий или персонажей. К интерпретации относится толкование библейского текста, слова или понятия / концепта; в этой процедуре, в отличие от пересказа, обязательно присутствует объяснение и дидактический момент, или, как говорят молокане, *назидание*. К интерпретации можно отнести использование библейского текста в качестве примера, сравнения или аргумента. В целом, главная функция этих текстов – быть зоной перехода между священной христианской книгой и совокупностью «мирских» народных представлений о жизни.

Интерпретации библейских текстов могут быть индивидуальными и коллективными; во втором случае мы имеем дело с фольклорными текстами – прозаическими и поэтическими, в частности, песенными. Эти интерпретации могут быть связаны с рядом прецедентных имен (о прецедентных текстах и именах в Библии см. [Орлова 2001; Орлова, Черепанов 2006]).

В качестве основного материала будут рассматриваться тексты православных духовных стихов и духовных песен протестантов, а именно молокан. Речь пойдет о таких текстах, где интерпретация Библии зависит от представления о персонаже, поступки и действия которого предопределены смыслом его собственного имени, и они в большой степени направляют развитие сюжета. (Раскрытию «скрытых смыслов» собственных имен посвящены работы В.Н. Топорова, Н.Н. Запольской, А.Б. Пеньковского, Т.М. Николаевой и др. – см., например, [Имя 2007].)

По народным представлениям, так же как и по библейскому миропониманию, предопределенность жизненного пути человека, получившего то или иное имя, диктуется этимологией этого имени (этимологий, в том числе народных, для одного имени может быть несколько), либо в библейском тексте сообщается о специальном указании свыше (например, вмешательстве Бога в именование).

Для рассматриваемых эпических народных текстов характерна спаянность имени и персонажа: как правило, персонаж и имя вводятся одновременно (*Жил-был князь Ефимьян богатый*), и имя персонажа остается постоянным, заменяясь иногда местоимением. Исключение составляют ситуации, описывающие родственные отношения, когда одна из сторон названа собственным именем, например, *Алексей Божий человек*, а для обозначения другой стороны вместо уже введенного имени употребляются термины родства, и тогда *князь Ефимьян* становится формально безымянным *родителем / батюшкой*. По-другому ведут себя и лирические тексты с Я-героем (о способах введения персонажа в текст см. [Васильева, Никитина 2011: 8–9]).

Итак, набор семантических связей имени персонажа в тексте (горизонтальный контекст, «имя-в-тексте») характеризует персонаж, поскольку последний всегда или почти всегда появляется в тексте через свое имя (или личное местоимение, связи которого должны учитываться при описании).

Горизонтальный контекст, создающий жизнь имени в конкретном тексте, формирует стереотипную приимённую квалификационную цепочку – своеобразный «конвой» собственного имени [Васильева 2005: 35]. Собственное имя в текстах духовных стихов на любые темы (не только библейские) часто появляется в сопровождении разного рода эпитетов-прилагательных и квалификаторов-существительных (удачный термин, предложенный А. Юдиным), иногда составляющих обширные именные группы, образующие довольно длинную цепочку, например, *святой младенец Кирик трехгодовый без двух месяцев*. Хотя такие именования стереотипны, они имеют редуцированные варианты. Постоянные эпитеты могут быть индивидуальными, относящимися только к данному имени и характеризующими только этот персонаж (*Иосиф Прекрасный*, *Егорий Храбрый*, *София Премудрая*), и общими (такие эпитеты, как *молодой*, применяются ко многим положительным персонажам: *младой царевич Асафий*, *молодой Касьян сын Михайлович* и т. д. [Никитина 2005]).

Рассмотрим случаи народной интерпретации библейских текстов с прецедентными именами. В молоканском песенном сборнике [Сионский песенник 2004] более десятка песен, в которых упоминается ветхозаветный патриарх Авраам. В совокупности эти песни содержат все основные характеристики и действия / поступки не Аврама, но Авраама, то есть человека, имя которого Бог изменил и с которым Бог заключил завет: «И не будешь ты больше называться Аврамом; но будет тебе имя: Авраам; ибо Я сделаю тебя *отцом множества народов*» (Бытие 17: 5). В ответ Он требует послушания.

Изменение имени определяет будущее Авраама. В песнях об этом событии говорится: *Так обещал Он Аврааму потомство / Что размножу тебя / Будешь иметь ты по жизни господство / Только лишь слушай меня* (СП: 232)[2].

К имени Авраам в песнях часто прибавляется статусное название *отец*: так называют его не только люди, но и сам Иисус Христос: *Также дополнил Иисус наш Христос / Верное слово тогда произнес: / Всяк исполняющий слово сие / Принят будет на лоно мое / Где восседает отец Авраам* (СП: 876).

Отцовство Авраама прославляется в упоминании его благословенного семени: *Человеколюбец Бог Аврааму сказал: Под покровом Бога вечно семя твоя* (СП: 732).

Авраам – третий в списке основателей рода человеческого: *Первый был на земле / Адам и все семейство, / Второй был на земле / Ной и все семейство, / Третий был на земле / Авраам и все семейство, / А потом все святые пророки* (СП: 1168).

Одна из песен целиком посвящена Аврааму и является его прославлением. В ней говорится, что Бог всегда был с Авраамом и зло не касалось его. *Мы ныне дети Авраама названы / Он нам издревле отец / К лону Авраама мы Богом призваны <...> Будем ходить мы достойно пред Богом / Как и ходил Авраам* (СП: 868).

В других песнях прославляется его гостеприимство, отмеченное в Библии: *Как приветливы и радушны / Были древние к гостям / Им служил как раб Послушный / Муж великий Авраам* (СП: 838).

Итак, Авраам в песнях называется *отцом*, *мужем великим*, а также *святым* и *отцом всех святых*. Поэтому сомнительный в нравственном смысле поступок *Аврама*, представившего красавицу Сару не своей женой, а сестрой для того, чтобы самому остаться в живых (Бытие 12: 10–20), и аналогичный поступок уже *Авраама* (Бытие 20) в песнях никак не явлены. *Муж великий Авраам, отец всех святых* не может иметь слабость и чего-то бояться. Главное же достоинство Авраама – вера, отмеченная его возвышением: *Отец наш Авраам верою побеждал, / И за что он в мире патриархом стал* (СП: 309).

Вера выражается в преданности и послушании Богу, в готовности принести любую жертву. Известный эпизод несостоявшегося жертвоприношения сына Исаака отражен в молоканской песне, целиком посвященной этому сюжету.

Мне удалось записать эту песню от молокан-прыгунов. Текст песни довольно близок к библейскому, однако в нем присутствует дополнительный и весьма эмоциональный диалог между отцом и

[2] В примерах сохраняется орфография и пунктуация текста-источника.

сыном. В Библии Авраам не говорит сыну, что он будет принесен в жертву. В песне он открывает сыну страшную правду. Исаак рыдает (в опубликованном варианте рыдает Авраам [СП: 170]). Перед своим концом Исаак по совету отца кланяется всему свету (по русскому обычаю).

В сообществе молокан есть духовные песни, вводящие человека в экстатическое состояние. Песня об Аврааме и Исааке относится к их числу: ритмичный напев постепенно убыстряется, тон становится выше, голоса напряженней. Обычно кульминационный накал таких песен бывает ближе к их концу: тогда пророки начинают пророчить, действенники (люди, в которых действует Святой Дух) подымают руки и начинают прыгать. При исполнении этой песни предел напряжения наступил раньше: на словах Исаака, что он боится от страха лишиться рассудка и не будет годен для жертвы. Далее темп замедлился: гораздо спокойнее певцы пели о том, что Авраам кладет сына на жертвенник, берет нож и слышит глас с неба (ЭМА).

В текстах православных духовных стихов Авра(а)м(ий) предстает, в основном, хозяином рая: в стихе, записанном от старообрядцев-беглопоповцев, в светлой райской храмине *сам Аврамий* (не Авраам!) *на ложе возлежит, Иисус Христос в головах сидит* (Варенцов 1860: 195); «к Аврамию на коленычки» отправляется душа убогого Лазаря. Ветхозаветная же жизнь Авраама в стихах практически не представлена.

Обратимся к другому общеизвестному имени и персонажу Библии, правнуку Авраама – Иосифу Прекрасному. Такого постоянного эпитета при имени Иосиф в тексте Библии нет: лишь в одном стихе, описывающем жизнь Иосифа в доме Потифара, начальника телохранителей, сказано: *Иосиф же был красив станом и красив лицем* (Бытие 39: 6). В греческом тексте Библии для описания красоты Иосифа употреблено два многозначных прилагательных: καλός и ὡραῖος. Прилагательное καλός может указывать не только на внешнюю красоту, но и внутреннее благородство, а прилагательное ὡραίος может быть переведено как ‘находящийся в расцвете сил, цветущий, миловидный, свежий’, а также ‘пригодный’. Тогда καλὸς τῷ ἔιδει καί ὡραῖ ος τῇ ὄψει σφόδρα можно перевести как Иосиф «благороден обликом и весьма пригож на вид». В церковнославянском тексте имеем: *И бяше Иосиф добр образом и красен взором зело.* В русском переводе употреблено только одно прилагательное – *красив,* так же как и в немецком – *schön*: *Josef war schön von Gestalt und Aussehen.* В греческих Прологах Иосиф был назван παγκαλός, что было переведено как *Прекрасный.* В православной церкви Прекрасному Иосифу поется тропарь канона в Неделе святых праотец, где Иосиф уподобляется

«во образ закланного и в рове положенного Христа» (Об Иосифе Ветхозаветном см.: [Аверинцев 2001: 90–94]).

Обратимся к народным текстам. Ветхозаветный Иосиф присутствует в русском фольклоре в его разных конфессиональных разновидностях, в двух словесных формах: поэтической и прозаической. Поэтическая форма реализуется не только в говорении, но и в пении; прозаическая форма может содержать пересказ фольклорного (коллективного) произведения, а может быть пересказом книжного текста. Кроме того, на сюжет Иосифа существуют две жанровых версии: лирическая и эпическая.

В конфессиональном (религиозном) фольклоре бытует преимущественно песенная форма интерпретации библейского сюжета об Иосифе. Наибольшее количество песенных текстов (духовных стихов) посвящено Иосифу в православном фольклоре, прежде всего, в старообрядческом. Тексты разделяются на две версии по языку: одна из них существует на русском языке – это язык русского фольклора, другая – на смеси церковнославянского и русского языка. В старообрядческой среде церковнославянизмы поддерживаются существованием письменной формы духовного стиха, переписываемого полууставом и иногда снабженного старинными певческими знаками – крюками.

Стих об Иосифе Прекрасном существует во множестве вариантов, различающихся объемом текста. Самый полный вариант эпического стиха см. (Бессонов 1861 № 37; Ляцкий 1912: 143–163; НДС 2004: 54–71]). Он уникален по отношению к библейскому первоисточнику: в нем отразилась бóльшая часть ситуаций жизни Иосифа, изложенных в Библии. Путь от Библии к русскому народному стиху был длинным и сложным: Иосиф стал героем легенд и преданий, о нем говорится в произведениях Отцов церкви. Иосиф – любимый персонаж иудейских и мусульманских литературных произведений, о нем говорится в Коране (двенадцатая сура). Здесь укажу только очевидное влияние на народный сюжет об Иосифе толкования Ефрема Сирина, содержащегося в старообрядческих сборниках под названием «Златоуст»; о литературных источниках стиха см. [Порфирьев 1872; Кирпичников 1877].

Именно полный вариант эпического стиха будет главным материалом в дальнейшем описании. Он содержит этапы жизни Иосифа от семнадцати лет до его смерти.

Различия в объеме вариантов эпического стиха создаются не за счет его сжатия с сохранением сюжета, и тем более не за счет немотивированного обрыва текста, а естественным превращением фрагмента в самостоятельный законченный текст. Полный текст

так построен, что имеет несколько хороших потенциальных концов. Так, есть вариант, кончающийся уверениями измаильских купцов, за тридцать серебренников купивших Иосифа у братьев, о будущем высоком статусе Иосифа в Египте. Довольно распространен и в устном, и в письменном вариантах сюжет, кончающийся тем, что Иосиф после всех злоключений становится правителем Египта. Наконец, существуют тексты, где конечной сюжетной ситуацией является встреча Иосифа с братьями, эпизод с якобы украденной чашей, узнавание Иосифа братьями и встреча с отцом (пение этого текста старообрядцем, живущим в Орегоне (США), длится около 45 минут). Полная же версия кончается смертью правившего 110 лет Египтом Иосифа: *Осип же Прекрасный / Сто десять лет царствовал в Египте, / Стал он до Господа доходен, / Стал он от сего света отходен. / Повелел свои мощи провозити / Во славно во Израильское царство* (Ляцкий 1912: 163). Замечу, что в библейском тексте сказано, что Иосиф прожил всего 110 лет.

Что касается лирической версии, то она представлена текстами, которые называются «Плач Иосифа Прекрасного», где лирический герой *Я* в плаче, обращенном к отцу, называет свое имя в конце стиха: «Пролей слезы ко Господу о сыне твоем *Иосифе*: / Твои дети, моя братия продаша мя во ину землю». Иногда текст этого плача соединяется с текстом плача Иосифа на могиле своей матери Рахили (в Библии этого эпизода нет). Кроме того, оба плача, вместе и по отдельности, присоединяются к эпическим вариантам. Это характерно для письменных текстов стиха в старообрядческой среде (публикации старообрядческих текстов Стиха об Иосифе Прекрасном и комментарии к ним см.: [Духовные стихи. Канты 1999: 53–77]).

Семантика текста стиха и развитие сюжета оказываются связанными с этимологией имени и семантикой его постоянного эпитета. Иосиф – ‘Joseph, из joseph-ei «Бог да умножит, приумноженный’ (евр.): так можно истолковать пророчество-пожелание Рахили, назвавшей сына Иосифом: «Господь даст мне и другого сына» (Быт. 30: 24), и такая этимология стимулирует поиск логики приумножения и в череде страданий Иосифа, и в его последующем невиданном социальном возвышении. Второй ориентирующий сюжет фактор заключен в эпитете *прекрасный*. Этот эпитет в русских духовных стихах прилагается к очень небольшому числу слов, указывающих на нечто прекрасное прежде всего в духовном смысле, этически совершенное, связанное с божественным началом: *прекрасный рай*, где поют *прекрасные пташки прекрасные песни*, и чистое место в грешном мире – *прекрасная пустыня* – место спасения. Внешняя красота Иосифа только дополняет его внутреннюю чистоту, позволившую

избежать соблазна в лице жены Пентефрия. Как сказала одна из информанток, пересказавшая сюжет: *Иосиф-то Прекрасный, он еще и красивый был! Поэтому чужая баба и залюбила его.*

Иосиф в народном представлении совершенен, прекрасен во всём. Поэтому в фольклорных текстах отсутствуют эпизоды, где может быть сомнение в нравственных качествах Иосифа. Так, в библейском тексте сказано, что «доводил Иосиф худые о них (о своих братьях. – *С.Н.*) слухи до отца их» (Бытие 37: 1), то есть доносил отцу о братьях: этого нет ни в одном из известных нам народных текстов. Характерно, что в большинстве фольклорных текстовых вариантов не упоминается эпизод в поле, где Иосиф рассказывает братьям сонметафору о его превосходстве и первенстве над старшими братьями: этот эпизод не согласуется с христианским понятием смирения и кротости. Нет в стихе упоминания о браке Иосифа с язычницей Асенефой (Бытие 41: 45): он тоже не соответствует христианизированному образу целомудренного Иосифа. Прекрасный Иосиф прощает братьев, и более того: в одном из вариантов пересказа молоканской песни об Иосифе он не подкладывает золотую чашу в суму своему младшему брату в качестве испытания, но дарит ее, являя собой воплощенное великодушие и христианскую доброту.

Фольклорное собственное имя, слитое с персонажем, может описываться подобно любому апеллятиву, обозначающему лицо, в словаре тезаурусного типа [Никитина 2005; Никитина 2009; Юдин 2004]. Лексикографический портрет Иосифа Прекрасного это подтверждает: он описывает персонаж и одновременно эксплицирует условия употребления имени в тексте. Информация, получаемая из тезаурусной части и комментария, обеспечивает связь между значением тезаурусной функции (например, названиями действий, совершаемых лицом, обозначенным именем собственным), ценностной картиной мира, реализуемой в данном жанре, и адекватным для выражения данного смысла вариантом стереотипной номинации, включающей собственное имя.

В качестве примеров далее представлено несколько пунктов словарной статьи с комментариями и иллюстрациями из эпического текста (Ляцкий 1912: 143–163).

Общая часть

Собственное имя: *Иосиф Прекрасный*

Варианты имени: *Прекрасный Иосиф, Осип Прекрасный, Иосиф, Осип*

Персонаж: любимый сын Иакова, ставший правителем в Египте

Этимология / внутренняя форма имени: из JOSEPH-el «Бог да приумножит»

Повторяющееся полное наименование героя: *юнош молодыий, Именем же Осип Прекрасный*

Обращение: *Юнош ты наш / мой молодый, именем же Осип Прекрасный*; *раб прекрасный* (так обращается к Иосифу жена Пентефрия / Потифара в старообрядческом тексте), *наш меньший брат Осип* (обращение братьев к Иосифу перед «ввержением» в ров), *Государь, Осип Прекрасный*: *Прости, государь, нас, помилуй, прости ты нас, Осип Прекрасный* (обращение братьев к Иосифу в Египте).

Полным именованием персонаж вводится в текст, так же к нему обращается отец, *измаильская купчина*, жена Перфилия в эпическом тексте, виночерпий, фараон. Кроме обращений, полное наименование может открывать существенные для сюжета эпизоды.

Тезаурус

Внутренний (имманентный, неотчуждаемый) атрибут:

а) эпитет-прилагательное: *Прекрасный*; в старообрядческих текстах – *целомудрый, смиренный, прелюбезный*

Эпитета *Прекрасный* в тексте может и не быть, однако в рукописных и печатных старообрядческих стихарниках (сборниках стихов) эпитет *Прекрасный* всегда включается в название.

б) атрибуты-существительные: *великая красота, лепота, краса.*

Может показаться, что здесь один атрибут – красота – представлен в двух грамматических формах: и как эпитет-прилагательное, и как атрибут-существительное. Однако это не так. Существительные *красота, лепота, краса* употребляются для обозначения внешней, физической красоты и упоминаются в тех случаях, когда не действия / поступки Иосифа, а независимый от его воли видимый признак – красота – может стать причиной каких-либо изменений в его судьбе или действует на людей: например, он *Отца своего Якова спотешает / Своей великой красотою, / своей отличной лепотою*; измаильские купцы прочат Иосифу с его *лепотою* роскошную жизнь в Египте; Потифар дает за него непомерно большую цену, а его *зломудренная* жена пытается его соблазнить: *Все на красу его взирали*, (княгиня) *на Осипову красоту засмотрелась.*

Многократно повторяемое именное клише организует последовательность ситуаций, как бы являя одну сторону семантики эпитета *Прекрасный* – внешнюю красоту Иосифа. Другая сторона – праведность, чистота, внутренняя сила, избранность. Превосходство над многими людьми как проявление совершенства реализуется во многих ситуациях, а именно, в способности видеть и разгадывать вещие сны, влиять на других людей, организовать жизнь государства наилучшим способом.

Внешний атрибут (Иосиф – посессор): *Осипова риза – цветная / золотая*, *сноп* (во сне), *царьский шкипетр*, *царская корона*, *царская порфира*, *царская одежда*, *государство*: *Повладел он царскою одеждой*, *Повладел он всем государством.*

В текстах об Иосифе большое место занимает одежда. Она красива, как и сам Иосиф. Однако если внутренний атрибут истинен и неизменен, то внешний атрибут – вещь съемная. Поэтому ее можно использовать для обмана. Братья Иосифа обманывают отца, принеся ему запачканную кровью козла ризу Иосифа. Обманывает мужа жена Потифара, показывая оставшуюся в ее руках ризу Иосифа, когда он от нее бежал.

Локус: *дом Иакова*, *поле*, *ров*, *гора Патрона*, *могила Рахили*, *Египет*, *торжище*, *дом Потифара*, *темница*, *царские палаты*, *царское место / трон*, *израильское царство.*

Наиболее очевидно здесь противопоставление таких локусов, как *ров*, в который *вверзили* Иосифа его братья, и *царского места* – трона, на котором сидит Иосиф – правитель Египта. Противопоставление низа и верха символизирует противопоставление социального унижения и возвышения Иосифа. Соответственно меняются роли Иосифа и братьев в ситуации «зависимый проситель – адресат-распорядитель»: во рву умоляет и просит Иосиф братьев; в Египте сидящего на троне Иосифа просят братья.

Коммуникативные партнеры: *старейший отец Яков*, *старейшая большая братия*, в которую входит брат Рувим, Иуда, Вениамин (имена остальных братьев в стихе не упоминаются), *богатая измаильская купчина*, *стражи*, *Пентефрий / Перфилий*, его *зломудренная жена*, *виночерпец*, *хлебодарец*, *фараон*, называемый *Фаравоном.*

Эта функция существенна, потому что посредством общения / столкновения с указанными персонажами меняются статусы / роли Иосифа.

Роли / статусы: любимый и любящий сын, брат, раб, слуга Пентефрия, *посиделец* (в темнице), правитель Египта, милостивый судья.

Любопытный сценарий по отношению к собственным именам разыгрывается в пространстве семантических падежей.

Как правило, собственное имя *Иосиф Прекрасный* или *Осип Прекрасный* употребляется, когда Иосиф выступает в роли агенса,

например, говорящего или активно действующего: *Осип же Прекрасный / Чудныем крестам помолился, / К матерному гробу приложился.* Однако в ситуации унижения, страдания он может называться Осипом: *Осип во рву слезно плачет, / Ко матушке сырой земле причитает.* Став соправителем Египта, он *владеет*, *приказывает* (одно из самых частых слов), *жалует*, *строит*: *Осип же Прекрасный / Приказал он хлеба посевати, / Прокормил* он *всю свою державу.* Выступая в роли пациенса/объекта, персонаж, как правило, именуется *Осипом* без эпитета: *Сковали* его, *Осипа*, *связали*, На корабль его, *Осипа*, *проводили*...

Разумеется, такое распределение не является жесткой закономерностью: это тенденция, которая во многих вариантах стиха об Иосифе отсутствует, однако она обнаруживается и в других стихах, ср. со стихом о Егории Храбром: апеллятивный конвой при собственном имени также появляется обычно там, где персонаж, обозначенный именем собственным, действует как субъект (например, *проглаголивает* лесам расступиться *святой Егорий Храбрый* или *Егорий светхрабрый*; там же, где он является объектом / пациенсом, обычно остается только имя: *они начали Егорья топором пилить.*

Приведенный материал и примеры показывают: в тексте стиха проявляется характерная для народной культуры полярность противопоставления, усиливающая предсказанную этимологией имени идею преумножения – и в страданиях, и в благополучии. Одновременно Иосиф духовных стихов безупречен и, стало быть, *прекрасен* – в соответствии с христианской традицией.

В молоканской культуре ветхозаветный Иосиф тоже популярен. В сборнике молоканских песен есть три текста, и все три до сих пор поют, что говорит о значимости имени-персонажа в культуре. Один из них представляет собой плач, обращенный к Иакову. В этот текст включен рассказ о жестоком поступке братьев, о жизни в Египте и домогательствах *слабоумной жены египетского царя.* Примечательно, что герой плачет и взывает к отцу, сидя *во рву*, в котором по каноническому сюжету он находился до прибытия в Египет. Весь текст, начиная с первой строки: *Я во рву сижу и беседую*, – от первого лица. Герой безымянен, но говорит о себе как сын Иакова-Израиля и представлен как жертва, чему соответствует статус пространства, в котором он находится.

Другой текст содержит два плача (к отцу и матери) от первого лица; их соединяет просьба героя пустить его на могилу матери, обращенная к купцам. Текст очень близок к старообрядческому «Плачу», также начинается со строки «Кому повем печаль мою» и кончается введением имени (Иосиф).

Наконец, третий текст – эпический. Это повествование о любимом сыне Иакова – *Иосифе распрекрасном*, которого братья *били-мучили* и сбросили в ров, а потом продали купцам в египетское рабство.

Прилагательное *распрекрасный* в тексте третьего стиха встречается только однажды; в первом и втором тексте никакого эпитета к *Иосифу* тоже нет. Во всех трех текстах Иосиф – страдалец и жертва жестокосердия; в нем нет величия, которого требует семантика постоянного эпитета *прекрасный*.

Все три текста входят в активную часть устного песенного репертуара молокан, а текст, близкий к «Плачу» («Кому повем...»), стал у молокан еще и «избранным» псалмом, то есть богослужебным певческим текстом, не совпадающим с библейскими. Это так называемый «просьбенный» псалом, о котором молокане говорят, что это псалом-жалоба людей, несправедливо обиженных церковной и светской властью (ЭМА).

У духоборцев тоже есть песенный текст, посвященный Иосифу. Он близок к молоканскому тексту, ставшему псалмом, и относится к жанру «стишков», функционально близкому к православным духовным стихам.

Однако самое значительное место связка имя–персонаж *Иосиф Прекрасный* занимает в старообрядческой культуре. Это один из самых любимых образов – идеальный праведник, достигший жизненных вершин. Смысл, с ним связанный, можно назвать культурным концептом. Существует еще один существенный фактор, указывающий на то, что перед нами культурный концепт. Это музыкальный текст «Плача Иосифа Прекрасного». В отличие от подавляющего большинства духовных стихов, которые поются в разных регионах на разные напевы, напев «Плача» у староверов русского Севера, Молдавии, Пермского края, Тувы, Дальнего Востока и США, где живут старообрядцы-эмигранты, остается практически неизменным. Он как будто бы приклеен – и не к тексту, который существует в разных вариантах, а к имени собственному, за которым стоит любимый персонаж, и этот напев принадлежит в старообрядческой культуре к числу самых красивых и проникновенных.

Поскольку имя *Иосиф Прекрасный* в мировой и, в частности, русской культуре относится к числу так называемых прецедентных имен, то закономерной является попытка типологического описания этого имени на материале Национального корпуса русского языка, см. [Васильева 2011].

Особый слой в конфессиональных народных текстах-интерпретациях занимают тексты, где сопоставляются имена-лица библейских текстов и героев конфессиональной истории. При этом результатом

может быть перенесение библейского имени на «своего» страдальца или пророка. Так в молоканских песнях возникают два Моисея – *первый Моисей* библейского Исхода и *второй Моисей* – пророк молокан-прыгунов Максим Гаврилович Рудометкин. Однако подобные ситуации – тема отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 2001 – *Аверинцев С.С.* София-Логос: Словарь. Киев, 2001.

Васильева 2011– *Васильева Н.В.* К типологии прецедентных имен: Иосиф Прекрасный // Лингвометодические и культурологические проблемы обучения языковой коммуникации. Уфа, 2011.

Васильева 2005 – *Васильева Н.В.* Собственное имя в мире текста. М., 2005.

Васильева, Никитина – *Васильева Н.В., Никитина С.Е.* Имя и персонаж: способы семантического описания (от Библии к народным конфессиональным текстам) // Ономастика Поволжья. Материалы XII Международной научной конференции. Казань, 14–16 сентября 2010 г. Казань, 2010.

Имя 2007 – Имя: Семантическая аура. М., 2007.

Кирпичников 1877 – *Кирпичников А.* Источники некоторых духовных стихов // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1877. Ч. CXCIII.

Белова 2004 – «Народная Библия»: восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М., 2004.

Никитина 2004 – *Никитина С.Е.* Об устных герменевтических текстах в русских конфессиональных культурах (на материале полевых исследований) // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2004. Вып. 3.

Никитина 2005 – *Никитина С.Е.* Собственные имена в жанрах русского религиозного фольклора // Ономастика в кругу гуманитарных наук // Материалы международной конференции. Екатеринбург, 2005.

Никитина 1993 – *Никитина С.Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993.

Никитина 2009 – *Никитина С.Е.* Человек и социум в народных конфессиональных текстах (лексикографический аспект). М., 2009.

Орлова 2001 – *Орлова Н.М.* Библейский текст как прецедентный феномен. Автореф. дисс. … докт. филол. наук. Саратов, 2010.

Орлова, Черепанов 2006 – *Орлова Н.М., Черепанов М.В.* Книга книг. Филологический комментарий библейских текстов. Саратов, 2006.

Порфирьев 1872 – *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872.

Юдин 2004 – *Юдин А.В.* Мифотопонимия украинских и белорусских заговоров (на примере топонима Сион) // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого. М., 2004.

ТЕКСТЫ-ИСТОЧНИКИ

Бессонов 1861 – *Бессонов П.* Калеки перехожие. М., 1861. Вып. 1.

Варенцов 1860 – Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варенцовым. СПб., 1860.

Духовные стихи. Канты 1999 – Духовные стихи. Канты. Сборник духовных стихов Нижегородской области. М., 1999.

Ляцкий 1912 – *Ляцкий Е.* Стихи духовные. Словеса золотые. СПб., 1912.

НДС – Народные духовные стихи. М., 2004.

СП – Сионский песенник столетнего периода христианской религии Молокан Духовных прыгунов по всему миру. Лос-Анджелес, Калифорния, 2004.

ЭМА – Экспедиционные материалы автора.

Е. А. Парина

Стратегии перевода в валлийской версии жития святого Давида[1]

Памяти А.А. Королева, под руководством которого в 1996 году была начата работа над этой темой

В истории валлийской литературы, как и литературе Средневековья многих других стран, огромную роль играют переводные произведения, появляющиеся приблизительно в середине XIII века. Они разнообразны по жанрам: и рыцарские романы, и (псевдо)исторические сочинения, и тексты практические, посвященные медицине и праву, и, конечно же, религиозные (подробнее о переводах в средневековом Уэльсе см. [Owen 1976; Фалилеев 2004]). Переводы делались не только с латинского, но и, хотя и в меньшей степени, с французского и английского языков. Имена переводчиков нам, в основном, неизвестны, однако ясно, что религиозные тексты переводили клирики, часто монахи – доминиканцы и францисканцы.

В зависимости от жанра степень близости к оригиналу значительно варьировалась. Агиографическая литература и в Уэльсе, и в соседней Англии, что видно на примере житий святой Маргариты и святой Вербурги [Burnley 1989: 39–40], не относилась к текстам, в которых требовалась идеальная верность оригиналу. Здесь зачастую речь шла скорее об адаптации текста[2]. Соблюдение этих принципов можно рассмотреть и на примере жития св. Давида, дошедшего до нас в нескольких десятках рукописей.

Святой Давид является покровителем Уэльса и единственным из валлийских святых, канонизированных Римом. Он жил в VI веке н. э., то есть был современником покровителя Ирландии, святого Патрика, однако основным источником наших сведений о нем

---

[1] Статья написана в рамках Программы фундаментальных исследований РАН «Текст во взаимодействии с социокультурной средой: уровни историко-литературной и лингвистической интерпретации».

[2] Литература Британии не является здесь исключением. Оценить контекст можно, ознакомившись со множеством докладов, посвященных вопросам соотношения перевода и адаптации в Средние века, содержащихся в [In Principio Fuit Interpres 2010].

является житие, написанное в конце XI века, то есть спустя пять веков после смерти святого. Это произведение, созданное Ригивархом (валл. *Rhigyfarch*) на латинском языке в конце XI века. Отец Ригиварха Силиен дважды, в 1073–1078 и 1080–1085, призывался на место епископа основанного когда-то святым Давидом монастыря Меневия (лат. *Menevia*, валл. *Tyddewi*, англ. *St David's*). Обстоятельствам создания жития посвящена огромная историческая литература (см., в частности, [Chadwick 1958]). В 1081 году этот монастырь посетил сам Вильгельм Завоеватель: валлийский исторический труд *Brut y Tywysogion* утверждает, что целью было паломничество (causa orationis), а Англо-саксонские хроники свидетельствуют о походе во главе вооруженной армии [Lloyd 1911: 393]. Возможно, по этому случаю и заказал своему сыну житие святого Давида епископ Силиен. Вторая, более общепринятая датировка: 1090-е годы. После 1093 начинается второй этап завоевания Уэльса. В это время создается плач Ригиварха, в котором рассказывается о страданиях автора и разрушениях всего ценного: законов, учености, славы благородного происхождения. К принятию 1095 года подталкивает следующий очень важный исторический факт. В 1095 году архиепископ Кентерберийский Ансельм заявил о своей власти над диоцезами Лландафа и Меневии. Последний независимый епископ Меневии Вильфред, валлиец, несмотря на свое имя, был повешен. В связи с этими событиями становятся ясными постоянные заявления автора о св. Давиде как главе всех святых Британии, а Меневии как митрополии. Житие – попытка утвердить права монастыря в современном Ригиварху мире. Можно сказать, что это – адресованный высокому клиру и политикам манифест.

Самые ранние рукописи жития относятся к середине 12 века. Вероятно, в них находится несколько измененный первым норманнским епископом Меневии в 1115–1148 годах Бернардом текст Ригиварха. Он очень активно добивался самостоятельности епархии и церковной независимости Уэльса, при нем св. Давид был канонизирован в Риме папой Каликстом II. Бернард, по-видимому, внес некоторые изменения в житие в соответствии со своими амбициями. Но поскольку об этом свидетельствуют лишь внешние данные, мы не можем с точностью восстановить собственно текст, написанный Ригивархом, поэтому и Дж. Джеймс назвал свое издание «Rhigyfarch's Life of St. David: The Basic Mid Twelfth-Century Latin Text...» [James 1985]. Поэтому всякая ссылка на «текст Ригиварха» автоматически означает версию середины XII века. В любом случае, этот текст явно обращен к образованному церковному сословию, по всей видимости, не только в Британии, но и за ее пределами.

Важная версия на пути трансформации текста Ригиварха в валлийский текст содержится в рукописи *Vespasian A. XIV*, относящейся к началу XIII века и написанной на юге Уэльса, в области, в значительной мере находившейся под контролем норманнов. Этот важнейший для изучения кельтской церкви документ состоит из собрания житий кельтских святых, церковного календаря и нескольких других текстов. Эта рукопись, по мнению Кэтлин Хьюз, принадлежит тому же потоку псевдоисторической литературы, что и «История королей Британии» Гальфрида Монмутского или трактат «О древности Гластонбери» Вильяма Мальмсберийского [Hughes 1958: 184]. Важно, что подобная литература возникала там, где норманнская власть была продолжительной и стабильной. За век, прошедший между Ригиархом и написанием этой рукописи, валлийская церковь очень изменилась, возникла масса новых монастырей, изменилась административная структура, руководящие должности занимали англо-норманны. Отчасти для удовлетворения интересов новых правителей, отчасти для поддержания патриотического духа валлийцев и возникает псевдоисторическая литература.

Текст жития св. Давида в *Vespasian A. XIV* значительно расширен по сравнению с исходным текстом Ригиварха. По сравнению с исходным текстом выделяется 2 класса добавлений [Latin Text: xxxiv]. Первые были скорее всего привнесены в самом монастыре. Это идентификации мест и действующих лиц (ср. далее: *iuxta amnem Theibi*; *in arbore positum*, *in loco qui uocatur Linhenlanu*). Второй класс добавлений принадлежит писцу, составлявшему рукопись. Это элементы, попавшие в текст из житий других святых в этом же сборнике.

Первая рукопись, в которой находится валлийский текст: Книга отшельника, *Llyfr yr Ancr*. Она составлена отшельником из Лландеуибреви в 1346 году для правителя области Кантрев-Маур (Cantref Mawr) Грифида ап Левелина. XIV век очень важен в истории валлийской литературы. В это время составляются рукописи, являющиеся основными источниками наших знаний о древней валлийской литературе: Белая книга Ридерха (*Llyfr Gwyn Rhydderch*) и Красная книга Хергеста (*Llyfr Goch Hergest*). Сохранению, консервации в прозе противостоит инновация в поэзии. В XIV веке жил Давид ап Гвилим (*Dafydd ap Gwilym*), великий валлийский поэт, обновивший литературу новыми формами. В это же время появляются и многочисленные переводы. Это в основном религиозная литература, хотя большой популярностью пользовались и перевод «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского, и деяния Карла Великого, и рыцарские романы.

Классическим примером валлийской религиозной переводной литературы является *Llyfr yr Ancr* (см. подробно об этой рукописи [Foster 1950]). В ней, помимо житий св. Давида и св. Бейно, находятся

Hystoria Lucitar (*Elucidarium*) – катехизис в форме диалога, апокрифы, видения, трактаты о вере. Распространение этой литературы (см. [Evans 1986; Williams 1966]) в XIII–XIV веках характерно не только для Уэльса, но и для всей западной Европы в целом. В 1215 году папа Иннокентий III собрал IV Латеранский собор (на нем присутствовали и епископы Лландафа и Меневии), одним из главных постановлений которого было решение о контроле над уровнем образования клира и усилении проповеднической деятельности. До нас не дошло постановлений церковных властей Уэльса по этому вопросу, хотя в Англии подобные документы хорошо известны, однако вероятно, что такая работа в Уэльсе уже началась в XIII веке, особенно с появлением монахов – доминиканцев и францисканцев. Важно помнить, что в 1282 году Уэльс был завоеван Эдуардом I и окончательно потерял свою независимость. Английские церковные власти стали активно пропагандировать необходимость утверждения паствы в христианской вере через проповедь на родном языке. Это стало одним из стимулов усиления переводческой деятельности: появились переводы несложных теологических текстов, отрывков писания, используемых в богослужении, апокрифов, житий святых. Последние делятся на 2 класса: первый – жития европейских святых, например, перевод знаменитой «Золотой легенды» Иакова Ворагинского или житий женщин-святых: св. Екатерины, Марии Египетской, и второй, жития валлийских святых, из которых до нас по-валлийски дошли жития св. Давида и Бейно. Заметим, что в наш сборник, предназначенный для образованного валлийского правителя, вошли лишь жития именно валлийских святых, что может говорить и о политических воззрениях заказчика и составителя рукописи.

Формально соотношение объемов трех версий таково: текст жития в *Vespasian A. XIV* значительно расширен по сравнению с исходным текстом Ригиварха (ок. 7900 слов vs. ок. 6300 в «базовом тексте» рукописей XII века). При этом валлийский текст в рукописи *Llyfr yr Ancr* (1346), написанный на основе *Vespasian A. XIV*, состоит приблизительно из 5600 слов [James 1985: ix].

Расхождения между версиями мы хотели бы проиллюстрировать на трех примерах.

1. Родословная.

В латинском тексте этот фрагмент встречается только в версии *Vespasian A. XIV* в конце, в валлийском же открывает повествование.

Dauid fuit filius Sant, Д. был сын С.	David vab Sant, Д. сын С.

Sant filius Cheritic,	vab Keredic,
Cheritic filius Cuneda,	vab Kuneda,
Cuneda filius Etern,	vab Edern,
Etern filius Patern,	vab Padarn Peisrud,
Patern filius Peisrud,	
Peisrud filius Doeil,	vab Deil,
Doeil filius Gurdeil,	vab Gordeil,
Gurdeil filius Dumn,	vab Dwuyn,
Dumn filius Guordumn,	vab Gorddwuyn,
Guordumn filius Amguoil,	vab Amguoel,
Amguoil filius Amguerit,	vab Amweryt,
Amguerit filius Omid,	vab Onut,
Omid filius Perum,	vab Perim,
Perum filius Dobun,	vab Dubim,
Dobun filius Iouguen,	vab Ongen,
Iouguen filius Abalach,	vab Auallach,
Abalach filius Eugen,	vab Eugen,
Eugen filius Eudolen,	vab Eudoleu,
Eudolen filius Eugen,	vab chwaer Veir **Wyry**,
Eugen filius sororis Mariae.	сын сестры Марии Девы
[James 1967: 28; (Ch. 68)]	**vam Iessu Grist**.
	матери Иисуса Христа
	[Evans 1988: 1]

Генеалогия играла важнейшую роль в валлийской культуре, что отмечал еще Геральд Камбрийский (Descriptio Kambriae 1.3) [Siddons 2006: 800]. Она была средством легитимации власти правителя, именно с прославления рода патрона начинались хвалебные песни бардов. Церковь также приняла систему ценностей аристократического валлийского общества. Если для человека основным достоинством было благородное происхождение, то и Господь был для поэта XII века Кинделу (*Cynddelw*) благородным правителем (*priodor*), а святым приписывались генеалогии, утверждавшие близость святых к королевским династиям [Davies 1987: 176]. По сведению генеалогий, отцом святого Гильды, автора сочинения «О погибели Британии» был пиктский король, св. Тисилио был братом Кинана Гарвина, правителя Поуиса в VI веке. Св. Давид является сыном и внуком королей Кередигиона, многие из его предков имеют латинские имена, и в конечном счете его род восходит к сестре пречистой Девы Марии (и только в валлийском варианте упоминается сам Иисус Христос).

Интересно, что и этот отрывок, явно имеющий большее значение в валлийском, чем в латинском тексте, меньше в валлийском, чем в латинском. Во-первых, валлийская генеалогия лишена обрамляющих латинскую предложений. Во-вторых, синтаксическая структура иная:

отсутствует глагол в начале, связи между именами устроены иначе. В латинском тексте мы имеем «X filius Y, Y filius Z…», в валлийском этой избыточности нет, и мы имеем «X vab Y, vab Z…». Обе формулы встречаются и в других памятниках, первая, в частности, на колонне Элисега[3], вторая кажется более распространенной как в латинских, так и в валлийских генеалогических текстах, созданных в Уэльсе (ср. [Bartrum 1966])[4]. Интересно следующее расхождение двух сравниваемых текстов: в латинском указываются «*Etern filius Patern, Patern filius Peisrud, Peisrud filius Doeil*», а в валлийском «*Edern, vab Padarn Peisrud, vab Deil*». *Peisrud* означает «красная туника» и является, вероятно, указанием на некий чин в Римской империи; это слово должно быть определением к имени собственному, как оно и употребляется в валлийском тексте, а в латинском, написанном в Монмуте или Брекоие, возможно, и писцом, не владевшим валлийским, оно, скорее всего, ошибочно употреблено в качестве имени собственного.[5]

2. Дары – предсказание ангела отцу еще не рожденного святого:

Crastina die expergefactus, uenatum iturus, ceso prope fluuium ceruo, tria ibi munera reperies, *iuxta amnem Theibi*[5], ceruum scilicet quem persequeris, piscem, apumque examen *in arbore positum, in loco qui uocatur Linhenlanu.* Ex his itaque tribus reserues fauum scilicet partemque piscis et cerui, quae custodienda filio ex te nascituro, transmitte ad Maucanni monasterium, quod nunc usque Depositi monasterium uocatur. Quae quidem munera huius uitam prenuntiant. Fauus enim mel in cera, ita spiritualem sensum hystorico cepit instrumento. Piscis uero aquaticam eius uitam sonat:	«Завтра восстань и иди на охоту, и, убив близ реки оленя, найдёшь там три дара, *ибо близ реки Теффи* ты обретёшь оленя, которого будешь преследовать, рыбу и рой пчелиный, *помещенный в дереве, в месте, именуемом Линхенлан.* Из этих трёх сохрани пчелиный сот и часть рыбы и оленя; сохранив их, передай сыну, что родится у тебя, в монастырь Мауканна» – который и до сего дня называется монастырём Сохранённого. И эти дары предвосхищали его (Давида) жизнь: ибо как мёд в воске, так он извлекал духовный смысл орудием истории;

[3] Начало надписи: + CONCENN FILIUS CATELL CATELL FILIUS BR[OHCMAIL BR]OHCMA[E]L FILIUS [E]LUSEG ELISEG FILIUS GUOILLAUC + (см. http://www.ucl.ac.uk/archaeology/cisp/database/stone/ltysl_1.html)

[4] Harleian MS 3859: Bonedd Gwyr y Gogledd 'Родословная мужей Севера' [O]uen map [H]iguel map Catell map Rotri map Mermin map Etthil <…> map Eugein map Aballac map Amalach, qui fuit Beli magni filius, et Anna, mater eius, quam dicunt esse consobrina Mariae uirginis, matris Domini nostri Iesu Christi.

[5] Курсивом мы даем фрагменты, появляющиеся лишь в рукописи *Vesp. A. XIV.*

sicut enim piscis aqua uiuit, ita iste uinum et siceram et omne quod inebriare potest respuens, beatam Deo uitam in pane tantum et aqua duxit, unde etiam Dauid aquaticae uitae cognominatur. Ceruus autem in antiquo serpente signat dominium. Sicut enim ceruus, expoliatis serpentibus pastus, fontem aquae desiderans, acceptis uiribus uelut iuuentute renouatur; sic iste, quasi ceruorum pedibus super excelsa statutus, antiquum humani generis serpentem uiribus nocendi contra semetipsum expolians, fontem uitae assiduis lacrimarum cursibus adoptans, de die in diem renouatus profecit, ut in nomine Sanctae Trinitatis salutarem scientiam castioris prandii parcitate dominandi in demones potestatem inciperet, percurreret. [James 1967: 1–2 (Ch. 1)]	рыба же водная означала его «водную» жизнь: ибо как рыба живёт водой, так и он, отвергая вино и сикер и всё, что может опьянять, вёл блаженную жизнь в Боге на одном хлебе и воде, и оттого прозвался Давид жизни водной. Олень же обозначал господство над древним Змием: ибо как олень, изгоняя змей с пастбища, жаждет источника водяного, и, собравшись с силами, как будто бы обновляет юность свою; так же и он, словно на оленьих ногах вознесённый в горние высоты, древнего Змия рода человеческого лишает сил вредить ему, и, обретая источник жизни усердными потоками слёз, изо дня в день обновлённый, движется вперёд, дабы во имя Святой Троицы благодаря животворящему знанию скудости благочестивой пищи, идти по жизни, обретя власть господствовать над демонами»[6].
'Auory,' heb ef, 'ti a ey y hely, a thi a geffy tri dyuot ger lan auon Teiui, nyt amgen, karw a gleissat, a heit wenyn y mywn prenn vch benn yr auon, yn y lle a elwir yr awr honn Henllan. Dyro dylyet y tir y gadw y vab ny anet etwo… [Evans 1988: 1]	„Завтра," – сказал он, – „ты пойдешь на охоту, и ты получишь три дара близ берега реки Тейфи, а именно оленя, лосося, и пчелиный рой в дереве над рекой, в месте которое сейчас называется сейчас Хенллан. Отдай право на землю еще не рожденному сыну…"

В латинской версии, как мы видим, дается подробное, основанное на хорошем знакомстве с творениями святых отцов, толкование символического значения этих даров. В валлийской же версии оно отсутствует и, что важно, сразу за ними идет речь о праве на землю – в валлийских законах и прозе права на мед, рыбу и диких животных означали право на неосвоенную территорию [Evans 1988: 19], т. е. для валлийского читателя эти дары имели юридическое значение.

[6] За перевод латинского текста автор благодарит Н.Ю. Живлову.

3. Последние слова

И, наконец, на уровне варьирования мелких деталей, чрезвычайно показательным представляется нам фрагмент, в котором передаются последние слова святого.

'Fratres mei, perseuerate in his quae a me didicistis et *mecum* uidistis. Ego tertia feria, in Kal. Martii, patrum uiam ingrediar. Vos in Domino ualete; ego autem proficiscar.' *In hac terra nunquam nos amplius uisuri sumus.* [James 1967: 26 (Ch. 62)]	Братья мои, держитесь того, что выучили у меня и видели у меня. Я же во вторник, в мартовские календы, пойду дорогой своих отцов. Здравствуйте же в Господе: я отправляюсь в путь. На земле сей никогда нас уже не узрят.
'**Arglwydi**, vrodyr **a chwioryd**, bydwch lawen a chedwch ych ffyd a'ch [c]ret, a gwnewch y petheu **bychein** a glywyssawch ac a welsawch gennyf i. A mynheu a gerdaf y fford yd aeth an tadeu idi, ac ynn yach ywch,' heb y Dewi. '**A phoet grymus ywch vot ar y dayar**, a byth bellach nyt ymwelwn ni. [Evans 1988: 13]	«Господа, братья и сестры, будьте радостны и храните вашу веру и исповедание, и делайте малые вещи, которые вы слышали и видели от меня. Я же пойду путем, которым ушли наши отцы, вам же здравия», – сказал Давид. «И да будут вам силы быть на земле, и никогда больше мы не увидимся».

И обращение «господа, братья и сестры», и оценка своих дел, *petheu bychein*, 'малые вещи', хотя и входят в традиционный для средневековья прием смирения, очень отличаются от суровости латинского текста и указывают на изменение взгляда на христианство от XII к XIV веку. Возможно, подобное смирение, приписываемое св. Давиду, исходит из францисканской морали, и если учесть большое количество францисканских проповедников, переводчиков, трудившихся в это время в Уэльсе, предположение это довольно правдоподобно.

Все указанные различия между текстами (еще раз отметим, что значительно различаются между собой и латинские версии) объясняются целевой аудиторией и целью создания каждого из текстов. Рассмотренный нами случай является прекрасной иллюстрацией теории скопоса (*skopos* theory), разработанной в 1970-х годах немецкими учеными во главе с Хансом Фермеером (см. краткий обзор в [Schäffner 2001]). Основной ее постулат гласит: методы и стратегии перевода определяются предполагаемой целью переведенного текста [Vermeer 1978: 100]. Самое главное в этом функциональном подходе следующее: процесс перевода зависит не от текста-источника

как такового, не от его воздействия на читателя, не от функции, приписанной ему автором, а от будущей функции (prospective function or *skopos*) текста-мишени, определяемой потребностями заказчика. Эта теория активно использовалась, в частности, при анализе различного рода прикладных текстов типа путеводителей, инструкций и т.п., однако, как нам представляется, она прекрасно работает и на переводе религиозной литературы. Два текста, латинский и валлийский, адресованы принципиально разным аудиториям. В первом случае это образованное монашество, во втором (по счастью, мы знаем это доподлинно) – благочестивый мирянин. Различие их потребностей определяет потребность в адаптации текста, а не в его слепом переводе. Среди примененных переводчиком приемов можно выделить значительное сокращение, перекомпоновку отдельных эпизодов, синтаксическую адаптацию к имеющимся в языке канонам.

Всего валлийское житие святого Давида встречается в 14 рукописях [Evans 1988: lv] в достаточно неизменном виде – это значительное число доказывает, что избранная переводчиком стратегия была успешной и созданный им текст оказался востребованным валлийским читателем.

ЛИТЕРАТУРА

Bartrum 1966 – *Bartrum P.C.* Early Welsh Genealogical Tracts. Cardiff: UWP, 1966.

Burnley 1989 – *Burnley J.D.* Late Medieval English Translation: Types and Reflections // The Medieval Translator: The Theory and Practice of Translation in the Middle Ages / Eds. R. Ellis et al. Cambridge, 1989. P. 37–53.

Chadwick 1958 – *Chadwick Nora K.* Intellectual Life in West Wales in the Lst Days of the Celtic Church // Studies in Early British Church / Chadwick N.K. (ed.) Cambridge, 1958. P. 121–182.

Davies 1987 – *Davies R.R.* Conquest, Coexistance, and Change. Wales 1063–1425. Oxford, 1987.

Evans 1986 – *Evans D. Simon.* Medieval Religious Literature. Cardiff, 1986.

Evans 1988 – *Evans D. Simon* (ed.). The Welsh Life of St David. Cardiff, 1988.

Foster 1950 – *Foster Idris U.* Sir John Rhys memorial lecture for 1949. The Book of Anchorite // Proceedings of the British Academy. XXVI, 1950.

Hughes 1958 – *Hughes K.* British Museum MS. Cotton Vespasian A. XIV ('Vitae Sanctorum Wallensium'): its purpose and provenance // Studies in Early British Church / Chadwick N.K. (ed.). Cambridge, 1958. P. 183–200.

In Principio Fuit Interpres 2010 – In Principio Fuit Interpres. The Cardiff Conference on the Theory and Practice of Translation in the Middle Ages.

Padova. 23–27 July 2010. Abstracts: http://www.maldura.unipd.it/mt2010/List%20of%20abstracts.pdf

James 1967 – *James J.W.* (ed.). Rhigyfarch's Life of St David. The Basic Mid Twelfth-Century Latin Text with Introduction, Critical Apparatus and Translation. Cardiff, 1967.

Lloyd 1911 – *Lloyd John E.* A history of Wales: from the earliest times to the Edwardian conquest. London, 1911.

Owen 1976 – *Owen M.* Functional Prose: Religion, Science, Grammar, Law // Jarman A.O.H., Hughes G. R. (eds.). A Guide to Welsh Literature. Vol. I, 1976. P. 248–276.

Schäffner 2001 – *Schäffner Chr.* Skopos Theory // Baker M. (ed.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London; NY, 2001. P. 235–238.

Siddons 2006 – *Siddons M.* Genealogies [2] Welsh // Celtic Culture. A Historical Encyclopedia / Koch John T. (ed.). Santa Barbara; Oxford, 2006. P. 800–802.

Vermeer 1978 – *Vermeer Hans J.* Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie // *Lebende Sprachen* 23, 1978. S. 99–102

Williams 1966 – *Williams Caerwyn J.E.* Medieval Welsh Religous Prose // Proceedings of the Second International Congress of Celtic Studies. Cardiff, 1966. P. 65–100.

Фалилеев 2004 – *Фалилеев А.И.* Круг чтения в условиях многоязычия: Уэльс в конце XIV века // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/fal20.html

В. И. Постовалова

Духовное слово в православном богослужении
(перевод и понимание)[1]

> Если культ должен говорить и чему-то научать (типично протестантское воззрение на культ как на сплошную проповедь-лекцию, а не на как тайнодействие!) и сам по себе, без толмача, не может научать, то все дело тогда в толмаче, а не в культе... Если же культ... не заменим никаким разговором о нем... то, очевидно, самое толмачество есть тогда уже лишь момент культа же.
>
> *П.А. Флоренский. Философия культа*

Работа посвящается проблеме переводимости и истолкования религиозного (сакрального) текста в составе богослужебного действа. В ней предпринимается попытка рассмотреть специфику перевода и понимания религиозного текста в духовном пространстве православно-христианского богослужения византийского обряда Восточной Церкви, лежащего в основе соборного богослужения Русской Православной Церкви.

Сакральные тексты и религиозные языки традиционно изучаются в так называемой «священной» филологии (philololgia sacra), а также в различных герменевтических дисциплинах, направленных на смысловую интерпретацию текстов духовной культуры. В наши

[1] Работа выполнена при поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» и Программы Секции языка и литературы ОИФН РАН «Язык и литература в контексте культурной динамики» (2012–2014), раздел «Динамика концептуальной парадигмы культуры, слово как языковой элемент формирования культурно-эстетического канона», тема «Лексика эстетической оценки в русском и западноевропейских языках». В работе сохраняется написание цитируемых источников.

дни наблюдается формирование новой гуманитарной дисциплины – «теолингвистики», предметом осмысления в которой явится язык в религиозной коммуникации человека. Наша работа будет проходить в рамках основных установок этой дисциплины.

В отличие от чисто филологического подхода, при котором религиозный текст выступает как культурно-исторический феномен и литературный памятник, в теолингвистике религиозный текст рассматривается как мистико-семиотический феномен, воспринимаемый духовным зрением и слухом живой веры изнутри конкретного конфессионального миросозерцания.

Подход к тексту как живому мистико-семиотическому феномену, принимаемый в теолингвистике, созвучен позиции современной науки о языке, направляющей свое внимание на живую речь и ее звучание в самых разных сферах человеческого общения. На языке современной лингвистики религиозный текст в составе богослужения выступает при таком видении как дискурс особого рода – религиозный, или, более точно, литургический дискурс. В современной гуманитарной науке дискурс понимается как текст, «погруженный» в коммуникативную ситуацию, или, в другой терминологии, как «речь, погруженная в жизнь»[2]. В случае истолкования религиозного текста в составе богослужебного действа это будет, очевидно, текст в религиозной коммуникативной ситуации, или, соответственно, речь, погруженная в жизнь Богообщения. Именно такое живое Богообщение, по православно-христианскому вероучению и духовному опыту, и совершается при богослужении, интерпретируемом в науке о языке как религиозная коммуникация.

1. Литургический дискурс: богослужение и духовное слово

Под литургией в христианско-православной традиции понимается всякое общественное богослужение, а также (в более специальном смысле) так называемое евхаристическое богослужение, прообразом которого выступает описанная в Евангелии Тайная Вечеря. Специфику византийской литургии, творческой восприемницей которой выступает русская литургия, составляет ее символический реализм. По признанию литургистов, эта литургия «больше, чем все другие типы евхаристического богослужения, исполнена мистико-символического значения» [Киприан 1947: 310].

Субъектом литургического дискурса выступает homo liturgus – «человек литургический». Для православного самосознания homo

[2] См., например: [Карасик 2009: 6; Ревзина 1997: 199].

liturgus есть, прежде всего, homo symbolicus, «человек символический», моментом символической деятельности которого и является истолкование литургического богослужения и литургического текста в его составе.

Со своей внешней (обрядовой) стороны литургическое богослужение выступает как последовательность священнодействий, молитвословий, чтений из Священного Писания, церковных песнопений, проповеди. Со своей внутренней (мистической) стороны богослужение и все его моменты предстают как таинство, исполненное мистического смысла и силы. Так, Библия в Церкви, становясь моментом литургического действа, есть уже не просто книга, «но таинство слова, которое совершается силою Духа Святого, как и другие таинства, и совершается причащение слова» [Булгаков 1998: 231].

В самосознании Церкви богослужение синергийно. Оно есть творческое со-действие Бога и человека. Это означает, что звучащие на литургии молитвословия и слова предстают и воспринимаются не только как сугубо человеческие феномены, но и как «данные Свыше» [Софроний 1985: 230]. В церковном самосознании вербальный текст в богослужебном действе выступает, таким образом, как выраженное на человеческом языке боговдохновенное слово или, другими словами, как слово духовное[3].

Такое слово, по вере Церкви, имеет огромную творческую силу: «Только чрез слово действие становится священнодействием» [Флоренский 2004: 382], и «чрез призывание Имен Божиих совершаются Таинства Церкви» [Софроний 1985: 230]. Как резюмирует такую позицию о. С. Булгаков, само богослужение совершается «силою Имени Божия, в котором присутствует Сила Божия» [Булгаков 1998: 324].

Причем, как подчеркивает Булгаков, данная сила слова «не определяется только смыслом или содержанием формулы (таинств. – *В.П.*), которая имела бы, самое большее, значение пожелания, мысли,

---

[3] О боговдохновенности (богодухновенности) Священного Писания, звучащего на литургии, говорится в самом Писании: «Все Писание богодухновенно...» (2 Тим 3. 16); «...никакого пророчества в Писании нельзя разрешить самому собою. Ибо никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой: но изрекали его святые Божии человеки, будучи движимы Духом Святым» (2 Петр 1. 20–21). О понятии боговдохновенности см. у П. Евдокимова [Евдокимов 2002: 271–273], а также у о. С. Булгакова, который пишет, что вдохновение как «высшая степень духовной актуальности... предполагает не погашение человеческой индивидуальности», но, напротив, «наибольшее ее напряжение»: «Дух Святый вдохновляет боговдохновенного писателя, но никоим образом не превращает его в пассивное орудие или инструмент» [Булгаков 1998: 229].

настроения, но не имела бы власти» [там же: 233]. Но именно само слово имеет власть, и власть эта «дается благодаря тому, что слово является не только смыслом, но и вместилищем энергии, орудием, проводником» [там же]. И если, замечает Булгаков, «протестантизм додумался только до служения слова как смысла», то Православная Церковь «знает еще и иное служение словом – как властью, и это служение и образует основу таинственной ее жизни» [там же]. Естественно, что эту мысль, утверждает Булгаков, нужно «понимать не лингвистически, что было бы просто бессмысленно, но мистически» [там же: 313]. В данном случае «речь идет не о фонеме имени, и не о морфеме, но их мистической синеме, индивидуальной энергии, присущей каждому имени и в нем живущей, ядре его» [там же].

2. Homo liturgus в лингво-герменевтическом пространстве православного богослужения

Для традиции богослужения Византийской Церкви характерно соединение требования литургического единообразия в осуществлении богослужения с принципом языкового многообразия в переводах одних и тех же литургических текстов на родные языки различных народов [Мейендорф 2007: 172]. В Восточной Церкви исходный литургический текст, созданный на греческом языке, может выступать в православном богослужении разных народов в разных языковых обличиях. Развивая такой подход, Восточно-христианская Церковь разделяет, таким образом, библейскую убежденность в возможности взаимопонимания в условиях многоязычия. Мистико-мифологическим обоснованием такого постулата выступает событие Пятидесятницы, или сошествия Святого Духа на Апостолов (Деян 2. 2–8, 13–17), которое, по вере Церкви, символически обосновывает возможность преодоления непонимания между людьми, возникшего в результате Вавилонского смешения (Быт 10. 32–11. 1–9).

В лингвистическом ключе о «вавилонском разъединении языков-смыслов и их пятидесятничном соединении» так пишет В.Н. Топоров: «Чудо распада единого языка на множество разных языков, утративших общие смыслы и возможность пробиться к пониманию их и пониманию друг друга, было не только покрыто в день Пятидесятницы чудом соединения в смысле и обретения утраченных смыслов, но и превзойдено: при сохранении всей языковой множественности и всего языкового разнообразия общий смысл стал доступным для каждого языка и каждого народа; оказалось, что каждый язык, как в зеркале, отражал этот общий смысл, углубляя и дифференцируя его, что каждый язык-народ нес свой образ этого смысла, и все

эти образы, равноценные друг другу, на должной глубине восстанавливали новый единый язык» [Топоров 1995: 138][4].

При этом сам перевод с апостольских времен до нашего времени понимается в Церкви как истолкование. Так, апостол Павел в своем первом послании «К Коринфянам», упоминая о получаемых «дарах духовных» и о своем желании, чтобы «все говорили языками», призывает христиан молиться также и о «даре истолкования» пророчеств (1 Кор 14. 1–6, 9–19). В греческом оригинале здесь употребляется существительное «διερμηνεύη» (1 Кор 14. 5, 13), означающее и «перевод», и «толкование». Такое понимание сути перевода сохраняет и автор современного перевода на русский язык Нового Завета епископ Кассиан (Безобразов), утверждая, что «перевод есть толкование» [Кассиан 2001: 174].

В современной Русской Православной Церкви, где богослужение осуществляется на церковнославянском языке, духовное слово выступает в церковнославянском, а точнее сказать, в славянско-византийском, обличии, что создает там особую лингво-герменевтическую ситуацию, предполагающую явную или неявную переводческую деятельность. Действительно, русская служба представляет собой почти дословный вариант греческого византийского богослужения, так что, по словам Г.П. Федотова, «вслушиваясь в славянские песнопения... мы оказываемся погруженными в чисто греческую языковую стихию», хотя для понимания этого и «необходим minimum филологической культуры» [Федотов 1998: 278]. В свою очередь, за многими словами и синтаксическими конструкциями греческого литургического текста явно или неявно просвечивает семитское начало[5]. Поскольку же церковнославянский язык не является живым языком для участвующих в богослужении, то при восприятии церковнославянского текста такие участники сознательно или бессознательно стремятся отыскать для него русский смысловой аналог. В своем центральном русле перевод и истолкование текста в литургическом дискурсе православного богослужения в Русской Православной Церкви есть, таким образом, процесс творческого взаимодействия и противодействия двух потоков языковых стихий – греческой и славянской, с одной стороны, и славянской и русской, с другой.

Отметим, что в церковном обиходе и богословской мысли слово «перевод» используется также в метафорическом, достаточно размы-

---

[4] О взаимосвязи событий Вавилонского смешения и Пятидесятничного воссоединения см. [Флоренский 1990: 213–214; Булгаков 1998: 52–56]. См. также [Булгаков 1993: 78].

[5] См., например: [Аверинцев 2001: 389; Верещагин 2001: 151–173].

том понимании. Так, говорят о «переводе» бессловесного в мистическом опыте на язык слов, о переводе с языка Откровения на человеческий язык в ситуации пророчества, о стремлении литургического богословия перевести то, что «выражено языком богослужения – его строя, его обрядов, его текстов и всего его „духа“ – на язык богословия» [Шмеман 2006: 25].

Говоря далее о переводе (и его квазианалогах), мы будем опираться на традиционное понимание этого слова.

3. Литургический язык и его понимание

Возникает вопрос, можно ли считать ситуацию неполного понимания литургических текстов в современной Русской Православной Церкви препятствием для полноценного участия в богослужении. Именно так полагали и полагают сторонники русификации богослужения («обновленцы» и «неообновленцы»), требуя перевода православного богослужения на русский язык[6]. Цель такой русификации они усматривают в приближении к «народному пониманию» богослужения, дабы культ был «от мелочей и от слова до слова понятен каждому верующему и доступен» [СО 1996: 34]. На практике, однако, подобные попытки русификации богослужения приводят часто к стилистическому занижению и не принимаются верующими[7].

В традиционном же церковном самосознании видимая неполнота понимания происходящего на литургии отнюдь не считается препятствием для участия в ее та́инственной жизни, независимо от того, устремлен ли участник богослужения при его восприятии «к близи буквального или к далям иносказаний, в глубины этики или в выси мистики» [Аверинцев 2001: 395]. Ведь сокровенная суть происходящего на богослужении онтологична, а не психологична. И даже если участвующему в церковном богослужении остаются непонятными отдельные слова или обряды, все равно, по выражению прот. А. Шмемана, он получает здесь «то, что жаждет: света, радости, утешения Царства Божия», которое «дарует ся ему – в Церкви» [Шмеман 2006: 241]. Полное же понимание Евхаристии, по православно-христианскому учению, вообще недостижимо для человека.

---

[6] См. опыты перевода литургии на русский язык у обновленческого епископа Антонина (Грановского) [Левитин-Краснов, Шавров 1996: 600–614], а также у прот. Г. Кочеткова [ПБ 2002: 105–143].

[7] По ироническому замечанию Д. Мамонова, «знакомый всем православным верующим ирмос „Отверзу уста моя, и наполнятся Духа…“» в переводе на русский язык звучал бы: «Открою мой рот, и наполню его воздухом…» [СО 1996: 141].

За требованием обязательного понимания всех слов на богослужении стоит редуцированный образ «человека литургического», homo liturgus'a, как «человека интеллектуального». Духовное же слово обращено не только к уму человека, но ко всей его личности, что предполагает включение всех духовных сил человека. Как утверждает архимандрит Эмилиан (Вафидис), «во время литургии наши духовные очи должны быть непрестанно обращены к тому, что произносится и совершается» [Эмилиан 2002: 223].

По словам прот. В. Свенцицкого, «в молитве важен вовсе не дословный перевод и знание каждого слова, а полнота и совершенство формы языковой, вмещающей целокупное содержание» [СО 1996: 130]. Языком, способным передавать духовно-мистическое содержание православного богослужения, его таинственность и красоту, и является церковнославянский язык, выступающий в роли литургического языка в Русской Православной Церкви. Об этом так пишет Г.П. Федотов: «Есть и третья сторона в религиозной проблеме славянского языка, – быть может, самая глубокая: литургико-мистическая. Литургика есть не только оглашение, не только молитва, но и одеяние мистерии. Чувство тайны, окружающей тайнодействие, могущественно поддерживается таинственностью языковой его оболочки. Слова, отрешенные от повседневности, помогают „всякое житейское отложить попечение". Магия слова окрыляет дух и возносит его в высшие сферы: „горе имеем сердца". В этом отношении славянский язык для нас, разделяя качества латинского для католического мира, имеет преимущество перед ним: он приоткрывает тайну, не закрывая ее совершенно; он темен, не будучи непонятным; наполовину свой, наполовину чужой язык, он лучше всего опосредствует переход в иной план бытия» [Федотов 1998: 274].

Что же касается сложности восприятия литургического текста в богослужении, то такое его восприятие, по учению Церкви, и не может быть простым. Богословы и герменевтики признают нарочитую «темноту» сакрального языка одной из его существенных, онтологических характеристик. Язык Откровения (изначально звучащий на иврите, арамейском и греческом) «иноязычен» для богослужения национальных Церквей не только в собственно лингвистическом, но и в духовном плане. И не случайно, наверное, как замечает прот. К. Копейкин, что «Моисей, величайший из пророков, с которым Господь, по свидетельству Писания, говорил „лицем к лицу" (Исх 33. 11; Втор 34. 10), был „худогласен и косноязычен" (Исх 4. 10), так что его слова должен был истолковывать Аарон (Исх 4. 14–16)» [Копейкин 2005: 4].

В литургическом действе неполнота понимания звучащих текстов восполняется мистикой и эстетикой литургического действа,

вызывающими в сердцах молящихся ощущение высшей реальности, присутствия «неба на земле», восхождения в горний Иерусалим. Как писал прот. И. Мейендорф о византийской литургии, хотя «многое из богословского содержания литургии вряд ли было доступно большинству, но внешние формы и выразительность вызывали волнующее чувство посвящения в запредельную и неисчерпаемую тайну» [Мейендорф 2007: 169].

4. Литургический перевод как истолкование и творчество

4.1. Литургический перевод как лингвистический феномен: принцип буквализма и его пределы. Литургический текст современного православного богослужения представляет собой практически буквальный перевод греческого литургического текста. Причем перевод этот настолько точен, что по нему можно было бы почти безошибочно восстановить подлинник, если бы таковой был утрачен. Каковы же были основания для выбора этого пути перевода? Ведь такой путь противоречит всем филологическим принципам теории перевода, согласно которым подстрочный перевод никогда не может быть верным, а буквальная передача текста является самой неточной. И каковы были причины творческих удач и неудач церковнославянского перевода греческих литургических текстов на этом пути?

Известно, что всякий подлинный перевод есть новое рождение слова. Такое рождение слова при переводе греческого литургического текста на церковнославянский язык действительно состоялось. Парадокс творческих удач буквального перевода на церковнославянский язык исследователи усматривают в том, что свв. равноапостольные Кирилл и Мефодий, переводя Священное Писание и богослужебные тексты на славянский язык, фактически создали новый язык, «конгениальный» греческому [СО 1996: 146].

Этот новый язык, по реконструкции Г.П. Федотова, «оказался чисто греческим в своем синтаксисе, наполовину греческим – в семантике, т. е. в значении слов, и в сильной степени огреченным в сложных словообразованиях. От славянского осталось только – и то не вполне – этимология, да первичный словарный материал болгарского македонского наречия» [Федотов 1998: 277]. А.В. Исаченко даже называл церковнославянский язык «метемпсихозом греческого языка в славянские морфемы» [Седакова 2008: 12].

Как показала практика переводов Библии и богослужебных текстов с греческого языка на церковнославянский, эта изначальная двойственность церковнославянского языка явилась источником и известных срывов на избранном пути переводческого буквализма.

Если церковнославянский язык как искусственно созданный язык в таких переводах и способен был непосредственно следовать за греческим оригиналом, то живущая в этом языке славянская языковая стихия допускала такой буквализм в переводах лишь до определенной степени. В случае же нарушения некоторых общих законов славянской речи, как утверждает Г.П. Федотов, «исчезает слово, а остается мертвый знак, имеющий чисто условный, логический, но не художественный смысл» [Федотов 1998: 282].

Примером такого логического знака, лишь намекающим на некоторое отношение, смысл которого дан в подлиннике, является, по Федотову, церковнославянское выражение «Слово бе к Богу» из начала Евангелия от Иоанна, которое фактически нельзя считать переводом греческого «ὁ λόγος ἦν πρός Θεόν». Ведь славянский предлог «к» может иметь только прямой, пространственный смысл и не допускает переносного значения в смысле близости, подобно предлогу «у», что отличает его от соответствующего греческого предлога «πρός». Русский перевод «у Бога», как и латинский «apud Deum», хотя и обедняет греческий смысл, но передает его хотя бы отчасти [там же: 282–283][8].

Другим очевидным примером такого логического знака, лишь отсылающего к греческому подлиннику, является слово «дориносима» из церковнославянского перевода Херувимской песни, звучащей на литургии (сама эта песнь, составленная во Славу Сына Божия, была введена в богослужебную практику в VI веке, при императоре Юстине II): «Иже херувимы, тайно образующе и Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе, всякое ныне житейское отложим попечение. Яко да Царя всех подымем ангельскими невидимо дориносима чинми (δορυφορούμενον τάξεσιν)». В слове «дориносима» переводчик при передаче греческого текста Херувимской песни соединил первую половину греческого слова δορυφορούμενος – «δορυ», что означает «копье», со славянским эквивалентом второй половины этого слова. Сам Г.П. Федотов объясняет этот переводческий срыв на путях буквализма тем, что переводчик не посмел буквально передать греческий образ и написать «копьеносимого». Ведь, по замечанию Федотова, «на копьях можно носить лишь труп убитого врага» [Федотов 1998: 285].

Отметим, что в других комментариях к истолкованию греческого слова δορυφορούμενος усматривают другие образы, стоящие за этим словом. Так, в одном из руководств по литургике конца XIX в.

[8] О другой интерпретации этого перевода см. в статье Е.М. Верещагина в настоящем сборнике.

упоминается «древний римский обычай выносить новоизбранного Императора к народу в сопровождении легионов войск на щите, под осенением множества наклоненных над ним знамен и копий, при громких криках: „да здравствует Император!“» [Гавриил 1998: 547]. В некоторых пояснениях к Херувимской песни отмечается также, что прежнее понимание слова δορυφορούμενος как «носимого на щите» теперь оставлено, и δορυφορούμενος истолковывается как «сопровождаемый свитой копьеносцев»: «Как Византийские императоры шествовали сопровождаемые... отрядами... конных... или пеших... телохранителей, так... шествует Царь всего мира в сопровождении воинства ангельских чинов (собств<енных> отрядов, полков)» [Нахимов 1994: 284][9].

Принцип буквальности перевода литургического текста с греческого языка на церковнославянский, имеющей своей целью как можно точнее передать смысл оригинала, не в состоянии, однако, послужить гарантией сохранения исходных смыслов греческого подлинника в живом богослужении. Хотя, как замечает прот. И. Мейендорф, русские и считают, что литургия как истинное выражение веры есть «драгоценное и неприкосновенное сокровище» и что «буквальная верность греческому оригиналу имеет существенное значение» [Мейендорф 2007: 172], однако, вопреки установке на неприкосновенность литургического текста, некоторые смысловые привнесения

[9] В зависимости от истолкования смысла греческого слова δορυφορούμενος существует и несколько вариантов русских переводов (истолкований) Херувимской песни. См., например: 1) «Мы, тайно образующие Херувимов и припевающие трисвятую песнь животворящей Троице, отложим ныне всякое житейское попечение, чтобы *поднять Царя всех, невидимо носимого (на копьях) ангельскими чинами.* Аллилуиа» [Гавриил 1998: 547]; 2) «Мы, тайно изображая херувимов и животворящей Троице Трисвятую песнь воспевая, отложим ныне всякое житейское попечение, чтобы *поднять Царя всех, невидимо копьеносимого ангельскими чинами.* Аллилуиа» [Дебольский 1994: 241]; 3) «Мы, которые таинственно изображаем Херувимов и с ними воспеваем Трисвятую песнь, отложим всякое попечение о житейском, чтобы *подъять Царя всех тварей, Которого невидимо сопровождают, подобно копьеносцам (сопровождающим земных царей), чины ангелов.* Аллилуиа» [Виссарион 1996: 182]. Отметим, что Иларион (Алфеев) при описании Херувимской песни в составе литургического богослужения отказывается от буквальной передачи греческого образа в слове «дориносима» и предлагает такой смысловой перевод этого песнопения на русский язык: «Мы, таинственно изображающие Херувимов и воспевающие трисвятую песнь Животворящей Троице, отложим ныне в сторону все житейские заботы, *чтобы принять Царя вселенной, невидимо охраняемого ангельскими чинами*» [Иларион 2009: 326].

в исходный литургический текст в реальном богослужении все же происходят. На восприятие литургического текста в русском православном богослужении оказывает влияние языковое сознание участников богослужебного действа в их вольных или невольных поисках смысловых аналогов для воспринимаемого литургического текста в ходе происходящего при этом пассивного квазиперевода с церковнославянского языка на русский[10].

Здесь может происходить привнесение русских смыслов, принципиально изменяющих или просто несколько сдвигающих общее понимание воспринимаемого литургического текста и его отдельных фрагментов. Особенно часто это происходит при восприятии некоторых «мнимо знакомых слов». Так, причастие «озлобленный», означающее в церковнославянском языке «обиженный» (претерпевший зло), может под влиянием смысла соответствующего русского слова неверно пониматься как «обозлившийся». А слово «добрый» (от греч. καλός), означающее в церковнославянском языке «прекрасный», может приобретать под влиянием значения соответствующего русского слова психологический оттенок душевного качества или психического состояния, отсутствующий в церковнославянском слове, что проявляется при восприятии церковнославянского выражения «пастырь добрый» [Седакова 2008: 15]. Церковнославянское слово «теплый», в отличие от соответствующего русского слова, означает «не нечто среднее между горячим и холодным, умеренно горячее, но как раз наоборот: очень горячее, ревностное», без понимания чего невозможно адекватно воспринять выражение «теплая предстательница», относимое к Богоматери [там же: 17].

---

[10] Сложную диалектику взаимоотношений принципов буквализма и творческой свободы при переводе текстов с особой глубиной на примере переводов с немецкого философско-поэтических текстов М. Хайдеггера так передает А.В. Михайлов: «Никак не может позволить себе таких свобод переводчик текста Хайдеггера: слова в этом тексте наделены своим весомым смыслом, почти каждое из них значит самого себя со всей мыслимой определенностью, а вместе с тем каждое из них именно в этом поэтическом тексте показывает только самую свою вершину, скрывая, утаивая свою предполагаемую глубь... переводчик обязан обращаться с каждым словом так, как если бы оно было наиточнейшим термином, а между тем каждое есть гнездо сцепленных между собою смыслов, гнездо, которое свито на почве реального немецкого языка в его многообразном употреблении – от высокой поэзии до повседневной речи. Ясно, что и на других языках существуют такие слова-гнезда смыслов, однако – увы! – внутренняя их устроенность в разных языках никогда не совпадает и не имеет даже шансов совпасть» [Михайлов 1993: XV].

4.2. Литургический перевод как художественный феномен. Перевод, если он даже следует принципу буквализма, вопреки намерениям самих исполнителей соответствовать оригиналу в передаче его тональности, создает новые духовно-ментальные и художественные миры, формирующие стилистику национальных вариантов богослужения и благочестия. Отдельную исследовательскую проблему составит реконструкция таких миров, стоящих за смысловыми привнесениями в греческий литургический текст при переводе его на церковнославянский язык и последующем «русском» истолковании данного литургического текста в его церковнославянском варианте со стороны участников богослужения в Русской Православной Церкви.

Исследователи обращают внимание на то, что литургические тексты на церковнославянском языке, независимо от их содержания и общей стилистики оригинального текста, обретают однородную окраску торжественного благолепия. Такая высокая торжественность церковнославянских текстов, соответствующая литургическому стилю византийской риторики и наиболее адекватно передающая дух поздневизантийской мистической поэзии (гимны, стихиры, каноны), оказывается не в состоянии, однако, адекватно передать духовную тональность многих других литургических текстов греческого оригинала и, прежде всего, текстов из Нового Завета. По выражению Г.П. Федотова, «воспринимать слова Спасителя в славянско-византийском одеянии – все равно, что представить себе галилейских рыбаков облеченными в золотые церковные ризы» [Федотов 1998: 287].

Высокая торжественность церковнославянских текстов, по мнению Г.П. Федотова, не соответствует также и религиозному мироощущению русской души с ее идеалами аскетической простоты и «святого юродства». И, как замечает он, «трудно представить себе большую противоположность, большее напряжение, нежели то, которое существует между великорусской и византийской душой» и соответствующими им языковыми стилями и типами духовности [там же: 294]. В настоящее время в Русской Церкви, в видении Федотова, противоборствуют два глубинных течения православной духовности: «русская кенотика» и «византийская теургия», и от исхода духовного поединка, «кто победит: преп. Сергий Радонежский или Ареопагит», зависит «судьба славянской или русской литургики» [там же: 300].

В некоторых смысловых привнесениях в греческий литургический текст при переводах на церковнославянский язык и последующих «русских» истолкованиях церковнославянского текста находят

свое проявление некоторые особенности национального благочестия славян и свойственного им типа духовности. Такое проявление русской духовности прот. В. Асмус усматривает в церковнославянском переводе песнопения «Свете Тихий» (в греческом подлиннике «Θῷς ἱλαρόν», где ἱλαρόν означает 'веселый', 'радостный'). Он пишет: «...в этих словах, относящихся ко Христу Спасителю (Свете Тихий), мы видим одно из великих откровений русской духовности. Именно так славяне видели Свет Христов... Вот эта тихость, эта кротость, смирение христианства, так хорошо увиденное и до такой глубины воспринятое нашим православным народом, прежде всего нашими святыми, – это то, что содержится уже в этом песнопении, в его древнем славянском переводе» [СО 1996: 155–156]. И это, по мысли прот. В. Асмуса, совершенно исчезает в современном переводе этого песнопения у священника Г. Кочеткова, который переводит «Θῷς ἱλαρόν » как «О, Свете Ясный» в своем варианте русификации православного богослужения в Русской Православной Церкви [там же: 155].

По уточнению О.А. Седаковой, слова «тихий» и «теплый», выражающие наиболее характерные признаки того, что воспринимается как «традиционно русское православное благочестие», основываются не на славянских, а именно на русских значениях данных эпитетов [Седакова 2008: 17][11]. Церковнославянский язык акцентирует в слове «тихий» не значение «слабый по звучанию или по темпераменту» и «не громкий», а значение «не несущий в себе угрозы», «щадящий» [там же: 15].

4.3. Литургический перевод как духовный феномен. Многочисленные неудачные опыты переводов некоторых церковнославянских литургических текстов на русский язык, когда из сферы высокой поэзии сразу вступают как бы в область подстрочника, который, стремясь к точной передаче смысла текста, убивает его душу[12], ставят исследователей перед очевидным парадоксом, сформулированным Г.П. Федотовым. А именно: как случилось, что язык варварского народа, каким были славяне на момент перевода на их язык священных книг, стал «языком утонченной литургической красоты» и «тонкословия греческого», а язык великого русского народа «все еще не пригоден к восприятию греческой поэзии» [Федотов 1998: 277].

---

[11] Анализ концепта тишины в древнейшей славяно-русской гимнографии см. в работе Е.М. Верещагина [Верещагин 2001: 346–352].

[12] Так, по предложению игумена Иннокентия (Павлова), считающего церковнославянский язык иностранным, ангельская песнь «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» в переводе с церковнославянского на русский должна звучать: «Слава наверху Богу, мир на земле и в людях добрая воля» [СО 1996: 148].

Сам Федотов видит объяснение этого парадокса, во-первых, в том, что переводы эти делались не художниками слова, а учеными филологами, которые «творчески» не знали своего родного языка; поэты же «не создаются», но живут «почти все вне церковной ограды» [там же: 299–300]. И, во-вторых, в том, что многие древние переводчики греческих литургических текстов на церковнославянский прошли высокую риторическую школу, так что ухо их «было очень чувствительно к музыкальному течению фразы» [там же: 281].

Чаще всего в подобных объяснениях, акцентирующих внимание преимущественно на профессиональных качествах переводчика, игнорируют мистический, духовный план переводческой деятельности – факт благодатного характера текста, созданного при переводе на церковнославянский, и энергетической силы духовного слова, в котором было запечатлено и первичное вдохновение, и духовный опыт самого переводчика-творца.

На этот духовный план в жизни церковнославянского слова в отечественной религиозно-философской и лингво-богословской мысли обращают внимание сторонники онтологического понимания языка. «Слово „наговаривается“, как наигрывается скрипка, и подобится капле меду, слившей в себя разнообразнейшие соки разнообразнейших растений», – утверждает о. П. Флоренский [Флоренский 1990: 270]. «Есть такое понятие: намоленная икона, – замечает в наши дни сторонник имяславия А.М. Камчатнов. – Таким же намоленным является и церковнославянский язык… Славянский язык есть словесная икона, „иконописцем“ которой является Дух Святой» [СО 1996: 135].

О высоких духовных качествах переводчика, необходимых для адекватного перевода священной поэзии, говорит священник Петр Зуев в послесловии к переводам Псалтири С.С. Аверинцева. По его словам, перевод, особенно таких текстов, как Давидовы Псалмы, «требует не только эрудиции библеиста, не только богословской одаренности и знаний, но и уникального слуха», слуха «не только поэтического, но и бытийного, сердечного» [Псалмы 2004: 144]. Ведь «здесь каждое слово вымолвлено перед лицом Живого Бога» [там же: 145]. Говоря, что «Псалтирь читают сердцем», о. Петр восклицает: «Как же точно, как вдохновенно должен звучать перевод Псалмов на современный язык, чтобы сердце его не отвергло. Каким удивительным духовным слухом должен обладать переводчик. Какой целостностью, какой простотой должны обладать его мышление и чувство, чтобы создать новый канон, новую словесную икону Давидовой поэзии» [там же: 146]. Таким современным переводом на русский язык, по мнению священника Петра Зуева, и является перевод

Псалмов Давида С.С. Аверинцева. И это притом, что, как замечает Г.П. Федотов, существующая «славянская Псалтирь», «вся ткань псаломской речи исполнена такого высокого строя и лада, что прямо обезоруживает русского переводчика»: «перед ним, как будто, не перевод, а подлинник литературного шедевра» [Федотов 1998: 288].

* * *

Еще полвека назад о. С. Булгаков в книге «Философия языка», занимаясь лингвофилософским обоснованием возможности перевода, писал, что проблема перевода, а именно того, возможен ли перевод и как он возможен, представляет собой «не замечаемый лингвистами предмет для размышления» [Булгаков 1998: 177]. За прошедшие десятилетия по мере сближения науки о языке с общей антропологией, культурологией и герменевтикой отношение лингвистов к этой теме изменилось. Изучение перевода в сфере религиозной коммуникации может дать лингвистике новый материал для представления языка как творчества, миропонимания и символической деятельности человека.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 2001 – *Аверинцев С.С.* София-Логос. Киев, 2001.

Булгаков 1993 – *Булгаков С.Н.* У стен Херсониса. СПб., 1993.

Булгаков 1998 – *Булгаков С.*, прот. Философия имени. СПб., 1998.

Верещагин 2001 – *Верещагин Е.М.* Церковнославянская книжность на Руси. М., 2001.

Виссарион 1996 – *Виссарион (Нечаев), еп.* Толкование на Божественную литургию по чину св. Иоанна Златоуста и св. Василия Великого. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1996.

Гавриил 1998 – *Гавриил, архим.* Руководство по литургике или наука о православном богослужении. М., 1998.

Дебольский 1994 – *Дебольский Г.С., прот.* Православная Церковь в ее таинствах, обрядах и требах. М., 1994.

Евдокимов 2002 – *Евдокимов П.* Православие. М., 2002.

Иларион 2009 – *Иларион (Алфеев), архиеп.* Православие. М., 2009. Т. II.

Карасик 2009 – *Карасик В.И.* Языковые ключи. М., 2009.

Кассиан 2001 – *Кассиан (Безобразов), еп.* Водою и кровию и духом: Толкование на Евангелие от Иоанна. Paris, 2001.

Киприан 1947 – *Киприан (Керн), архим.* Евхаристия (Из чтений в Православном Богословском институте). Париж, 1947.

Копейкин 2005 – *Копейкин К., прот.* На каком языке говорит с нами Бог (рукопись). СПб., 2005.

Левитин-Краснов, Шавров 1996 – *Левитин-Краснов А., Шавров В.* Очерки по истории русской церковной смуты. М., 1996.

Мейендорф 2007 – *Мейендорф И., протопр.* Византийское наследие в Православной Церкви. Киев, 2007.

Михайлов 1993 – *Михайлов А.В.* Вместо введения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993.

Нахимов 1994 – *Нахимов Н.* Молитвы и песнопения православного молитвослова (для мирян) с переводом на русский язык, объяснениями и примечаниями. М., 1994.

ПБ 2002 – Православное богослужение. Вечерня, Утреня и Литургия св. Иоанна Златоуста. Пер. на русский язык. М., 2002. Вып. 1.

Псалмы 2004 – Псалмы Давидовы / Пер. С.С. Аверинцева. Киев; М., 2004.

Ревзина 1997 – *Ревзина О.Г.* Контекст // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997.

Седакова 2008 – *Седакова О.А.* Словарь трудных слов из богослужения: Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008.

СО 1996 – Современное обновленчество – протестантизм «восточного обряда». М., 1996.

Софроний 1985 – *Софроний (Сахаров), архим.* Видеть Бога как Он есть. Essex, 1985.

Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1.

Федотов 1998 – *Федотов Г.П.* Славянский или русский язык в богослужении // Федотов Г.П. Собр. соч. в 12 т. М., 1998. Т. 2. Статьи 1920–30-х гг. из журналов «Путь», «Православная мысль» и «Вестник РХСД».

Флоренский 1990 – *Флоренский П.А.* [Сочинения: в 2 т.]. М., 1990. Т. 2. У водоразделов мысли.

Флоренский 2004 – *Флоренский П., свящ.* Философия культа (Опыт православной антроподицеи). М., 2004.

Шмеман 2006 – *Шмеман А., прот.* Литургическое богословие. СПб., 2006.

Эмилиан 2002 – *Эмилиан, архим.* Богопознание. Богослужение. Богомыслие. М., 2002.

В. А. Степаненко

Особенности перевода Библии в эпоху «POLITICAL CORRECTNESS»

> Слово Божие нельзя с легкостью приспосабливать и подгонять к изменяющимся обычаям и взглядам того или иного времени, включая и наше.
> Но, к сожалению, мы часто бываем склонны применять к Слову Божию мерки нашего собственного «возраста», вместо того чтобы проверять себя «мерой возраста Христова».
>
> *Г.В. Флоровский*

Понятие «политическая корректность» многоаспектно и потому неоднозначно. На общественном уровне оно означает «вести себя в соответствии с общественной моралью». На языковом уровне это связано с изменением норм языкового поведения, с корректировкой языкового кода. В конце второго – начале третьего тысячелетия на Западе в поле зрения политкорректности попали и новые переводы Библии: «Der große Boß» von Fred Denger (1984), Der Junior-Chef. Das Neue Testament lammfromm neu erzählt von Michael Korth (1989), The TNIV (2002), Fußball-Bibel (2004), Bildzeitungsbibel (2004), Volxbibel (2005), The Green Bible (2008) и др.

Особое место в этом ряду занимает «Bibel in gerechter Sprache» [BigS 2006] – «Библия на справедливом языке», вызвавшая жаркие споры как среди теологов, так и среди лингвистов. Die Bibel in gerechter Sprache – это пятилетний проект представителей протестантской церкви Германии, Австрии и Швейцарии, в котором были задействованы 52 переводчика (42 женщины и 10 мужчин). Финансировала проект евангелическая церковь Гессен-Нассау и многочисленные спонсоры, собравшие 400 000 евро.

Основной задачей «Библии на справедливом языке» является перевод, соответствующий современному языку и современному мышлению [BigS 2006: 9–26]. Другими словами – Библия должна

соответствовать политической корректности. «Политкорректная Библия», как её называют в немецкой прессе, – это современная версия Писания, целью которой является устранение дискриминации и установление справедливости через язык, а именно: гендерное равноправие, справедливость по отношению к иудаизму в свете христианско-иудейского диалога и социальная справедливость. Особо острой критике подверглись два первых положения, на которых мы и остановимся.

1. Гендерное равноправие

До недавнего времени к Богу всегда обращались со словами Vater (Отче), Herr (Господь) или Schöpfer (Творец), но, по замечанию пастора Ханны Кёлер, руководителя проекта, в Библии имеют место и женские образы Бога, такие как Mutter (Мать), Weisheit (Мудрость) и Geisteskraft (Сила Духа / Сила Ума). Поэтому гендерное направление является одним из основных критериев при переводе «Библии на справедливом языке». В новом переводе учтены позиции феминисток, и поэтому упоминание о женщинах появляется везде, где только есть упоминание о мужчинах. Ханна Кёлер полагает, что умалчивание – это проявление дискриминации, и поэтому в своём переводе они «делают женщин видимыми» [Wiebe 2006]. Так, обращение апостола Павла к римлянам *Brüder* (братия) в новом переводе заменяется на *Geschwister* (братья и сестры). По мнению К.С. Шарова, «главная задача внедрения такого языка – изгнать из речи „мужское доминирование“» [Шаров 2010].

Женщины являются участницами многих библейских событий, поэтому, по мнению авторов «Библии на справедливом языке», для обозначения женщин следует употреблять «политкорректный» суффикс женского рода *-in*. Вследствие этого тексты Библии были так отредактированы, что там, где присутствие женщин можно было лишь подразумевать, оно стало обязательным и «справедливым». В новой Библии есть не только пророки, но и пророчицы (*Prophetinnen*), не только учителя, но и учительницы (*Lehrerinnen*), не только ученики, но и ученицы (*Schülerinnen*), не только ремесленники, но и ремесленницы? / мастерицы? (*Handwerkerinnen*), рыбаки и рыбачки (*Fischerinnen*). Есть даже фарисейши (*Pharisäerinnen*), дьяконши (*Diakoninnen*) и даже апостольши (*Apostelinnen*, *Jüngerinnen*). Следует заметить, что женщины-раввины появились только в 70-х годах XX века, и то не в ортодоксальном иудаизме.

В данном случае, по мнению Манфреда Клайне-Хартлаге, нарушается не только языковая, но и историческая достоверность:

ортодоксальные евреи до сего дня не позволяют женщинам высказывать своё мнение по религиозным вопросам. Представить, что им это разрешалось два-три тысячелетия назад, просто нелепо! В данном случае изображение израильского общества в библейские времена абсолютно аисторично и подогнано под современные стандарты Political Correctness [Kleine-Hartlage 2008]. Когда вместо *Auf Mose's Stuhl sitzen die Schriftgelehrten und Pharisäer* (Mt. 23, 2) – «На Моисеевом седалище сели книжники и фарисеи» переводят *Auf dem Stuhl des Moses sitzen Toragelehrte und pharisäische Männer und Frauen* – дословно: «На Моисеевом седалище сели книжники и фарисейские мужчины и женщины», то здесь наблюдается явное конструирование анахронизма, то есть намеренное внесение в изображение библейской эпохи не свойственных ей черт.

Особую критику вызвало появление в «Библии на справедливом языке» окказионализмов Apostelin (мн. ч. Apostelinnen) и Jüngerin (мн. ч. Jüngerinnen). Следует напомнить, что в узком смысле термин *апостол* относится к 12 непосредственным ученикам Христа, называемым также «апостолами от двенадцати» (по-немецки «die Zwölf») (Мф. 10, 2–4; Мк. 3, 16–19; Лк. 6, 13–16). В более широком смысле – это 70 ближайших сподвижников Христа и Его учеников, получившие название «апостолы от семидесяти (или от 72)» и упоминающиеся только в Евангелии от Луки, ср.: *После сего избрал Господь и других семьдесят учеников* (Лк. 10, 1). Если в русской православной церкви и тех и других именуют апостолами, то в западной церкви 12 учеников Христа называют не только Apostel, но и Jünger, так как они составляют ядро «группы 70 (72)». «Апостолов же от семидесяти (или от 72)» называют только Jünger, а именно «Siebzig Jünger».

Ссылаясь на откорректированный перевод Библии Лютера (1984) и на Elberfelderbibel (1905), в которых для отрывка из Евангелия от Луки (Lk. 8, 1–3) выбран заголовок «Jüngerinnen Jesu», авторы «Библии на справедливом языке» автоматически причисляют всех женщин, сопровождающих Христа в земной жизни, к апостолам, расширяя тем самым список «Siebzig Jünger». И вот уже появляются книги Зильке Петерсен (Silke Petersen), в одной из которых Мария Магдалина, Саломея и другие называются Jungerinnen, ср.: «Zerstört Die Werke Der Weiblichkeit!: Maria Magdalena, Salome Und Andere Jungerinnen Jesu in Christlich-Gnostischen Schriften» (1999). Другая её книга носит название «Maria Aus Magdala: Die Jungerin, Die Jesus Liebte» (2011), дословно: «Мария из Магдалы: апостольша, которая любила Иисуса». И на сайте «Экуменический словарь святых» Мария Магдалина названа уже не святой, а апостольшей Иисуса (Jüngerin Jesu) [Das Ökumenische Heiligenlexikon]. По мнению Мелани Кёльмос,

Jüngerinnen – неудачный неологизм именно для феминисток, поскольку имеет маскулинную коннотацию [Köhlmoos 2007: 32].

К сожалению, «лингвистические» открытия авторов «Библии на справедливом языке» на этом не заканчиваются. Так, они ставят под сомнение, казалось бы, не требующий доказательств факт о том, что все «апостолы от 12» – мужчины. В качестве подтверждения они, во-первых, приводят расхождение в «четырёх списках апостолов» и, во-вторых, выражение «die Zwölf» («Двенадцать») понимается ими символически: якобы это число обозначает не 12 апостолов, а 12 колен Израилевых, то есть весь народ Израиля – женщин, детей, мужчин, всех живых и усопших. И далее делается вывод: к «апостолам от 12» относятся и женщины [Metzler 2009: 50]. Другим их нелепейшим доказательством является деревянная скульптура XV века (!) «Тайная Вечеря» в церкви святого Иоанна в Илльменау (Германия), где одной из «12» запечатлена женщина [Metzler 2009: 50]. Под соусом «справедливости» до неузнаваемости искажается сам текст Библии. Даже там, где однозначно подразумеваются только мужчины, стоит *Apostelinnen und Apostel*, ср.: *Die Apostelinnen und Apostel versammelten sich um Jesus und berichteten ihm alles, was sie getan und gelehrt hatten* (BigS 2007: 1901, Mk. 6, 30).

Авторы «Библии на справедливом языке» для доказательства своей правоты апеллируют к традиции восточных христианских церквей, в которой якобы пять женщин из Нового Завета являются апостолами. Это – святая Прискилла (жена «апостола от 70» Акилы) (К Рим. 16, 3–4), святая Юния (или Иуния, жена «апостола от 70» Андроника) (Рим. 16, 7), равноапостольная Апфия (жена «апостола от 70» Филимона) (Флм. 1, 2), самаритянка у колодезя Иаковлева (Ин. 4, 5–26). Нимфана, или Нимфу (Nympha), «апостола от 70», они тоже причислили к «апостольшам», с раздражением добавляя, что «последнюю постоянно пытаются превратить в мужчину» [Apostelin Junia]. Ср.: в Синодальном переводе: *Приветствуйте братьев в Лаодикии, и Нимфана, и домашнюю церковь его* [Библия 1973, Кол. 4, 15]; в «Библии на справедливом языке»: *Grüßt die Geschwister in Laodizea sowie Nympha und die Gemeinde in ihrem Haus* [BigS 2007: 2176] – «Приветствуйте братьев в Лаодикии, и Нимфу, и домашнюю церковь её».

В православной традиции нет женщин-апостолов, поскольку Господь призывал на это трудное служение только мужчин, женщины же следовали за Христом по велению сердца. Тех, кто пришёл с миром к Гробу воскресшего Христа (Мария Магдалина, Мария Иаковлева, Саломия и др.), называют женами-мироносицами. Кроме этого, в православной церкви есть титул «святая равноапостольная»,

то есть равная апостолам по значению в распространении и утверждении христианской веры. Этот почётный титул принадлежит святой Марии Магдалине как единомышленнице апостолов, ученице апостола Павла святой первомученице Фёкле, мученице Апфии, Елене, матери царя Константина, святой Нине, просветительнице Грузии, и княгине Ольге, просветительнице славян.

Употребление слова *Apostelin(nen)* появилось в переводе не из-за ограниченности немецкого языка (есть, например, такие синонимы, как Nachfolgerin(nen), Anhängerin(nen), die Seinen, die bei Ihm waren [Köhlmoos 2007: 32]), а в угоду феминизму и политической корректности. Манфред Клайне-Хартлаге выступает против такого засилья феминистической языковой политики и поясняет, что слово, которое обозначает группу лиц, является нейтральным к грамматическому роду, а такие тавтологические выражения, как *Bürgerinnen und Bürger* (гражданки и гражданины?, так как граждане – обращение и к мужчинам, и к женщинам) или *Studentinnen und Studenten* (студентки и студенты), – это плохой немецкий (и русский тоже), когда происходит смешение грамматического рода с биологическим полом и является, по его словам, «вульгарно-феминистическим чудачеством» [Kleine-Hartlage 2008]. Архиепископ Лонгин (Талыпин), постоянный представитель Русской Православной Церкви в Германии, считает, что авторы новомодной Библии разрушают не патриархальную, а библейскую традицию, согласно которой последователями, апостолами являются мужчины, хранителями же веры всегда были женщины [Longin 2010].

2. Справедливость по отношению к иудаизму

Мартин Клайне-Хартлаге напоминает, что нацисты уже однажды предприняли попытку упразднить «отравленный евреями» Ветхий Завет и сконструировать «арийского Христа» [Kleine-Hartlage 2008]. Как показал наш анализ, в «Библии на справедливом языке» через псевдоперевод проводится намеренная иудаизация христианских догм.

Во-первых, в новом переводе нарушен Библейский канон – список книг, входящих в Священное Писание. Можно сказать, что «Библия на справедливом языке» – это первый христианский перевод, который придерживается еврейской традиции следования ветхозаветных книг. Тем самым перечёркивается христианская традиция, а Ветхий Завет, составленный по общехристианскому канону, по словам Феликса Григата, теперь можно назвать «псевдохристианской книгой» [Grigat 2006: 10].

Во-вторых, утверждается, что Иисус был просто еврей, а не Сын Божий [Janssen 2006]. Более того, через псевдоперевод навязывается мысль о том, что якобы не было никакого противостояния между Иисусом, с одной стороны, и фарисеями и книжниками, с другой [Janssen 2006]. Поэтому в Нагорной Проповеди вы найдёте не *Ich aber sage euch* (Mt. 5: 22, 28, 32, 34, 39, 44) – «А Я говорю вам», как это перевёл на немецкий Мартин Лютер [Die Bibel 1985], а: *Ich lege euch das heute so aus* [BigS 2007: 1842–1843] – «А Я излагаю сегодня это так». Как будто бы Иисус был простым книжником (даже не пророком!), который сегодня толкует это так, а завтра по-другому, как будто в Его устах не Слово Божье, а в лучшем случае воскресная проповедь. «А Я излагаю» звучит так, как будто бы Иисус вовсе и не хотел дистанцироваться от иудейской традиции. Необоснованное же введение в перевод слова *heute* (сегодня) перечёркивает вневременную силу Благой Вести, а это в свою очередь приводит к прямой фальсификации библейского текста. В Евангелии от Матфея сам Христос говорит: *Не думайте, что Я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел Я, но исполнить* (Мф.5, 17). Неверным переводом лишь одного предложения уничтожается сама сердцевина христианства. В этой связи нельзя не согласиться с Н.Д. Арутюновой, утверждающей, что «идеологически новое (новое учение, новый завет, новая вера) не просто отлично от уже существующего, оно знаменует собой эпоху, новую эру и новую веру, новый этап в развитии народа (в Ветхом Завете) и человечества (в Новом Завете)» [Арутюнова 1999: 732].

В-третьих, с точки зрения авторов «Библии на справедливом языке», высказывания о иудеях в Евангелии от Иоанна звучат довольно резко, ср.: *Darnach zog Jesus umher in Galiläa; denn er wollte nicht in Judäa umherziehen, darum daß ihm die Juden nach dem Leben stellten.* – После сего Иисус ходил по Галилее, ибо по Иудее не хотел ходить, потому что Иудеи искали убить Его (Ин. 7, 1); *Niemand aber redete frei von ihm um der Furcht willen vor den Juden.* – Впрочем, никто не говорил о Нем явно, боясь Иудеев (Ин. 7, 13); *Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe. Die Juden aber schrieen und sprachen: Läßt du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum König macht, der ist wider den Kaiser.* – С этого времени Пилат искал отпустить Его. Иудеи же кричали: если отпустишь Его, ты не друг кесарю; всякий, делающий себя царем, противник кесарю (Ин. 19, 12) [Die Bibel 1985; Библия 1973]. По мнению переводчиков, при таком обобщённом употреблении слова *Juden* создаётся впечатление, что все евреи виновны в смерти нашего Спасителя, поэтому это требует «справедливого» пересмотра. Было предложено заменить слово

Juden на *die jüdische Obrigkeit* (иудейское начальство) (Joh. 7, 13); *die Vertreter der jüdischen Obrigkeit* (представители иудейских властей) (Joh. 19, 12); *andere jüdische Menschen* (другие еврейские люди) (Joh. 5, 10); *Menschen aus Judäa* (люди из Иудеи) (Joh. 7, 1); *die Menschen aus seinem Volk* (люди из его народа) (Joh. 7, 15) или *sie* (они) (Joh. 19, 7). Тем самым конкретизируется, кто в той или иной ситуации имелся в виду [Metzler 2009: 56].

Даже Имена Божьи подверглись «справедливой» ревизии. Как назвать Бога? – этому вопросу в 2003 году в Евангелической Академии г. Арнольдсхайн было посвящено специальное заседание, на котором было принято решение, как в современных условиях следует переводить Имя Божие [Info-Letter 3]. Ревизия также проводилась с учётом провозглашённого гендерного равноправия и справедливости по отношению к иудаизму. В данном случае одновременно достигаются две цели. Во-первых, учитывается еврейская традиция в именовании Бога, а именно, напоминается, что Бог имеет Собственное Имя [BigS 2007: 16]. Единственным именем, через которое Бог открывается человеку (а именно, Моисею на горе Хорив, когда тот увидел горящий и несгорающий куст), является священное имя יהוה (Yahweh – Яхве). Тетраграмматон, или тетраграмма יהוה, – это четырёхбуквенное Непроизносимое Имя Господа (латинскими буквами тетраграмма транскрибируется как IHVH, встречается также вариант транслитерации JHWH или YHWH). Во-вторых, «чтобы устранить недоразумение, что Бог якобы является мужчиной, авторы „Библии на справедливом языке“ категорически отказываются от передачи Божественного Имени с помощью слова *Herr,* которое употребляется в большинстве христианских переводов на немецком языке» [Metzler 2009: 57]. Чтобы оправдать своё волевое решение, переводчики «справедливой» Библии объясняют это таким образом: «Ведь слово *Herr* (*господин*) употребляется по отношению к любому мужчине на улице» [Info-Letter 3]. Иисуса больше не называют *Herr* (Господь), Мария Магдалина не говорит *Ich habe gesehen den Herrn* (Joh. 20, 18) – Я видела Господа, а *Ich habe Jesus den Lebendigen gesehen* (BigS 2007: 2023) – Я видела Иисуса Живого. Вместо слова *Herr* чаще всего можно встретить *Adonaj* (ивр. Господь, дословно: Мои Господа), использующееся в иудаизме в качестве косвенного обращения к Божественному Имени, заменяющее при чтении священных писаний тетраграмматон.

Наряду со словом *Herr* из Библии исчезло или получило иное толкование и слово *Vater* (Отче). Где раньше употреблялось лишь одно это слово, теперь нам советуют читать *Vater und Mutter.* Так, вместо привычного *Vater unser im Himmel* – «Отче наш, сущий на

небесах!» (Мф. 6, 9) в тексте молитвы Господней значится: *Du, Gott, bist uns Vater und Mutter im Himmel* [BigS 2007: 1844] – «Отче наш и Матерь наша, сущие на небесах». И в Гефсиманском саду Иисус обращается не со словами *Mein Vater, ist's nicht möglich, dass dieser Kelch von mir gehe* [Die Bibel 1985, Mt. 26, 42] – «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия», а на «справедливом» языке – *Mein Gott, mein Vater und meine Mutter, wenn der Becher nicht vorbeigehen kann, ohne dass ich ihn trinke, soll dein Wille geschehen* [BigS 2007: 1884].

При выборе альтернативных именований Бога авторы анализируемой нами Библии придерживаются как иудейской (*ha-Schem* [der Name, Имя], *ha-Makom* [der Ort, Место], *Schechina* [die Einwohnung / Wohnstatt, Местонахождение], *Ich-bin-da* [Я есть Тот, Кто есть или Я есмь Сущий], *Jah* /dʒɑ:/ [краткое имя для Бога YHWH], так и христианской традиции, однако с феминистским привкусом. Предлагается называть Господа не только в мужском, но и в женском роде: *die / der Eine* (Единая / Единый), *der / die Ewige* (Вечный /Вечная), *die / der Heilige* (Святая / Святой), *die / der Lebendige* (Живая / Живой), *Er* (Он), *Sie* (Она), *Er Sie* (Он Она), *Sie Er* (Она Он). Появление новых вариантов Божественных Имён объясняется ещё одной (на этот раз языковой!) «попыткой приблизиться к Нему» [Info-Letter 3].

Почти на каждой странице «Библии на справедливом языке» в сером прямоугольнике можно видеть различные варианты Имени Бога, заключённые в древнееврейские буквы י – י (jod-jod). Эти две буквы – раввинское сокращение Имени Божия, напоминающие по форме кавычки. Буквы י – י (jod-jod) расположены в правом верхнем углу на каждой чётной странице Библии, в так называемой шапке – Kopfzeile. Здесь же, только слева, стоят греческие буквы κ – ς (kappa-sigma) – первая и последняя буквы в греческом слове kyrios, с помощью которого передаётся Имя Божие в дейтероканонических, то есть второстепенных канонических книгах, и в Новом Завете. Между י – י и κ – ς располагаются в постоянно меняющейся очерёдности различные альтернативные имена Бога. Кроме вышеназванного феминистического новояза в шапке встречаются и привычные имена Божьи, такие как GOTT, Ich и Du. Такая мудрёность в оформлении объясняется следующим образом: «Тем самым становится ясным, что во всех частях Библии речь идёт об одном Божестве, о Боге Израиля, чьё имя – JHWH – является священным. Имя Бога в „Библии на справедливом языке“ стоит над всем – а именно, в шапке» [Metzler 2009: 57].

Новый перевод пытается предписать христианам некую политически корректную веру. На самом же деле налицо сознательное отклонение от догматов веры, называемое в богословии ересью.

Мартин Клайне-Хартлаге красноречиво замечает, что «атеисты, вероятно, будут похохатывать, наблюдая, с какой поспешностью на алтарь Political Correctness в качестве жертвы идут вечные ценности. Католики со злорадством будут наблюдать, как низко пал протестантизм: и снова становится очевидным – Extra ecclesiam nulla salus! – Вне церкви нет спасения! (Св. Киприан Карфагенский). Евреи могут радоваться тому, что христиане наконец-то сдались и признали, что Иисус не был Мессией. Мусульмане получат моральное удовлетворение от того, что имеющееся в Коране утверждение, что христиане будут фальсифицировать свою Библию, наконец-то соответствует истине» [Kleine-Hartlage 2008].

* * *

При обсуждении переводов Священного Писания часто возникает естественный вопрос: можно ли вообще переводить Слово Божие? И здесь необходимо пояснить следующее. У Бога нет «родного языка», как у человека, поскольку Он был до всех языков. Священные тексты Ветхого и Нового Заветов считаются богодухновенными, то есть вдохновенными Самим Богом. Для иудеев и христиан Откровение Божие всегда было вопросом перевода изначального Внесистемного Смысла на внутрисистемный, перевода с несказанного на высказанный человеческий язык. Сущность Откровения, прежде всего, – в содержании, а не в литературных средствах, с помощью которых оно передавалось.

Намерения участников проекта «Библия на справедливом языке» на первый взгляд кажутся благими, однако при более детальном и критическом анализе результаты «политкорректного» перевода представляются не столь однозначными как с теологической, так и с лингвистической точек зрения:

1. Работа над переводом Библии должна органично включать в себя две неразрывные части – богословское осмысление текста и работу лингвиста-переводчика. Перефразируя слова Георгия Флоровского о том, что «христианские священнослужители не должны проповедовать <...> свои частные мнения», это же можно сказать и о переводчиках. Переводчики не должны проповедовать свои частные мнения, поскольку «превыше всего должно сохранять подлинность возвещаемого благовестия», а у читателя «должна быть уверенность в том, что проповедуется то же самое Евангелие, которое было дано, что вместо него не вводится „иное евангелие“ собственного производства» [Флоровский 1931]. Чтобы этого не произошло, переводчик должен понимать смысл догматических определений,

который состоит в том, «чтобы свидетельствовать о неизменной истине, от начала явленной и хранимой» [Флоровский 1931]. Кроме того, переводчику следует помнить, что «догматы не развиваются и не изменяются; они вполне неизменяемы и неприкосновенны, даже в своей внешней, словесной форме» [Флоровский 1931]. Таким образом, в переводческой работе должны объединиться в святом союзе вера и наука.

2. Точность или достоверность перевода характеризуется тем, насколько точно перевод передает смысл исходного текста. В «Библии на справедливом языке» наблюдается намеренное внесение в изображение патриархального еврейского общества несвойственных ему черт – проявление феминизма и политической корректности. Вследствие этого некоторые места в новоявленном переводе просто неузнаваемы. С.С. Аверинцев в статье «Несколько соображений о настоящем и будущем христианства в Европе» приводит слова апостола Павла – «Не сообразуйтесь с веком сим» (Рим. 12, 2), то есть «наша душа, наш дух не должны угодливо подлаживаться к духу времени, к наличному – и преходящему – состоянию мира» [Аверинцев 1994: 87], поскольку «этот „дух времени“ проявляет себя как абсолютный релятивизм, который готов признавать всё что угодно, кроме поисков абсолютной истины» [Аверинцев 1994: 89]. И далее: «Радикальный релятивизм и прагматизм в сочетании с практикой модного образа жизни порождают весьма специфическое состояние души, при котором вопрос о бытии Божием, не получая отрицательного ответа, утрачивает <…> всякую серьезность» [Аверинцев 1994: 90]. Как раз это и можно наблюдать в приведённых нами примерах из «Библии на справедливом языке», когда сам Господь сексуализирован: то Его представляют как мужчину, то как женщину, то как гермафродита.

3. «Библия на справедливом языке» являет собой не только теологическое, но и языковое фиаско протестантской церкви. Примером этого может служить седьмая заповедь (в лютеранской традиции она – шестая). В переводе Мартина Лютера она звучит так: *Du sollst nicht ehebrechen* – дословно: «Не нарушай брака» / «Не прелюбодействуй». Нарушение брака, однако, предполагает собой наличие этого самого брака. Поэтому теперь в книге «Второзаконие» стоит: *Verletze keine Lebenspartnerschaft!* (BigS 2007, Deuteronomium 5, 18) – «Не нарушай партнёрства!». В «Исходе» это звучит очень современно: *Geh nicht fremd* (BigS 2007, Exodus 20, 14) – «Не ходи налево!». Кроме того, при переводе этой заповеди, которая встречается в разных местах Библии, наблюдается несогласованность среди переводчиков. Так, кроме названных, в «Библии на правильном языке» даются такие варианты: *Du sollst in Ehen nicht das Recht Gottes verletzen* (BigS

2007, Mt. 19, 18), *Du sollst nicht ehebrechen* (BigS 2007, Lk. 18, 20) и *Du darfst die Ehe nicht brechen* (BigS 2007, Röm. 13, 9). Как следует из примеров, с помощью протестантского новояза из современного немецкого языка вытравливается такое традиционное понятие, как брак, и навязывается своя мораль.

В своём выступлении на VI Библейских чтениях «Библия в XXI веке» в мае 2010 г. известный библеист Андрей Десницкий говорил о том, что в XXI веке следует ожидать увеличения числа библейских переводов и что в связи с этим актуальным становится вопрос о критериях перевода. Он предложил рассматривать новые переводы в системе, задаваемой координатами «конфессиональность» и «профессионализм» [Библия в XXI в. 2010]. Мы бы добавили ещё к этому следующее: *Переводить библейский текст означает служить ему.*

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1994 – *Аверинцев С.* Несколько соображений о настоящем и будущем христианства в Европе // Нравственные ценности в эпоху перемен. М., 1994.

Арутюнова 1999 – *Арутюнова Н.Д.* Новое и старое в библейских контекстах // Язык и мир человека. М., 1999.

Библия в XXI в. 2010 – «Библия в XXI веке» – тема VI Библейских чтений // Научный богословский портал БОГОСЛОВ.RU – http://www.bogoslov.ru/text/777319/index.html (17.05.2010).

Библия 1973 – Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Брюссель, 1973.

Флоровский 1931 – *Флоровский Г.* Утрата библейского мышления (1931 г.) // Библиотека Гумер – http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ortodox/Florovs_UtrMush.php

Шаров 2010 – *Шаров К.С.* На темной стороне политкорректности: гендерно-нейтральный новояз // Вопросы философии. 2010. № 3.

Apostelin Junia // www.wir-sind-kirche.de/.../796_EISEN%20Apostelin%20Junia.pdf

BigS 2007 – Bibel in gerechter Sprache von U. Bail, F. Crusemann, M. Crusemann u. a. Gütersloh, 2007.

Das Ökumenische Heiligenlexikon // http://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html

Die Bibel 1985 – Die Bibel / nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart, 1985.

Grigat 2006 – *Grigat F.* Weniger an, aber mehr drauf // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2006. Nr. 42.

Info-Letter 3: Die Bibel in gerechter Sprache // Deutsche Bibeln – http://www.bibelarchiv-vegelahn.de/bibel_b.html#Bibel_in_gerechter_Sprache

Janssen 2006 – *Janssen C.* «Vater und Mutter im Himmel»: Politisch korrekte Bibel // SPIEGEL ONLINE, 25.10.2006. – http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,442067,00.html

Kleine-Hartlage 2008 – *Kleine-Hartlage M.* Bibel in gerechter Sprache // Manfreds politische Korrektheiten – http://korrektheiten.com/2008/11/30/bibel-in-gerechter-sprache/

Köhlmoos 2007 – *Köhlmoos M.* Freiheit und Befreiung // Bibel in gerechter Sprache? Kritik eines misslungenen Versuchs. Tübingen, 2007.

Longin 2010 – Erzbischof Longin. Auch die Apostel waren männlichen Geschlechts. Chrismon. № 5. 2010.

Metzler 2009 – *Metzler L.* Fragen und Antworten zur Bibel in gerechter Sprache. Gütersloh, 2009.

Wiebe 2006 – *Wiebe E.* Neuübersetzung der Bibel // Deutsche Welle, 03.11.2006. – http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2224175,00.html

Тань Аошуан

Сопоставительный анализ переводов «Нагорной проповеди» на английский, китайский, немецкий и русский языки

Были рассмотрены первые 15 стихов гл. 5 « Евангелия от Матфея» – вступление (1–2) и «[Заповеди] блаженства» по восьми источникам, из которых три – классические переводы (индекс «к»): русский синодальный ($Р_к$), немецкий Лютера ($Н_к$) и китайский ($К_к$). Еще два источника – новейшие ойкуменические версии $А_н$ The New English Bible (1961) – художественный перевод на современный английский язык и $Н_н$ Einheitsuebersetzung (1980), последний применяется сейчас в богослужении. Наконец, это «восстановительные» переводы служения «Живой поток», английский вариант которого сделан с греческого, а остальные – с английского (индекс «ж»). Это служение представляет собой крайнюю ветвь протестантизма, отрицающую церковь как институт и ограничивающуюся «собраниями», на которых поются гимны и проводятся коллективные обсуждения текста библии (воскресное причастие сохраняется). Следует заметить, что все эти переводы претендуют на каноничность. Мы будем цитировать текст согласно синодальному изданию.

В **первом** стихе «Увидев народ, Он взошел на гору; и когда сел, приступили к Нему ученики Его» по-разному трактуется слово, переданное в $Р_к$ и $Н_к$ как «народ». В обоих английских переводах и в других переводах «Живого потока» вместо этого значатся «толпы», причем в китайском переводе применено слово *qunzhong* (это изобретение китайских коммунистов: массы, противопоставляемые партии). В классическом китайском переводе и в новом немецком переводе фигурирует «множество людей».

Во **втором** стихе «И он, отверзши уста свои, учил их, говоря» слово «учить» в обоих китайских переводах передано через лексему *jiaoxun* «поучать», имеющую отрицательную коннотацию. Возможно, их авторы хотели подчеркнуть идею наставления на путь истинный.

В **третьем** стихе «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» камнем преткновения выступает действительно вызывающее

много толков сочетание «нищие духом» классических переводов и $Р_ж$. В $А_ж$ они переданы как poor in spirit, что влечет за собой буквальный перевод на китайский как *ling li pinqiong de ren* (*pinqiong* буквально значит «бедный»). Вероятно, лучше было бы употребить слово *kongxu* «пустой, опустошенный» или даже *xuxin* «скромный». В новой немецкой библии это уже arm vor Gott «бедные пред лицом Господа». Эта идея эксплицируется в Новой английской библии: those who know their need of God «знающие свою нужду в Господе». Это уже представляется подменой перевода текста его интерпретацией.

Для **четвертого** стиха «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» расхождений в переводах практически нет.

В **пятом** стихе «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» «кроткие» в китайских переводах фигурируют как *wenrou de ren* (примерно «ласковые и нежные»). Возможно, лучше было бы *wenshun de ren* «мягкие и податливые» (ср. в $А_н$ those of gentle spirit). В новом немецком переводе «кроткие» представлены как die keine Gewalt anwenden «не применяющие насилия». Там же в обеих китайских версиях слово «земля» передается сочетанием синонимов *ditu*, которые в современном нормативном китайском языке следуют в обратном порядке: *tudi*.

В **шестом** стихе «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» *правда* в Новой английской библии выглядит как to see the right prevail «видеть торжество правды» или to do what is right «делать должное».

Для стихов с **седьмого** по **девятый** (7. Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут. 8. Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят. 9. Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими) также вряд ли можно говорить о расхождениях.

В **десятом** стихе «Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное», так же как и в **одиннадцатом-двенадцатом** стихах (11 «Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня», 12 «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас»), составляющих заключительную часть отрезка, «гнать» предполагает «преследовать», т. е. *shou pohai*. Однако в обеих китайских версиях фигурирует *shou bipo* «подвергаться принуждению».

Таким образом, даже для этой, центральной части Писания можно констатировать наличие значительных расхождений, связанных со стремлением уточнить перевод, «отстранить» его от бытовой (нормативной) речи (ср. китайский перевод слова «земля») и инкорпорировать интерпретацию неудобного для толкования текста о «нищих духом».

Следует также отметить, что все заповеди блаженства основной части (3–10) построены с инверсией причинно-следственной связи. В них реализована схема «S есть P, так как S есть Q», причем S – это сложные дескриптивные имена, которые формируются признаком, благодаря которому осуществляется Q. Примечательно, что в Новой английской библии союз «ибо» опускается.

Расхождения наблюдаются и в маркировке текста. Вместо «Нагорной проповеди» библии «Живого потока» называют текст «Провозглашением конституции Царства». Вместо «[Заповедей] блаженства» фигурирует подзаголовок «О природе людей Царства». Здесь во вспомогательном материале догматика оказывает еще большее влияние на текст.

Мы также произвели количественные подсчеты, привлекая дополнительно греческий оригинал (по изданию Nestle-Aland) и стандартную латинскую версию. Были подсчитаны количество знаков (без учета пробелов) и количество слов (иероглифов) без учета вставок. По длине в буквах наиболее протяженными оказались английский и немецкий тексты, а наименее протяженными – русские тексты. Греческий и латынь заняли средние позиции.

В общем, длина всех текстов с алфавитным письмом, за исключением русского, будучи нормированными к числу букв в алфавите, составила величину 25–31 (крайние значения 25 и 31 дают новые немецкий и английский тексты, без них этот интервал сокращается до 27–29). Русские тексты в этом отношении принципиально отличны: для них эта величина составляет 18. Скорее всего, длина текста еще связана с его художественностью. Новая английская библия позиционирована как художественный перевод на современный английский язык (ср. $А_н$ – 807 и $А_ж$ – 764), Лютер также претендовал на художественность (ср. $Н_к$ – 815 и $Н_н$ – 754).

Длина текста в словах совпадает для русского и латинского текстов, дающих минимальные значения 118±1. Далее следуют греческий оригинал (131), $Н_н$ – 153, $Н_к$ – 167, $А_ж$ – 174, $А_н$ – 188. Число слов для аналитического английского языка наибольшее, причем отличие для художественных переводов вновь вполне ощутимо. Значения для $К_к$ составляет 231 иероглиф, для $К_ж$ – 242 иероглифа. Из этого вытекает сопоставимость иероглифа со словом: синтетические языки латынь и русский дают значения порядка 120, аналитический английский – порядка 170–180, сверханалитический китайский – порядка 230–240, образуя ряд с возрастанием 60. (Для текста библии на вэньяне отличий от английского будет еще меньше).

Е. Б. Яковенко

Неопалимая купина или *горящий куст*?
(О КРАСОТЕ И ТОЧНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ БИБЛЕЙСКИХ ПЕРЕВОДОВ)

История библейских переводов на европейские литературные языки насчитывает свыше тысячи лет. Первые полные переводы Библии появились значительно позже, около пятисот лет назад: Реформация, прошедшая в XVI веке с победами и поражениями по европейским странам, открыла путь переводам Библии на национальные языки. С тех пор поток библейских переводов в Европе и во всем мире не только не иссякает, но и усиливается. XX век и начало XXI века отмечены во всем мире резким увеличением числа переводов Библии и числа языков, на которые выполнены эти переводы. Этому способствовали изменение геополитической обстановки в мире, активная миссионерская деятельность церкви, появление во многих странах национальных библейских обществ, также взявших на себя распространение Библий. Бурный рост библейских переводов обусловлен множеством причин: кризисом, переживаемым церковью в XX веке, потребностью церкви к привлечению новых членов из различных слоев населения, в т. ч. молодежи, неспособностью прежних («классических») переводов удовлетворить нужды широкого читателя.

Вновь создаваемые переводы различаются по своей конфессиональной направленности, используемым источникам, цели перевода, предполагаемой аудитории, демонстрируя все разнообразие типов библейского перевода (подробнее о типах библейских переводов см. [Бикман, Келлоу 1994]; [Ваард, Найда 1998]; [Перевод 1990]; [Перевод 2008]). Большое место среди них занимают протестантские переводы с очевидными признаками модернизации, предназначенные для широкого читателя или же для молодежной аудитории. Модернизация библейского перевода как такового может идти разными путями: или исправлением и переизданием уже существующих переводов (когда изменения в тексте сводятся к его стилистическому нивелированию и дезархаизации лексики), или созданием новых, чаще всего упрощенных библейских переводов. Как показывает практика, второй путь оказывается более продуктивным. В этом случае библейский перевод характеризуется, как правило, расширенным

использованием перифрастических оборотов, структурным и смысловым упрощением, подчеркнуто разговорным характером лексики или ее стилистическим дисбалансом, что также можно отнести к модернизации.

Первыми библейскими переводами, выполненными подобным образом, стали The Bible in Basic English (1949) и The New Testament in Plain English (1963). Их авторы подчеркивали, что читатели, для которых английский язык не является родным, должны рассматривать подобные переводы лишь как первый шаг к изучению Библии. Во второй половине XX века и начале XXI века за ними последовали упрощенные переводы с выразительными названиями: Bible in Worldwide English, The Living Bible, Good News Bible, Simple English Bible, New Life Version, Easy-to-Read Version, New Century Version, Contemporary English Version, God's Word, New Living Translation, Easy English Bible, The Message, New English Translation, The Better Life Bible и др. Общим для всех этих переводов оказывается ограниченный набор лексики и синтаксических конструкций, вольная, нередко перифрастическая передача исходных смыслов, выраженная коллоквиальность. Адаптация библейского текста в этих переводах не всегда подразумевает его сокращение по сравнению с первоисточником. В парафразах и так наз. «расширенных» (amplified) переводах сохранение первоначального смысла или его некоторое сужение может сопровождаться структурным расширением.

Среди современных упрощенных переводов Библии львиная доля принадлежит англоязычным переводам (обзор переводов Библии см. [Яковенко 2007]). Преобладая в количественном отношении, англоязычные переводы, конечно же, еще не доминируют качественно, но действующие в них тенденции начинают распространяться и в переводах на другие языки, по крайней мере, в протестантской среде.

По тому же пути идут многочисленные современные немецкие переводы Библии, пытающиеся составить альтернативу Библии Мартина Лютера: Das Neue Testament in der Sprache von heute, Новый Завет в переложении Й. Цинка, Neue Welt, Die Gute Nachricht für Sie. Das Neue / Alte Testament in heutigem Deutsch, Hoffnung für alle, Neues Leben, Bibel in gerechter Sprache, Basisbibel, Volxbibel (обращает на себя внимание намеренное искажение написания Volks-, также имеющее целью привлечь широкого читателя). Примечательно, что перевод Gute Nachricht für Sie был выполнен первоначально на весьма упрощенном языке в духе английского перевода The Good News Bible, но затем все же скорректирован и приближен к литературному немецкому языку. Но в целом в этих переводах так-

же наблюдается замена перевода пересказом, структурное и смысловое упрощение, использование современной лексики и элементов разговорной речи.

Влияние английских библейских переводов ощутимо и в современных русских переводах Библии, активно создаваемых с 90-х гг. в протестантских кругах, иногда имеющих невыраженную конфессиональную направленность. Это такие переводы, как «Радостная весть» (авт. В.Н. Кузнецова), «Слово жизни», «Благая весть» (перевод Всемирного Переводческого Центра) и др.

При сопоставлении упрощенных переводов с первоисточниками и авторитетными переводами обнаруживаются определенные расхождения лексического и грамматического характера, за которыми стоят более глубокие смысловые различия.

Так, сущность этического императива «*не судите, да не судимы будете*», представленного во всех синоптических Евангелиях:

> ...Каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такою* и вам будут мерить (Матф. 7:2).
>
> ...Замечайте, что слышите: какою мерою мерите, такою будет отмерено вам и прибавлено будет вам слушающим (Мар. 4:24).
>
> Давайте, и дастся вам: мерою доброю, утрясенною, нагнетенною и переполненною насыплют вам в лоно ваше; ибо, какою мерою мерите, такою же отмерится и вам (Лук. 6:38) (Русский Синодальный перевод),

раскрывается совершенно иначе в современных английских упрощенных переводах God's Word, The Message и The Better Life Bible по сравнению с the King James Bible – достаточно архаичным, но вместе с тем по-прежнему наиболее популярным и авторитетным английским переводом, в котором этический императив представлен следующим образом:

> For with what judgment ye judge, ye shall be judged: and with what measure ye mete, it shall be measured to you again (Mt 7:2).
>
> Take heed what ye hear: with what measure ye mete, it shall be measured to you: and unto you that hear shall more be given (Mk 4:24).
>
> Give; and it shall be given unto you; good measure, pressed down, and shaken together, and running over, shall men give into your bosom. For with the same measure that ye mete withal it shall be measured to you again (Lk 6:38).

Обратимся теперь к вышеупомянутым современным английским библейским переводам. God's Word (1995) – перевод, тяготеющий к парафразу, но в ряде случаев дающий и точные эквиваленты

исходных отрывков или отдельных единиц. Метафора меры сохраняется здесь лишь в Евангелии от Марка; в первом и третьем отрывках стилистически неприемлемым является слово standards «стандарты» («к вам будут применены те же стандарты, что вы применяете к другим» [здесь и далее перевод наш. – *Е.Я.*]):

> Otherwise, you will be judged by the same standard you use to judge others. The standards you use for others will be applied to you (Mt 7:2).
>
> He went on to say, «Pay attention to what you're listening to! Knowledge will be measured out to you by the measure of attention you give. This is the way knowledge increases (Mk 4:24).
>
> Give, and you will receive. A large quantity, pressed together, shaken down, and running over will be put into your pocket. The standards you use for others will be applied to you (Lk 6:38).

The Message (2002) – скандально известный упрощенный перевод-парафраз, имеющий своей целью эпатирование аудитории. В нем широко представлена разговорная лексика, и сам тон перевода фриволен. Чего стоят, например, высказывания don't pick on people («не придирайтесь к людям»), that critical spirit has a way of boomeranging (букв. «критика других возвращается к вам, как бумеранг» или be easy on people; you'll find life a lot easier («обращайтесь легче с людьми, и жизнь покажется вам легче»), give away your life; you'll find life given back, but not merely given back – given back with bonus and blessing («отдавайте свою жизнь – вы получите ее назад, но не просто, а с бонусом [?!] и благословением»), отстоящие очень далеко от подлинного этического императива! Ср.:

> Don't pick on people, jump on their failures, criticize their faults—unless, of course, you want the same treatment. That critical spirit has a way of boomeranging (Mt 7:2).
>
> Listen carefully to what I am saying—and be wary of the shrewd advice that tells you how to get ahead in the world on your own. Giving, not getting, is the way. Generosity begets generosity. Stinginess impoverishes (Mk 4:24–25).
>
> Don't pick on people, jump on their failures, criticize their faults—unless, of course, you want the same treatment. Don't condemn those who are down; that hardness can boomerang. Be easy on people; you'll find life a lot easier. Give away your life; you'll find life given back, but not merely given back—given back with bonus and blessing. Giving, not getting, is the way. Generosity begets generosity (Lk 6:37–38).

The Better Life Bible (2006) – один из недавних вольных переводов, отличающийся от The Message более нейтральной тональностью. Этический императив представлен в этом переводе в наивно-бытовом виде («Всегда обращайтесь с другими так, как вы хотите, чтобы обращались с вами. Так что прекратите указывать на недостатки других. Чем больше вы указываете на недостатки других, тем больше они будут указывать на ваши недостатки»):

> Always treat others the way *you* would like to be treated. So stop pointing out other people's faults. The more you point out theirs, the more they'll point out yours (Mt 7:2 = Lk 6:38).

Современные немецкие библейские переводы оказываются столь же далекими от общепризнанного лютеровского текста, сколько английские – от Библии короля Иакова. Если у Лютера мы читаем:

> ...Nach welchem Recht ihr richtet, werdet ihr gerichtet werden; und mit welchem Maß ihr meßt, wird euch zugemessen werden (Mt 7:2).
>
> ...Seht zu, was ihr hört! Mit welchem Maß ihr meßt, wird man euch wieder messen, und man wird euch noch dazugeben (Mk 4:24).
>
> Gebt, so wird euch gegeben. Ein volles, gedrücktes, gerütteltes und überlaufendes Maß wird man in euren Schoß geben; denn eben mit dem Maß, mit dem ihr meßt, wird euch wieder messen (Lk 6:38),

то в Volksbibel эти стихи выглядят следующим образом:

> das Bild, was du dir von jemandem machst, der Maßstab, den du da anlegst, danach wird man dich auch einschätzen (Mt 7:2).
>
> Merkt euch folgendes: Man wird euch genauso oder sogar noch härter beurteilen, wie ihr jemand anderen beurteilt habt! (Mk 4:24).
>
> Seid locker dabei, wenn es darum geht, Sachen zu verschenken, dann wird Gott euch auch fett beschenken können, so viel, dass ihr mehr als genug habt (Lk 6:38).

В переводе Hoffnung für alle, отличающемся примитивным синтаксисом и скудным словарным составом, этический императив представлен практически одинаково во всех синоптических Евангелиях:

> Denn so wie ihr jetzt andere verurteilt, werdet auch ihr verurteilt werden. Und mit dem Maßstab, den ihr an andere legt, wird man euch selber messen (Mt 7:2).

Eins steht fest: Mit dem Maßstab, den ihr an andere anlegt, werdet ihr selbst gemessen werden. Von euch wird man sogar noch mehr erwarten (Mk 4:24).

Gebt, was ihr habt, dann werdet ihr so reich beschenkt werden, dass ihr gar nicht alles aufnehmen könnt. Mit dem Maßstab, den ihr an andere legt, wird man auch euch messen (Lk 6:38).

И в том, и в другом переводе также присутствует наивно-прагматическая трактовка императива («мерой, которую вы применяете к другим, измерят и вас»).

Итак, в современных английских и немецких протестантских переводах хорошо прослеживается тенденция к упрощению и даже искажению исходного смысла. Этический императив нередко подменяется правилом «не ищи в людях недостатки, чтобы они не искали недостатков в тебе» или принципом «как ты обращаешься с людьми, так и с тобой люди будут обращаться». Последний принцип, отвечающий духу западного прагматизма и утилитаризма, безусловно, накладывает на человека определенные обязательства перед окружающими, но не предполагает его ответственности перед Богом. Подобное, впрочем, мы обнаруживаем и в русской пословице «Не плюй в колодец: пригодится водицы напиться», где речь идет о возможной пользе, извлекаемой из хороших отношений с окружающими. Это имеет мало общего с подлинным библейским этическим императивом, согласно которому человек получает награду не от окружающих, а от Бога.

Влияние английских библейских переводов ощутимо и в современных русских переводах Библии, активно создаваемых с 90-х гг. в протестантских кругах или имеющих невыраженную конфессиональную направленность. Многие из них являются переводами английских текстов. Так, «Слово жизни» во многом копирует The Good News Bible, «Перевод Нового мира» – The New World Translation. Попытки распространения этих переводов, внедрение этих переводов на российский рынок и отвоевывание ими позиций у православных переводов не может не вызывать беспокойства. Пока еще среди этих переводов нет откровенно малопристойных обиходно-просторечных текстов, но элементы разговорной речи, невыдержанность стиля, приводящие к десакрализации текста, присутствуют и здесь. В качестве примера приведем отрывки из «Слова жизни» (перевода, подготовленного Библейскими обществами) и Библии в переводе Всемирного Библейского переводческого Центра.

Так, в «Слове жизни» читаем:

Потом Иисус спросил: Неужели и вы не поняли эту притчу? Как же вы тогда вообще сможете понимать притчи? (Мар. 4:13).

Как ты можешь говорить твоему брату: «Дай я выну соринку из твоего глаза», когда в твоем глазу бревно? Лицемер, вынь сначала бревно из собственного глаза, а потом увидишь, как вынуть соринку из глаза брата (Матф. 7:4–5).

Ученики разбудили Его: Господи, спаси нас! Мы тонем!

Иисус ответил:

Маловеры, ну что вы испугались? (Матф. 8:25–26).

Перевод отличается также значительным стилистическим диссонансом, создающим во многих случаях комический эффект:

Вы дурные люди, но всё равно знаете, как приносить добрые дары своим детям (Матф. 7:11).

Сказано: «Всякий, кто разводится с женой своей, должен дать ей письменное уведомление о разводе» (Матф. 5:31).

Модернизация библейских переводов не замедлила сказаться и на их фразеологическом составе. Большинство современных библейских переводов не сохраняет или сохраняет в неполной мере фразеологию авторитетных переводов (Библии короля Якова, Лютеровской Библии, церковнославянской Библии, довольно позднего русского Синодального перевода). Эти процессы затрагивают как цитатные, так и аллюзивные фразеологизмы, не присутствующие как таковые в библейском тексте, но создающие референцию к определенным библейским событиям или персонажам. Дефразеологизация библейских переводов возникает в результате различных переводческих трансформаций, в первую очередь дезархаизации тех единиц, которые участвуют в образовании аллюзивных фразеологизмов. Так, используемое в Библии короля Якова (King James Bible) слово *ark* «ковчег» превращается в переводах The Message и God's Word в *ship*, в переводах New Century Version, New Life Bible, Easy-to-Read Version, New Living Translation – в *boat*, что хотя и дает представление о характере плавательного средства, сооруженного Ноем, но разрушает ассоциацию с фразеологизмом *Noah's ark*.

Следует отметить также лексические трансформации цитатных фразеологизмов, ведущие к разрушению образа. Так, фразеологизм *das Salz der Erde* «соль земли», фиксируемый в Библии Мартина Лютера и сохраняющийся без изменений в большинстве современных переводов, превращается в Gute Nachricht Bibel в *das Salz für die Welt,* а в молодежно ориентированном переводе Volxbibel – в *die*

Kühlschränke für diese Welt, т. е. Иисус уподобляет апостолов... холодильникам – хранилищам ценных продуктов. Весь отрывок, культурная ценность которого в библейском контексте более чем сомнительна, звучит следующим образом:

> Ihr seid wie Kühlschränke für diese Welt, ohne euch würde alles Gute vergammeln. Wenn dieser Kühlschrank aber nicht mehr funktioniert, gehört er auf den Schrott, wo er verrotten soll («Вы холодильники для этого мира, без вас пропало бы все хорошее. Когда холодильник перестает работать, его следует выбросить»).

Те же тенденции обнаруживаются и в современных русских библейских переводах. Так, перевод «Слово жизни», испытывающий сильное влияние The Good News Bible («Благая весть»), отличается крайне простым языком, в котором не находится места библейской архаике. *Тридцать сребреников* в нем становятся *тридцатью серебряными монетами* (Матф. 26:18), *плевелы*, которые следует отделять от пшеницы, – *сорняками* (Матф. 24:30), *геенна огненная – адом* (Мар. 9:47), что может быть оправдано в случае изучения текста Библии лицами, для которых русский язык не является родным.

Для перевода Нового Завета «Радостная весть», подготовленного В.Н. Кузнецовой, также характерны трансформации лексического состава и образной основы многих фразеологизмов: *мерзость запустения* выглядит как *кощунственная мерзость*, *козлища* (*отделять овец от козлищ*. Матф. 25:31) превращаются в *коз*, хотя в греческом тексте стоит ἔριθος «козел, козленок», из стиха Матф. 20:16 исчезает вторая часть *ибо много званых, а мало избранных*.

В переводе Библии «Благая Весть», подготовленном Всемирным Переводческим Центром, выражение *корень зла* (Вам надлежало бы сказать: «Зачем мы преследуем его? Как будто корень зла найден во мне», Иов 19:28) полностью отсутствует. Соответствующий текст звучит в переводе следующим образом: «Может быть, вы скажете: „От Иова мы не отстанем, мы найдём за что его обвинить“», что даже отдаленно не может напомнить известное устойчивое выражение. В этом же переводе *неопалимая купина* (Исх. 3:2) становится *горящим кустом*, *камень преткновения* (Ис. 8:14) – *камнем, о который спотыкаются*. Примерам такого рода нет числа.

Возникает ситуация, при которой читатели современного перевода Библии, может быть, и владеют пассивно некоторым объемом библейской фразеологии, но не узнают фразеологизмы в современном переводе, не соотносят отрывки современного перевода с опре-

деленными культурными кодами, что следует считать нарушением их культурно-языковой компетенции.

Таким образом, неблагоприятные тенденции в библейском переводе, развившиеся в полную силу в англоязычных странах (замена полноценного перевода парафразом, структурное и смысловое упрощение, создание новых переводов для отдельных социальных групп населения, доведенное до абсурда применение принципа политкорректности языка, использование стилистически сниженной лексики, иронически-фамильярный тон) понемногу проникают и в русские переводы. Авторы новых переводов склонны к переосмысливанию библейских текстов и, в частности, к новым трактовкам нравственных и этических проблем. Вытеснение этими текстами авторитетных английских, немецких, русских переводов, ставших частью культурной традиции этих стран, бурный рост модернизированных, в т. ч. упрощенных, библейских переводов способствует распространению ложных или некорректных библейских представлений у широкого читателя и представляет определенную опасность для современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Библейские тексты:

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические в русском переводе. Перепечатано с Синодального издания. – Объединенные Библейские Общества, 1993.

Благая Весть. Библия в переводе Всемирного Библейского переводческого Центра. М., 1994.

Новый Завет и Псалтырь в современном русском переводе / Пер. с греч. и прим. под ред. д-ра богословия М.П. Кулакова. Заокский, 2002.

Радостная Весть. Новый Завет в переводе с древнегреческого / Пер. и прим. В.П. Кузнецовой. М., 2001.

Слово Жизни. Новый Завет в современном переводе. М., 1992.

Die Basisbibel, 2006 // www. basisbibel.de

The Better Life Bible, 2006 / www.betterlife.org

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Berlin, Altenburg, 1991

The Bible in Basic English, 1966 / www.onlinebible.org, www.studylight.org

The Bible In WorldWide English, 1969 / www.geocities.com

God's Word, 1995 / www.studylight.org

Good News Bible. Today's English Version. London; New York: The United Bible Societies, 1982; www.studylight.org

Holy Bible. Authorized King James Version. USA: World Bible Publishers, 1989. Также в: www.onlinebible.org

The Message, 2002 // www.biblegateway.com

New Living Translation, 1996 // www.biblegateway.com

Volxbibel, 2006 // www. volxbibel.de

Бикман, Келлоу 1994 – *Бикман Д., Келлоу Д.* Не искажая слова Божьего. Принципы перевода и семантического анализа Библии / Пер. с англ. СПб., 1994.

Ваард, Найда 1998 – *Ваард де Я., Найда Ю.* На новых языках заговорят / Пер. с англ. СПб., 1998.

Перевод 1990 – Перевод Библии. Введение в принципы перевода / Сост. К. Барнуэлл. Пер. с англ. Burbach; Holzhausen: Summer Institute of Linguistics, 1990.

Перевод 2008 – Перевод Библии как фактор сохранения и развития языков народов РФ и СНГ. Материалы конференции. М., 2008.

Яковенко 2007 – *Яковенко Е.Б.* Homo biblicus. Языковой образ человека в английских и немецких переводах Библии (опыт концептуального моделирования). М., 2007.

III. СЕМАНТИКА И ГРАММАТИКА ПЕРЕВОДА

Д. О. Добровольский

Корпусы параллельных текстов в исследовании литературного перевода (на материале русского, немецкого и английского языков)

1. Как известно, наибольшие трудности при переводе доставляет так называемая безэквивалентная лексика, т. е. лексические единицы, специфичные в языковом и/или культурном отношении. К лингво- и культурно-специфичной лексике относятся и некоторые формы обращений, которые представляют собой в ряде случаев серьезную переводческую проблему. Ср., например, [Влахов, Флорин 1980: 43; Швейцер 1988: 64]. В российском языкознании проблематика перевода обращений обсуждается уже достаточно давно. Особенно интересны с точки зрения межъязыковых соответствий обращения с использованием родственных номинаций, так как в этой области специфика русского языка проявляется особенно ярко (см., в частности, работы Д.С. Лихачева, М.А. Кронгауза, Н.И. Формановской, И.Б. Качинской и др.). И.Б. Левонтина [2005] указывает на то, что за пределами славянских языков вряд ли отыщется такое изобилие разговорных и просторечных обращений к незнакомым людям, основанных на родственных номинациях, – таких, как *отец*, *папаша*, *мать*, *мамаша*, *сынок*, *дочка*, *сестренка*, *браток*, *брат*, *братцы*, *тетя*, *дядя*, *дед*, *бабушка*, *бабуля*, *внучка* и т. д. «Отдельные обращения такого типа отыскать можно, например, распространенное на американском юге обращение *тот* (мамаша). Но в русском языке они образуют целую систему» [Левонтина 2005: 245].

Задача данной статьи состоит в описании специфики употребления некоторых из подобных русских обращений на фоне типичных для этой области диахронических изменений, а также в построении типологии соответствующих переводческих решений. Материалом служат переводы произведений русской классической литературы на немецкий и английский языки.

2. Форма обращения довольно много говорит о речевой ситуации, в частности о возрасте, социальном статусе участников, отношениях между ними, а также о соответствующей эпохе. Ср. такие обращения,

как *эй, женщина!* и *милостивая государыня!* Здесь нас, как уже сказано, интересуют обращения типа *брат*, *браток*, *матушка*, *мамаша*, *папаша*, *отец*, *мать*, *бабуся*, *дед*, *дочка*, *сынок*, т. е. обращения, во внутренней форме которых содержится идея родственных отношений. Понятно, что эти обращения могут использоваться и в своей первичной функции, когда, например, обращаясь к сыну, говорящий использует форму *сынок*. Культурно-специфичными и нетривиальными с точки зрения перевода на другие языки являются, естественно, не эти – первичные – употребления, а контексты, в которых подобные обращения используются по отношению к «неродственникам».

Все эти лексемы можно разделить на две довольно четко противопоставленные группы:

(а) современные, социально маркированные и

(б) устаревшие формы обращения.

Ср. контексты (1–3), с одной стороны, и (4–6) – с другой.

(1) Вера Максимовна отступила в глубь зала, постояла с минуту и тихо вышла. Неизвестный мужчина догнал ее у двери и протянул булку хлеба в полиэтиленовом пакете. – Ты бы просто попросила, *мамаш*. Понимаю. А кому сейчас легко? – он усмехнулся, от него пахло пивом. (А. Маслов. Химера)

(2) Но ранним утренним часом у широкого мраморного крыльца (куда позже арестантов уже не пускали) один простецкий зэк, косолапый слесарь, столкнулся с новичком лицом к лицу. – Ну, *браток*, – толкнул он его в грудки, – откуда? На чём погорел? Садись, покурим. Но приезжий в брезгливом ужасе отшатнулся от слесаря. (А. Солженицын. В круге первом)

(3) Я сейчас наберу номер, а вы скажете в трубку вот эти слова. – Она протянула ему листок с текстом. – Читать умеете? – Обижаешь, *сестренка*, – приосанился нищий, – я кандидат наук. (Е. и В. Гордеевы. Не все мы умрем)

Примеры подобного типа приводятся в [Земская 1973]: *Ты что, мать, под трамвай угодить хочешь?*, *Садись, тетка!*, *Ты, бабка, отойди с прохода!*, *Ты, папаша, закурить не найдешь?* (см. также [Berger 2002]).

(4) – Да мы разве не уважаем тебя? – сказал старик. – Нам тебя нельзя не уважать, потому мы у тебя в руках; ты из нас веревки вьешь. – Ну, *брат*, вас не обидишь; вы бы не обидели. (Л.Н. Толстой. Воскресение)

(5) Костыль вертелся на стуле и толкал соседей локтями, мешал говорить, и то плакал, то хохотал. – Деточки, деточки, деточки… – бормо-

тал он быстро. – Аксиньюшка-*матушка*, Варварушка, будем жить все в мире и согласии, топорики мои любезные… (А.П. Чехов. В овраге)

(6) Горничная Марья ковыряла ножницами в подсвечнике, чтобы вставить новую свечу; она подошла к Варваре и помогла ей отпереть шкатулку. – Чтоб ничего запертого не было… – шептала Варвара. – Отопри, *мать моя*, и этот коробок. (А.П. Чехов. Именины)

Достаточно очевидно, что инвентарь обращений группы (а) и группы (б) не совпадает. Для группы (а) характерны такие формы обращений, как *мамаша*, *папаша*, *мать*, *отец*, *бабка*, *тетка*, *дед*, *браток*; как несколько устаревающие воспринимаются формы *сынок*, *дочка*, встречающиеся сегодня только в речи весьма пожилых людей. Таким образом, здесь работает не только временна́я динамика, но и социально-возрастные факторы. Маркированными в этом смысле оказываются также формы *бабушка*, *дедушка*, *тетя*, *дядя*, характерные для речи детей (особенно диминутивы *тетенька*, *дяденька*), хотя они возможны и в крайне просторечном дискурсе взрослых: например, *Ты что, тетя, белены объелась?!*; *Куда ты прешь, дядя?!*

Хотя все обращения группы (а) могут быть охарактеризованы как просторечные, среди них имеется определенная социальная разнородность. Ср. формы *братан*, *брательник*, характерные для речи представителей социальных низов, и несколько устаревшее обращение *братишка*, ассоциирующееся – по мнению А.Д. Швейцера [1988] – с периодом гражданской войны; ср. *Ну, братан, ты что скажешь?* [Качинская 2004] и контекст (7).

(7) Слышь, *братишка*, всех их сразу-то не пореши, – хохотнул ему вслед Крюков. (Д. Быков. Орфография)

Обращения группы (б) – это, в первую очередь, *матушка*, *батюшка*, *батенька*, *мать моя*, *отец мой*, *брат*. Некоторая временна́я динамика наблюдается и внутри этой группы. Так, если обращения типа *матушка*, *батюшка* ассоциируются в сознании современных носителей языка с миром романов русской классической литературы XIX века, то *батенька* скорее вызывает ассоциации с анекдотами про Ленина, а также с речью чеховских персонажей или с шутливой имитацией старомодного врачебного дискурса. Обращения группы (б) раньше обладали, видимо, определенной социальной окрашенностью, которая сегодня, однако, уже не вполне ощущается. Доминирующая сегодня черта – это их принадлежность миру некоторых – легко отождествляемых – текстов, т. е. определенному типу дискурса или (по М.М. Бахтину) речевому жанру.

Переход от обращений группы (б) к использованию обращений группы (а) связан, по-видимому, с социальными переворотами первой половины XX века (революцией и последующим переструктурированием российского общества). Эти вопросы, будучи сами по себе крайне интересными как с социолингвистической, так и с диахронической точки зрения, здесь обсуждаться не будут. Наиболее интересным с точки зрения культурной специфики представляется вопрос, почему при полной смене парадигмы обращений, тем не менее, сохранилась лежащая в их основе языковая и концептуальная модель. С лингвистической точки зрения эта модель описывается как использование терминов родства в функции обращения к знакомым (или даже незнакомым) людям, которые не находятся с говорящим в соответствующих родственных отношениях. Коррелирующая концептуальная модель может быть приблизительно описана следующим образом: «я обращаюсь к тебе, как если бы мы были родными». Важно, что интенция говорящего может быть при этом весьма агрессивной, что опять-таки объясняется обращением к данной концептуальной модели: как известно, отношения между родственниками могут быть достаточно напряженными. Все эти формы обращений являются культурно-специфичными и представляют, соответственно, серьезные проблемы для перевода.

3. В качестве источников эмпирического материала использованы материалы Национального корпуса русского языка (в частности корпус параллельных текстов КоПарТ – в том числе и тексты, находящиеся в стадии подготовки), а также корпус параллельных текстов AAC – Austrian Academy Corpus Австрийской академии наук в Вене. На этом материале мы проанализируем особенности употребления и способы перевода обращений *матушка* и *батюшка*.

Контексты показывают, что эти обращения были весьма распространены в XIX веке и могли употребляться с различной интенцией и в разных ситуациях, отличающихся друг от друга по составу и социальному статусу участников. Эти обращения могут звучать вежливо-уважительно, дружественно, фамильярно-покровительственно (часто с оттенком иронии) и даже раздраженно-пренебрежительно. Ср. примеры уважительной интерпретации обращений *батюшка* и *матушка* в (8) и (9).

(8) – Это, *батюшка*, земля стоит на трех рыбах, – успокоительно, с патриархально-добродушною певучестью объяснял мужик. (И.С. Тургенев. Отцы и дети)

(9) И Корней мне говорит: Родами, родами умрете, родами, *матушка*… (Л.Н. Толстой. Анна Каренина)

Особый режим уважительно-дружественного употребления обращений *матушка* и *батюшка* – общение между супругами. Так, в романе «Отцы и дети» Василий Иванович Базаров, обращаясь к жене, не раз использует формы *матушка* и *матушка моя*; например, в контексте (10). Ср. также характерные контексты (11) и (12) из «Капитанской дочки».

(10) – Мы, *матушка моя*, – говорил он ей, – в первый приезд Енюшки ему надоедали маленько… (И.С. Тургенев. Отцы и дети)

(11) – Что это, *мой батюшка*? – сказала ему жена. (А.С. Пушкин. Капитанская дочка)

(12) Иван Кузмич оборотился к жене и сказал ей: «А слышь ты, *матушка*, и в самом деле, не отправить ли вас подале, пока не управимся мы с бунтовщиками?» (А.С. Пушкин. Капитанская дочка)

Совершенно иначе обращение *матушка* воспринимается в контексте покровительственных назиданий (13) и раздраженно-пренебрежительных реплик; ср. (14).

(13) – Государыня требует вас ко двору. Как же это она про вас узнала? Да как же вы, *матушка*, представитесь к императрице? (А.С. Пушкин. Капитанская дочка)

(14) – Законы есть, *матушка*, и если ты уж вызвала меня на это, то я тебе скажу, кто виноват во всем: ты и ты, одна ты. (Л.Н. Толстой. Анна Каренина)

Употребление обращения *матушка* с неприкрытым раздражением характерно для обращенных к Лизе реплик графини в «Пиковой даме» (15) и, в особенности, для общения Чичикова с Коробочкой в «Мертвых душах» (16).

(15) – Что ж ты не одета? – сказала графиня: – всегда надобно тебя ждать! Это, *матушка*, несносно. (А.С. Пушкин. Пиковая дама)

(16) – Вы, *матушка*, – сказал он, – или не хотите понимать слов моих, или так нарочно говорите, лишь бы что-нибудь говорить. (Н.В. Гоголь. Мертвые души)

Обращение *батюшка* также (хотя и несколько реже) встречается в репликах с подобной отрицательной эмоциональной окраской, в которых говорящий выражает свое раздражение, направленное на собеседника; ср. (17) и (18).

(17) – Да разве я не вижу, *батюшка*? (Л.Н. Толстой. Анна Каренина)

(18) – Что, *батюшка*, слепы-то, что ли? – спросил ключник. (Н.В. Гоголь. Мертвые души)

Последний контекст – это реплика Плюшкина, обращенная к Чичикову, который принял его за ключника, а сначала даже за старую бабу.

Еще одна особенность обращений *матушка* и *батюшка*, которая, по-видимому, должна оказаться существенной для их перевода на другие языки, – это способность этих вокативных форм сочетаться с именем и отчеством адресата. Ср. контексты (19–21).

(19) – Вот верьте богу, *матушка Катерина Александровна*, узнал меня! – перекрикивала Агафья Михайловна ребенка. (Л.Н. Толстой. Анна Каренина)

(20) – Эх, *батюшка Петр Андреич*! – отвечал он с глубоким вздохом. (А.С. Пушкин. Капитанская дочка)

(21) – Одолевает вино русского человека! – сумрачно заметил Маркелов. – С горя, *батюшка Сергей Михайлович*! – промолвил, не оборачиваясь, кучер, который перед каждым кабаком переставал свистать и словно в себя углублялся. (И.С. Тургенев. Новь)

4. Проведенный анализ функций и режимов употребления русских обращений *матушка* и *батюшка* позволяет предположить, что способы их перевода во многом будут зависеть от соответствующих семантических и прагматических особенностей их использования в конкретных контекстах. Обратимся к имеющимся в нашем распоряжении параллельным текстам, с тем чтобы выявить основные способы перевода этих русских обращений и попытаться установить связи между их семантическими и прагматическими параметрами в тексте оригинала, с одной стороны, и соответствующими переводческими решениями – с другой.

Первое, что бросается в глаза, – это разнообразие предлагаемых переводчиками вокативных аналогов. Так, *матушка* переводится на английский язык и как *madam* (с разговорным вариантом *ma'am*), и как *my dear lady*, и как *my* (*old*) *dear* вплоть до *mother* или *good mother*, а *батюшка* – как *sir*, (*my*) *good sir*, (*my*) *dear sir*, *my dear*, *my dear fellow*, *dear friend*, *my good friend*, *my dear boy*, *father* или транслитерируется как *batyushka*. Довольно часто обращения *матушка* и *батюшка* в переводе опускаются. Ср. перевод М. Зелинской контекста (13) из «Капитанской дочки» – (13*), где вокативная форма *матушка* не имеет аналога, и контекст (22), где в переводе отсутствует аналог обращения *батюшка*.

(13*) "The Empress orders you to Court! How did she know you were with me? You can not present yourself." (пер.: M.H. de Zielinska)

(22) – Что, *батюшка*, я от вас узнать желаю, – начала она, – извините вы меня! (И.С. Тургенев. Новь)

(22*) "I should like to ask you something, if I may," she began. (пер.: R.S. Townsend)

Выбор эквивалента тем или иным переводчиком зависит от целого ряда причин. Так, в ряде случаев при переводе учитываются социально-возрастные параметры. Например, вокатив *батюшка* в «Капитанской дочке» при обращении Савельича к Петру Гриневу переводится в ряде случаев как *my dear boy* (23), что возможно и ситуативно оправдано только при наличии соответствующей разницы в возрасте.

(23) – Как, *батюшка*? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе? (А.С. Пушкин. Капитанская дочка)

(23*) "What, *my dear boy,* have you forgotten the drunkard who cheated you out of the touloup the day of the snow-drift – a hare-skin touloup?" (пер.: M.H. de Zielinska)

Иные переводы вокативных форм *батюшка* и *матушка* предлагаются в случаях, в которых коммуниканты равны с точки зрения социального статуса; ср. реплику Плюшкина, обращенную к Чичикову, в (24), а также переводы контекстов (11) и (12) из «Капитанской дочки».

(24) – Только, *батюшка*, ради нищеты-то моей, уже дали бы по сорока копеек. (Н.В. Гоголь. Мертвые души)

(24*) "Nevertheless, consider my poverty, *dear friend*, and make it FORTY kopecks per soul" (пер.: D.J. Hogarth)

(11*) "What's this, *my dear*," said Basilia. (пер.: M.H. de Zielinska)

(12*) Mironoff turned to his wife, "you see *my dear*! indeed it would be well to send you somewhere farther off until we shall have defeated the rebels." (пер.: M.H. de Zielinska)

Понятно, что *dear friend* или *my dear* (а также *my old dear*, *my dear fellow*, *my good friend*) могут говорить друг другу только люди с сопоставимым статусом, причем обращение к родственникам и друзьям в хороших переводах отличается от обращений к малознакомым – пусть и вызывающим симпатию говорящего – людям.

Совсем иначе организовано общение «снизу вверх», ср., например, обращение крестьян к помещику в (25).

(25) Мое хозяйство все, чтобы денежки к осенним податям были готовы. Приходят мужички: *батюшка*, отец, вызволь! (Л.Н. Толстой. Анна Каренина)

(25*) All my management rests on getting the money ready for the autumn taxes, and the peasants come to me, "*Father*, master, help us!" (пер.: C. Garnett)

Плохо поддаются содержательной интерпретации переводы, близкие к дословным [ср. (26)] или использующие транслитерацию. Заметим, что, в отличие от этих контекстов, использование обращения *father* в переводе примера (25) воспринимается как естественное и коммуникативно оправданное, поскольку здесь фокусируется различие в социальном статусе коммуникантов.

(26) – Что ж делать, *матушка*: вишь, с дороги сбились. (Н.В. Гоголь. Мертвые души)

(26*) "But what are we to do, *mother*, we have lost our way." (пер.: D.J. Hogarth)

В переводе контекста (8) из «Отцов и детей» Констанс Гарнет – переводческую деятельность которой, кстати, резко критиковал Владимир Набоков – для передачи обращения *батюшка* на английский язык использовала транслитерацию (или даже почти транскрипцию): *batyushka*. Интересно, что другой переводчик этого романа, Ричард Фриборн, перевел в этом контексте русское обращение стандартным английским *sir*, что, видимо, более адекватно отражает условия ситуации общения, описанной в (8). Встречаются и другие, близкие к дословным, способы перевода подобных обращений. Так, К. Гарнет перевела обращение в (10) словосочетанием *little mother* (*my old dear* у Р. Фриборна). По замечанию А.Д. Швейцера [1988: 64], такие обычные для английских переводчиков XIX в. решения вошли в собрание переводческих анекдотов. Удивительным образом, перевод вокатива *матушка* с помощью немецкого *Mütterchen* довольно прочно утвердился среди стандартных переводческих стратегий (см. раздел 5).

В контексте раздраженно-пренебрежительных реплик переводы типа *my old dear* или *my dear fellow*, естественно, неуместны. Как правило, здесь встречаются такие обращения, как *madam* или *sir* с различными модификациями; ср. переводы контекстов (14) и (16–18).

(14*) "There are laws, *madam*, and since you've challenged me to it, I'll tell you who's to blame for it all: you and you, you and nobody else." (пер.: C. Garnett)

(16*) "*Madam*," he said, "either you are declining to understand what I say or you are talking for the mere sake of talking." (пер.: D.J. Hogarth)

(17*) "Do you suppose I don't see it, *sir*?" (пер.: C. Garnett)

(18*) "Are you blind, *my good sir*?" – retorted the other. (пер.: D.J. Hogarth)

5. Обратимся к переводам рассмотренных обращений на немецкий язык. Материалом послужил роман Ф.М. Достоевского «Идиот» и его немецкие переводы из корпуса параллельных текстов Австрийской академии наук, созданного в рамках исследовательской программы «Корпус Австрийской Академии» (AAC – Austrian Academy Corpus) института ICLTT (Institut für Corpuslinguistik und Texttechnologie). Из существующих переводов романа «Идиот» для включения в корпус были отобраны три: два последних по времени – перевод Хартмута Хербота (1986) и Светланы Гайер (1996), а также перевод Э.К. Разин (псевдоним известной переводчицы Элизабет Керрик), изданный в начале XX века и затем многократно переиздававшийся.

Приведем два характерных примера со всеми содержащимися в корпусе переводами.

(27) – Да что ты, что ты, *матушка*! (Ф.М. Достоевский. Идиот)

"Aber was redest du, was redest du, *Mütterchen*!" (пер.: S. Geier)

"Was redest du denn, *Liebste*?" (пер.: H. Herboth)

"Was, was redest du, was fällt dir ein…" (пер.: E.K. Rahsin)

(28) – Да неужто, *матушка*, вы нас совсем покидаете? (Ф.М. Достоевский. Идиот)

"Ist es denn wirklich wahr, *Mütterchen*, daß Sie uns für immer verlassen!" (пер.: S. Geier)

"Wollen Sie uns denn wirklich verlassen, *Mütterchen*?" (пер.: H. Herboth)

"*Mütterchen*, ist es denn wirklich wahr, daß Sie uns für immer verlassen?" (пер.: E.K. Rahsin)

Интересно, что в примере (27) именно С. Гайер, переводы которой известны в самых широких кругах как отличающиеся особой точностью и изысканностью, предпочла дословный эквивалент *Mütterchen*. А в контексте (28) все три переводчика предпочли этот весьма экзотический для немецкой культуры общения вокатив. Возможно, немецкое *Mütterchen* звучит несколько менее комично, чем английское *little mother*, тем не менее, подобные переводческие решения заставляют задуматься над вопросами, что такое точность перевода, чем она определяется, чем верность оригиналу отличается от буквализма и пр.

Понятно, что при таком переводе какая-то часть плана содержания оригинала теряется, в частности, информация о диспозиции говорящего и слушающего во времени и пространстве. Но поскольку потери при переводе неизбежны, его качество может оцениваться только с точки зрения значимости подобных потерь. Ответ на вопрос, что важнее – колорит страны и эпохи или адекватность передачи статусных и ролевых функций коммуникантов, – не входит в задачи данной статьи.

6. В заключение отметим, что продолжение намеченной здесь линии исследований позволит продвинуться сразу в нескольких направлениях. Во-первых, мы обогатим наши представления о функционировании русских культурно-специфичных лексем в разные эпохи. Во-вторых, подобные штудии выявляют едва осознаваемые межкультурные различия и способы их языковой манифестации. В-третьих, описание приемов, используемых при переводе подобных языковых выражений, способствует развитию теории перевода. И наконец, у исследований такого плана имеется и чисто лингвистический – контрастивно-лексикологический и лексикографический – аспект. Понятно, что слова типа *брат*, *отец*, *мать*, *папаша*, *мамаша*, *батюшка*, *матушка*, помимо своего основного, традиционно учитываемого словарями значения, имеют еще и дополнительные, культурно-специфические режимы употребления (в частности, в функции обращения), которые должны отдельно описываться в одноязычных и двуязычных словарях.

ЛИТЕРАТУРА

Влахов, Флорин 1990 – *Влахов С.И., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М., 1980.

Земская 1973 – *Земская Е.А.* Русская разговорная речь / Под ред. Е.А. Земской. М., 1973.

Качинская 2004 – *Качинская И.Б. Свет ты мой миленький дружочек*: номинация и обращение (термины родства и языковая картина мира. По материалам архангельских говоров) // Материалы и исследования по русской диалектологии II (VIII). М., 2004.

Левонтина 2005 – *Левонтина И.Б. Милый, дорогой, любимый...* // Анна А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сб. ст. М., 2005.

Швейцер 1988 – *Швейцер А.Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

Berger 2002 – *Berger T.* Anrede und Höflichkeit im heutigen Russischen // Fortbildungstagung für Russischlehrer an den Gymnasien, Regensburg 29./30. Juni 2001. München, 2002.

Е. М. Лазуткина

Образ – концепт – структура предложения (о двух переводах фрагментов пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта»)

Язык сам мыслит своими формами,
флексиями, словоизменениями и пр.
Это-то мышление самого языка,
выражающееся в различных формах,
необходимо должна следить грамматика.
К.С. Аксаков, 1875 г. (Полн. собр. соч. Т. II. Ч. I. С. 530)

Перевод текста – это всегда передача смысла средствами другого языка. Перевод художественного текста – это и передача образной палитры произведения. Как замечает Е.С. Кубрякова, «отношения в цепочке „реальность – ощущения, восприятие – когниция“ носят весьма сложный характер... Язык фиксирует не только воспринятое, но и осмысленное, интерпретированное человеком» [Кубрякова 2004: 95]. Аналогичные высказывания находим у Дж. Лакоффа, Ч. Филлмора [Лакофф 1981: 357; Филлмор 1983].

В соответствии с теорией речевой деятельности, образное восприятие рождает содержательный импульс (замысел) вместе с отношением говорящего к предмету речи, которое мы будем называть «стилистическим модусом». Положение о доминанте стилистического модуса в речи является исходным тезисом в наших рассуждениях: он участвует в структурировании содержательной и стилистической канвы высказывания, формирует интонацию и ритмику текста, реализуется в вербальной, линейной организации высказывания и текста, в системных маркерах модальности. Понятие «стилистический модус» близко понятиям «оценка» и «субъект» в современной лингвистике. Ср.: «Оценка будет определять выбор и размещение всех основных значащих элементов высказывания» [Бахтин 1993: 323]. Трактовка концепта «субъект» в современной когитологии восходит к философии Л. Витгенштейна, который трактовал «субъект как этическую установку, которая задает границу и структуру видения мира

и действия в нем» [Галанина 2011: 138]. В то же время выбор средств при построении высказываний зависит от возможностей и «предпочтений» системы языка, и «произвол» автора не безграничен.

Чувственное восприятие создает образную картину, которая человеком представляется как: 1) денотативное пространство с определенными параметрами; 2) ментальные конструкты (прототипические структуры) с возможными ролевыми отношениями (процесс, событие, статичное положение дел; действие субъекта, признак, состояние, экзистенция и т. д.); 3) модель предложения с субъектно-предикатно-объектными отношениями; 4) семантико-синтаксическая организация высказывания.

При осмыслении реальной или воображаемой картины формируются как полные и детализированные фреймы происходящего, так и неполное, частичное «видение». Это может быть объяснено ракурсами рассмотрения, способностями говорящего и его коммуникативными целями. На существенную роль познающего субъекта в процессах интерпретации обратил внимание Р.И. Павилёнис [Павилёнис 1983: 16].

Таким образом, само существование грамматических структур в языковой системе обусловлено процессами концептуализации, категоризации мира человеком, вследствие чего синтаксические стереотипы передают информацию **непреднамеренно**; они представляют собой специфические когнитивные модели, т. е. являются сложными элементами языковой картины мира. Ср.: «Мир изначально структурирован согласно априорной логике языка, и как раз поэтому факты мира выразимы в языке. <…> Она [логика, логический образ] структурирует мышление, язык и мир» [Галанина 2011: 140].

Подобный аспект грамматических исследований связан и с традицией отечественного языкознания, в котором последовательно развивалось так называемое психологическое направление, утверждалось, что своеобразие каждого естественного языка заключается в специфическом соотношении мыслительных и языковых структур. Ср. выражение К.С. Аксакова: «мышление самого языка, выражающееся в различных формах»; А.А. Потебни: «мышление, идущее по колее родного языка»; высказывания А.М. Пешковского о том, что мыслительные структуры диктуют типические способы своего выражения в речи. Это направление продолжает когнитивная лингвистика. Ср.: «Я считаю, что формальные аспекты лингвистических исследований являются частью построения модели мышления» [Лакофф 1981: 365]; «В той мере, в какой языковая форма мотивирована, она „отражает“ стоящую за ней когнитивную структуру» [Кибрик 2008: 53]; «Образные схемы являются „источником структур“ для когнитивных моделей» [Кошелев 2008: 30].

Рассмотрим два перевода следующего фрагмента пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта»:

Romeo. *Lady, by yonder Moone I vow,*
That tips with siluer all these Fruite tree tops.

Перевод Б. Пастернака:

Ромео. *Мой друг, клянусь сияющей луной,*
Посеребрившей кончики деревьев...

Перевод А. Радловой:

Ромео. *Благословенной я луной клянусь,*
Что серебром деревья обливает...

Оригинал – первая интерпретация воображаемой реальности – воплощение образной картины в дискретное денотативное пространство (это основной этап интерпретации), в когнитивный фрейм с выбранным предикатом – и в семантико-синтаксическую структуру. Таким образом, оригинал использует одну из возможных прототипических структур.

В тексте Шекспира сцена клятвы Ромео рисуется на фоне наблюдаемой в момент речи динамичной картины, во фруктовом саду, который окружает влюбленных. Ромео клянется не просто луной, а всем происходящим в эту удивительную лунную ночь, чутко осязаемую, тонко прочувствованную им. У Шекспира подчеркивается *временная объемность* изображаемого – воображаемая картина представляется как «событие». Шекспир дает пространственные характеристики события, выделяя в нем отдельные объекты – «луна», «верхушки деревьев», «серебро (серебряный свет)». В тексте имена, называющие эти объекты, окружавшие Ромео в момент свидания, имеют маркер «определенность». Именно **эта** луна [*yonder Moon*] на глазах влюбленных надевает серебряные наконечники на все верхушки **этих** плодовых деревьев: *Lady, by yonder Moone I vow, / That tips with siluer all these Fruite tree tops.* Таким образом, образная картина описывается в предложении как событие со следующими участниками: в качестве предиката выбран акциональный каузативный глагол (*tip*), в качестве субъекта локально направленного действия – преднамеренно действующий актор-каузатор (*луна*), в качестве объекта действия – конкретное существительное, название места (*кончики деревьев*), в качестве средства воздействия – объекта-каузатора – вещественное существительное (серебристый свет – *серебро*).

Вторая интерпретация – создание образной картины в переводе средствами иного языка. Как пишет Н.И. Жинкин, «происходит чудо – слова пропадают и вместо них возникает образ той

действительности, которая отображается в содержании этих слов» [Жинкин 1982: 53].

Возникает вопрос о свободе выбора языковых средств при передаче того или иного когнитивного фрейма. Для переводчика существует проблема, следовать ли диктату оригинала с уже очерченной прототипической структурой в обозначенном денотативном пространстве (поскольку организация предложения в оригинале – уже заданный способ категоризации смысла) или предпочесть свободу выбора когнитивного фрейма и, соответственно, грамматического устройства предложения, в соответствии с особенностями своего восприятия.

Лингвистический анализ текста дает возможность сделать вывод, что́ является приоритетным для переводчика, каковы предпочтения его идиостиля – средства лексической или грамматической семантики.

Образная картина в оригинале и в двух текстах переводов соответствует одному и тому же денотативному пространству и выбранной Шекспиром прототипической структуре, т. е. обозначается одним и тем же надъязыковым (универсальным) когнитивным фреймом, предопределяющим одинаковое семантико-синтаксическое строение предложений с событийным предикатом одного и того же синтагматического класса (класса глаголов локально направленного действия, имеющего своим следствием полноту охвата объекта) – с синтаксическими позициями для строго определенных актантов.

Синтаксическая позиция – это структурно обусловленный смысловой элемент предложения, имеющий определенные грамматические характеристики. А.А. Потебня считал позицию слова в предложении его внутренней формой («знание места, которое занимает слово в целом»). Понятие синтаксической позиции разработано в работах Т.П. Ломтева [Ломтев 1960]. Синтаксическая позиция имеет более отвлеченные семантические характеристики, чем уже установленные разряды существительных: она может быть предназначена для имен разных категориальных разрядов в разных формах, а может – только для одного разряда и в одной форме, в зависимости от смысловых отношений в структуре предложения. Спецификация синтаксической позиции в какой-то одной модели предложения не всегда бывает очевидной, в таком случае исследуются «кореферентные» синтаксические позиции в деривационно связанных моделях.

Выбранная автором модель предложения сразу актуализирует в нашем языковом сознании все потенциально возможные ракурсы обозначения этого денотативного пространства и модели предложений, сложившиеся в языковой системе для обозначения этих

ракурсов. Общая эпистемическая база делает их парадигматически соотносительными [Лазуткина 1995].

Если переводчик принимает предложенный в оригинале когнитивный фрейм, то он не может быть независим, он уже находится в плену глубинных универсальных процессов когниции и грамматических законов своего языка. В нашем случае синтаксическая система русского языка предлагает разные возможности обозначения данного денотативного пространства. В качестве темы при описании события автор может выбрать не только луну, но и деревья. А с субъектом «луна» переводчик может выбрать как модель с двухвалентным каузативным глаголом (*Луна обливает все деревья серебром*), так и модель предложения, в котором каузативный глагол одновалентен и отсутствует синтаксическая позиция объекта-каузатора (средства воздействия); например: *Луна* (*Серебряный лунный свет*) *обливает все кончики деревьев.*

Модель предложения с двухвалентным каузативом, выбранная Шекспиром, может быть названа оптимальной для описания этого денотативного пространства. Она эксплицитная: все «участники» события представлены отдельными синтаксическими позициями. Другой ракурс изображения сокращает число участников сцены. Но и в той и в другой модели предложения глагол и объект указывают на константные параметры обозначаемого – «локально направленное действие» и «место». Фактически главным в предложении является только предикат. По замечанию Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1976: 125], он тесно связан с объектом, который лишь дополняет характеристику действия.

Творческое воображение Шекспира рисует яркую, динамичную картину. Это обусловливает стратегический план развертывания высказывания. Логический тип предиката – событийный каузативный глагол. Эти глаголы обозначают процесс, расчлененный во времени (имеющий начальную фазу и конечную фазу). Синтагматический класс – семантически емкие глаголы локально направленного действия, при котором объект действия претерпевает изменение, в результате возникает итоговая смежность объекта со средством воздействия. Предложения с данными глаголами имеют сложную организацию: субъектную позицию каузатора, преднамеренно действующего субъекта (в оригинале – персонификация луны), объект (название места), объект-каузатор (название средства воздействия); в глаголах сильный каузативный элемент «делать так, чтобы состояние объекта было изменено посредством применения средства воздействия». Если семантика объекта в вин. п. обычна – конкретные существительные, способные называть место, то категориальная

семантика объекта-каузатора – имени в творит. п., обозначающего средство воздействия, – особенная. Это конкретные существительные во мн. ч. (реже в ед. ч.), вещественные или отвлеченные существительные в ед. ч. Знаменателен тот факт, что здесь множественное число существительного обозначает не соединение отдельных предметов, а нерасчлененное множество (континуум), т. е. эти именные формы имеют пропозитивную семантику.

Таким образом, эта модель предложения скрывает две мыслительные структуры, а словоформа в творит. п. называет *средство воздействия* в первой мыслительной структуре и называет *каузатора* итоговой смежности с объектом – во второй мыслительной структуре. А. Вежбицкая и Ю.Д. Апресян считают, что в объекте имеет место компрессия предикативного ядра [Wierzbicka 1969: 74–77; Апресян 1974: 35]. Г.Г. Сильницкий объясняет функцию этого актанта следующим образом: «...адъект является средством воздействия субъекта на объект. Процесс каузации состоит здесь в том, что адъект, первоначально находившийся в наличии у субъекта, применяется им к объекту, т. е. переключается, в результате воздействия, из сферы субъекта в сферу объекта, чем и определяется терминальное состояние последнего» [Сильницкий 1974: 12–14].

Семантико-синтаксическое устройство предложения, грамматические характеристики лексем в тексте оригинала содержат «подсказки» и для более сложной работы переводчика – концептуального анализа, выявления «материальных носителей» представления концептов, поскольку языковая система дает «возможность по-разному „объективировать“ (т. е. вербализовать) концепты с помощью разных словесных форм» [Кубрякова, Демьянков 2007: 24].

В нашем фрагменте сцена клятвы Ромео преподносится как *событие* с помощью скрытого концепта «Множество» (и другой его ипостаси – «Всеобщность»). Способ языкового воплощения концепта «Множество» – структура предложения с событийными глаголами локально направленного действия. Языковые маркеры концепта «Множество» следующие: лексическое значение глагола, включающее семы «всеобщность, полнота охвата» (*tip*), существительное во мн. ч. в позиции объекта (*Fruite tree tops* – название места), существительное с пропозитивным значением в роли объекта-каузатора (*with siluer*), квантор *all*.

В переводах Б. Пастернака и А. Радловой концепт «Множество» представляют аналогичные «материальные носители», поскольку использован универсальный когнитивный фрейм и соответствующая структура предложения.

Следующий аспект создания адекватного смыслового пространства переводного текста – **временные и пространственные коорди-**

наты. Воображение переводчика, его видение события дает импульс к собственной языковой интерпретации текстового фрагмента, поэтому его выбор семантико-синтаксической структуры высказывания может быть неосознанным, интуитивным. В связи с этим аспектом текстовой организации М. Холквист, исследователь концепции хронотопа М. Бахтина, пишет: «...диалогизм подчеркивает значение временных и пространственных референтных связей, присущих *формальным свойствам текста*». При этом М. Холквист замечает, что «концепция хронотопа с самого начала предполагает, что конструктивными элементами текста являются одновременно и структурная модель, и ее смещение» [Холквист 2002: 244].

Какое «смещение» мы наблюдаем в текстах переводов?

Смысловой основой данного фрагмента является концепт «Действие-Событие». В статичной картине перевод может строиться на номинации свойств, отношений, связей, на констатации существования чего-н. или на отрицании, например: *Луна, серебряный свет, серебряные кончики деревьев*; в динамичной картине переводчик может выбрать процессуальное изображение картины или событийное.

Если в тексте Шекспира и в переводе А. Радловой динамическое развертывание ситуации – с использованием формы настоящего времени акционального событийного глагола, то у Б. Пастернака сцена встречи не изображается как «Событие». Его выбор – статичная картина, описанная с помощью внутримодельного деривата исходной конструкции – с помощью результативной конструкции с причастием прошедшего времени:

Мой друг, клянусь сияющей луной,
Посеребрившей кончики деревьев.

Здесь редуцировано и косвенное указание на действие – нет синтаксической позиции средства воздействия в творит. п. – объекта-каузатора (у Шекспира – *with siluer*); в то время как в тексте Шекспира есть кванторы (настоящее время глагола, слова *all*; *these*), при помощи которых актуализируется процесс восприятия влюбленным Ромео всех нюансов «жизни» этого фруктового сада. В переводе Пастернака значение средства воздействия конкретизируется в самой глагольной лексеме: причастие («посеребрившей») содержит инкорпорированный актант глагола («серебро»). Инкорпорирование свертывает информацию о действии-событии, описывает картину компактным способом, помогает сделать фразу гибкой, удобной для связи с остальным текстом.

Таким образом, Б. Пастернак не следует предложенной Шекспиром синтаксической структуре, но он отдает предпочтение лексическим соответствиям. В фокусе его внимания луна, свидетельница встречи Ромео и Джульетты, однако луна не персонифицирована. Здесь луна, с определением *сияющей*, не активный «участник», а «свидетель»: ее роль ослаблена значением глагольной формы (*посеребрившей*) в причастном обороте – это причастие, обозначающее результативное состояние.

В переводе А. Радловой нет прямых лексических параллелей. Так, у Шекспира сложное словосочетание *all these Fruite tree tops* имеет маркер «определенность», а в русской фразе Радловой (в придаточном определительном предложении, где описывается действие луны) есть только слово *деревья* с определенной референцией: *что серебром деревья обливает*. Увеличивает образность метафорический глагол *обливает*, хотя выражения *свет льется, свет обливает* являются общеязыковой метафорой [Лазуткина 2006]. У Шекспира стилистически нейтральный глагол того же синтагматического класса – *tips*: *That tips with siluer all these Fruite tree tops*.

К.И. Чуковский писал: «...если хочешь приблизиться к подлиннику, отойди возможно дальше от него, от словарной оболочки и переводи его главную суть: его мысль, его стиль, его пафос» (цит. по [Рябцева 2007]). А. Радлова описала волшебную атмосферу «жизни» ночного сада в сцене клятвы Ромео, «отдав предпочтение» средствам грамматической семантики. Собственно, о предпочтении и намеренности действия переводчика говорить нельзя: просто творческое воображение А. Радловой структурировалось в речи именно таким образом. Предложение строится на доминантной черте **«наблюдаемое, имеющее временную протяженность событие»**, которая гармонично соответствует сценарному фрейму Шекспира – изображение сложного динамического процесса с четко очерченными «участниками». Ср. сказанное Н.К. Рябцевой о сути переводческой работы: «Она [*языковая система*] делает процесс перевода не только возможным, но еще и предельно „естественным“ явлением» [Рябцева 2007: 109].

ЛИТЕРАТУРА

Апресян 1974 – *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974.

Арутюнова 1976 – *Арутюнова Н.Д.* Предложение и его смысл. М., 1976.

Бахтин 1993 – *Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.).* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993.

Галанина 2011 – *Галанина К.Э.* Трансформация концепта субъекта в философии Людвига Витгенштейна // Вопросы философии. М., 2011. № 7. С. 138–147.

Кубрякова 2004 – *Кубрякова Е.С.* Язык и знание. М., 2004.

Кубрякова, Демьянков 2007 – *Кубрякова Е.С., Демьянков В.З.* О ментальных репрезентациях // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. М., 2007. С. 13–28.

Жинкин 1982 – *Жинкин Н.И.* Речь как проводник информации. М., 1982.

Кибрик 2008 – *Кибрик А.Е.* Лингвистическая реконструкция когнитивной структуры // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 51–77.

Кошелев 2008 – *Кошелев А.Д.* Об основных парадигмах изучения естественного языка в свете современных данных когнитивной психологии // Вопросы языкознания. 2008. № 4. С. 15–40.

Ломтев 1960 – *Ломтев Т.П.* Об абсолютных и реляционных свойствах синтаксических единиц (О понятии позиции в теории синтаксиса) // Филологические науки. 1960. № 4. С. 15–28.

Лазуткина 1995 – *Лазуткина Е.М.* Синтагматический класс глаголов: языковая данность, концептуальный феномен, коммуникативный стереотип // Филологические науки. 1995. № 5–6. С. 65–78.

Лазуткина 2006 – *Лазуткина Е.М.* Динамика концепта «СВЕТ» в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Художественный текст как динамическая система. Материалы Международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. 19–22 мая 2005 г. М., 2006. С. 228–234.

Лакофф 1981 – *Лакофф Дж.* Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1981. Вып. X. С. 350–368.

Павилёнис 1983 – *Павилёнис Р.И.* Проблема смысла. Современный логико-философский анализ языка. М., 1983.

Рябцева 2007 – *Рябцева Н.К.* Металингвистические знания в теории и практике перевода // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. М., 2007. С. 102–111.

Сильницкий 1974 – *Сильницкий Г.Г.* Семантические и валентностные классы английских каузативных глаголов. Л., 1974.

Филлмор 1983 – *Филлмор Ч.* Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983. Вып. XII. С. 74–122.

Холквист 2002 – *Холквист М.* Диалог истории и поэтики // Михаил Бахтин. Pro et contra. Антология. СПб., 2002. Т. II. С. 229–276.

Wierzbicka 1969 – *Wierzbicka A.* Dociekania semantyczne. Wroclaw; Warszawa; Krakow, 1969.

А. Э. Левицкий, А. А. Гарбузова (Киев)

Лексическая модуляция в переводе художественного текста

Переводческие приёмы и трансформации составляют значительную часть преобразований текста оригинала средствами другого языка. Лингвистические принципы таких преобразований исходят не из формальной, а из семантической стороны данных явлений. Иными словами, лингвистический аспект перевода дает возможность идти не от формы к содержанию, а от содержания к форме. Для переводческого анализа текста оригинала важными являются знания о компонентах семантики языковых единиц, механизме их действия, взаимодействии разных оттенков значения в слове. Именно на основе взаимосвязи денотативных и коннотативных компонентов значений слов, которые проявляются не в изолированном слове, а в составе словосочетаний, в контексте предложения, цельного высказывания, текста и ситуации, автор перевода раскрывает читателю истинный смысл оригинала. Эти знания необходимы переводчику для преодоления буквализма и создания адекватного текста, наполненного настроением и идеями, максимально близкими оригиналу.

Воссоздание художественной образности текста, творческой манеры писателя, его интенций, особенностей менталитета, передачи кодов культуры и этноса достигается в результате поиска лексических единиц, которые наиболее полно отражают важнейшие для художественного перевода аспекты. От выбора лексических средств зависит восприятие читателем того или иного образа, импликаций и общей идеи произведения. Функциональный аспект, таким образом, выступает основой эстетического [Арутюнова 1996; 1998].

Приём лексической модуляции, способствующей достижению успешности передачи информации в художественном переводе, основывается на переформулировке высказывания путем

изменения ракурса восприятия объекта действительности[1]. Его суть составляет переосмысление текста оригинала посредством анализа пресуппозиций и логико-смысловых связей между эксплицитным и имплицитным. Логико-смысловые изменения при переводе связаны с нахождением и последующим отражением имплицитного и эксплицитного в содержании текста. Логическую операцию импликации символически можно выразить следующим образом: $A \leftrightarrow B$, где A – антецедент, B – консеквент, знак $\leftrightarrow$ обозначает отношения импликации [ЛСС 1975: 91]. Привлечение логики к анализу коммуникации позволило ввести лингвистическое понятие *импликатуры* (смыслового вывода) и *пресуппозиции* (обстоятельства осмысленности выражения). Отметим, что данные понятия с лингвистической точки зрения принципиально отличаются от логического понятия импликации и умозаключения. Импликация предусматривает присутствие эксплицитных членов A и B – антецедента и консеквента. Указанная логическая операция связывает два выражения в сложное целое с помощью логической

[1] Впервые *модуляцию* как переводческое понятие определили франко-канадские исследователи Ж.-П. Вине и Ж. Дарбельне. Они отмечали, что суть модуляции состоит в варьировании сообщения, которое можно сделать, изменив ракурс видения предмета. Например: *Il n'a pas hesite – He acted at once* (*Он не стал выжидать – Он среагировал мгновенно*) [Вине 1978: 157]. Выделив два направления перевода, прямой и непрямой, к первому из которых они причислили заимствования (в виде транскрипции и транслитерации), калькирования, буквального перевода, а модуляцию включили в состав непрямого перевода вместе с адаптацией, эквивалентностью и транспозицией [Вине 1978: 162].

Исследователи выделяют одиннадцать вариантов модуляции в ходе организации высказывания: 1) от абстрактного к конкретному; 2) от причины к следствию; 3) отличие между средством и последствием; 4) соотношение между частью и целым; 5) использование одной части вместо другой; 6) наличие противоположного взгляда на ситуацию; 7) расхождение в выделениях и интервалах; 8) отличие в чувственном восприятии; 9) отличие по форме, виду и использованию; 10) различие определений по географическому названию; 11) расхождение между образами [Вине 1978; Гак 1998: 472; Гарбовский 2004: 379–382].

Мы поддерживаем точку зрения Н.К. Гарбовского, который под приёмом лексической модуляции понимает группу трансформационных операций, основывающихся на разных типах логико-семантических отношений между словами. К этому приёму кроме трансформаций логического развития и использования антонимичного соответствия относятся также генерализация и конкретизация, в основе которых лежат более простые, аналогичные логико-семантические отношения [Гарбовский 2004: 380].

связки, которой в языке соответствует союз *если +, то +*: *если А, то В* [ЛСС 1975: 168].

В отличие от логики в языкознании рассматривается трехчленная формула $A \leftrightarrow B \leftrightarrow C$, где *В* – единственный эксплицитный член отношения, выраженный в сообщении вербально. А – пресуппозиция, которая не вербализована в сообщении, а лишь подразумевается. Пресуппозиция позволяет осмыслить эксплицитный член *В* и извлечь из него смысловой вывод *С* [Проскурина 1989: 66].

Специфика семантических преобразований состоит в том, что при изменении названия денотата обозначаемый предмет как объект реальности остается неизменным. Данное изменение объясняется взаимосвязью между семантическими структурами номинативных единиц. В основе перенаименования, или семантической трансформации, лежат формально-логические закономерности мышления, отражающие взаимодействие между данными структурами.

Логическим связям свойственна наибольшая вариативность при переводе. Это обуславливается тем, что они не имеют четко ограниченного, фиксированного набора стандартных словосочетаний или грамматических конструкций и, таким образом, способы их выражения могут быть разнообразными [Нечаев 1986: 61–62; Жемчужникова 1989: 49].

Итак, логико-смысловая природа лексической модуляции раскрывается при помощи трехчленной формулы $A \leftrightarrow B \leftrightarrow C$, где знак $\leftrightarrow$ означает *имплицировать*, *иметь в виду*, *приводить к чему-либо*; *В* – единственный эксплицитный член отношения, выраженный в сообщении вербально; *А* – пресуппозиция, которая позволяет осмыслить эксплицитный член *В* и сделать на его основе смысловой вывод *С*.

Лексическая модуляция используется достаточно часто при переводе текстов неблизкородственных, разноструктурных языков, например, с английского языка на русский. Примером ее использования является перевод, при котором причина заменяется следствием: *I have about six hundreds a year,* ***I wrote and asked*** [D.H. Lawrence]. – *У меня есть своих шестьсот фунтов в год. Я уже* ***выяснила*** [И. Багров]. Этот процесс происходит при помощи различных признаков и условий существования объекта реальности, описанного при переводе.

Напомним, что, общаясь, люди не просто используют языковые знаки в соответствии с их семантикой подобно тому, как используют стандартные лингвистические конструкции в соответствии с их конфигурацией. Исходя из своей интенции, речевой установки (того влияния, которого адресант хочет достичь посредством высказывания), ситуации и контекста, отправитель может употреблять знаки

в несвойственных им значениях, интерпретируя их особым образом. Адресант также может построить свое сообщение с расчетом на то, что адресат самостоятельно дополнит его известной ему информацией. В обоих случаях смысл текста выходит за пределы совокупности семантики его компонентов. Часть смысла, выходящая за границы авторской семантики, которая привносится в текст интерпретатором (отправителем / получателем), и является смыслом, лично им вкладываемым, т. е. результатом отношений *знак – интерпретатор.*

Использование лексической модуляции высвечивает проблему понимания смысла сообщения, а следовательно, восприятия информации, так как смысл сказанного является недискретным психическим представлением, которое создается в сознании воспринимающего субъекта. В свою очередь, семантическая структура поступающего сообщения взаимодействует с когнитивным запасом тематических знаний реципиента или же вообще его знаний о мире в рамках ситуативного контекста. Получение смысла субъектом восприятия происходит в основном как следствие смыслового вывода, сделанного данным субъектом. Такой смысловой вывод делается как на основе языковых знаний, так и на основе когнитивного запаса фоновых знаний реципиента и его ознакомленности с ситуативным контекстом произведения [Чернов 1987: 90]. Текст художественного перевода должен рассматриваться в рамках его соответствия логическому смыслу оригинала и его стилевой манере, то есть в рамках адекватности, а не просто эквивалентности.

К видам рассматриваемого приёма перевода относим лексико-семантические трансформации: *генерализация, конкретизация, смысловое развитие* и *антонимический перевод.* Они основываются на логических отношениях обобщения (генерализация), ограничения (конкретизация), пересечения и смещения между семантическими структурами номинативных единиц (смысловое развитие и антонимический перевод). Во время использования лексической модуляции между семантическими структурами единиц двух языков возникают гиперо-гипонимические (генерализация и конкретизация), метафорические, метонимические и причинно-следственные (смысловое развитие), контрадикторные и контрарные связи (антонимический перевод).

Генерализация. Суть переводческой трансформации генерализации состоит в том, что специфическое, конкретное или видовое в переводе передается обобщенно, то есть при помощи родовой семантической структуры слова, а конкретное, специфическое при этом опускается. Используя данный вид лексической

модуляции, переводчик избегает необходимости делать примечания (особенно относительно второстепенных деталей) [Зарицький 2004: 542]: *The two dingy fronts stared at them, grey echoes of* ***girlhood*** [F.S. Fitzgerald]. – *Два серых фасада глазели на них с двух сторон, – тусклые отголоски* ***детства*** [Е. Калашникова]. В тексте оригинала *girlhood* (то есть *молодые, юные года женщины, детство женщины*) является видовым по отношению к родовому *childhood*. Данный видовой признак снят, так как семантическая структура лексемы русского языка *детство* не предусматривает таких гендерных маркеров, как *girlhood* и *boyhood*, которые имеются в современном английском языке.

К типовым примерам генерализации относятся регулярные соответствия *hand, – рука*; *foot, – нога* и им подобные. К примеру, *We would be lying together and I would touch her cheeks and her forehead and under her eyes and her chin and* ***throat*** *with the tips of my fingers and say, "Smooth as piano keys"* [E. Hemingway]. – *Мы лежали рядом, и я кончиками пальцев трогал ее щеки и лоб, и под глазами, и подбородок, и* ***шею*** *и говорил: «Совсем как клавиши рояля»* [Е. Калашникова].

Для английского языка более характерна активация лексем абстрактной или даже диффузной семантики. Семантемы, лишенные конкретизирующих компонентов, передают абстрактные понятия и могут быть использованы в разнообразных контекстах. Таким образом, глаголы *have*, *be*, *do*, *say*, существительные *man*, *affair*, *thing*, как правило, нуждаются в конкретизации при переводе на русский язык, например: *...so when a young* ***man*** *at the office suggested that we take a house together in a commuting town it sounded like a great idea* [F.S. Fitzgerald]. – *...и потому, когда один молодой* ***сослуживец*** *предложил поселиться вместе с ним где-нибудь в пригороде, мне эта идея очень понравилась* [Е. Калашникова]. Опираясь только на узкий контекст, невозможно выяснить смысл, который несет английская единица абстрактной (*vehicle*, *person*, *food*, *settlement* и т. д.) и диффузной (*affair*, *thing* и т. д.) семантики. Узкий контекст не способствует в полной мере выбору необходимых модуляционных трансформаций. Более широкий контекст предложения, абзаца, главы или всего произведения подсказывает модуляционные преобразования и, как следствие, наилучший вариант перевода.

В приведенных ниже примерах генерализации наблюдается использование семантики слов, которые обозначают ближайший род семантической структуры единицы, использованной в оригинале. Например: *It's quite true, you cannot live without* ***cash*** [D.H. Lawrence] на русский язык переводится как *Верно, без* ***денег*** *не проживешь, –*

вздохнул Мей, – нужен достаток, чтоб жить, развиваться [И. Багров]. В данном случае реципиенту не существенна информация о *cash* (*наличных*). Достаточно того, что речь идет о деньгах. Аналогичный случай иллюстрирует следующий пример: *The sponsor of the story was a white-haired woman in blue evening dress, obviously a relic of the previous evening, for a tiara still clung to her head and a discouraged* ***orchid*** *expired from her shoulder* [F.S. Fitzgerald]. – *Рассказчица была седая особа в вечернем туалете; она, видимо, не успела переодеться после вчерашнего вечера: волосы ее украшала диадема, а с плеча уныло свешивался увядший* ***цветок*** [Е. Калашникова]. Несмотря на то, что прямым словарным соответствием *orchid* является *орхидея*, переводчица решила использовать лексическую единицу более широкой семантической структуры, прибегнув к логическому расширению, а именно – к слову *цветок*. Вероятно, причиной использования генерализации в данном случае было то, что перевод был сделан в 50-е годы прошлого века, когда не все русскоязычные читатели имели ясное представление об орхидее. Описательное же объяснение или пометки под текстом типа *южное, травянистое растение из семейства однодольных растений с душистыми цветками разного цвета и причудливой формы* отвлекали бы внимание на эту маловажную деталь повествования.

Конкретизация. Классической иллюстрацией переводческой трансформации конкретизации (сужения исходного значения) является русский эквивалент единицы *boy*: *"If you were my* ***boy*** *I'd take you about and gamble", he said* [E. Hemingway]. – *Если бы ты был моим* ***сыном****, я бы и сейчас рискнул взять тебя с собой. Но у тебя есть отец и мать, и ты попал на счастливую лодку* [Е. Голышева].

В следующем примере при переводе сужается семантическая структура глагола *marry* англоязычного оригинала, так как в русском языке существуют разные варианты в зависимости от того, к индивиду какого пола относится слово с данной семантической структурой: *Hilda however suddenly* ***married*** *a man ten years older than herself* [D.H. Lawrence]. – *Хильда неожиданно* ***вышла замуж****; ее избранник был на десять лет старше* [И. Багров]; „*Dick* ***married*** *Nichole for her money*", *she said.* „*That was his weakness you hinted as much yourself one night*" [F.S. Fitzgerald]. – *Дик* ***женился*** *на Николь ради денег, – продолжала она. – Поддался искушению – ты мне сам как-то раз дал понять это* [Е. Калашникова].

Стоит заметить, что в лексикографическом источнике не всегда в полном объеме или хотя бы частично присутствуют все возможные видовые значения. Как правило, переводчику приходится самому решать, какую семантическую структуру задействовать.

Антонимический перевод. В рамках антонимического перевода единица исходного текста может заменяться на слова и словосочетания, которые выражают противоположную мысль вне контекста произведения [Катфорд 2004: 184; Якобсон 1978]: ***I don't think I can stand*** *that young man, said Clifford at lunch* [D.H. Lawrence]. – *За обедом Клиффорд заметил: «Что-то мне* ***трудно*** *выносить общество этого молодого человека»* [И. Багров].

Структуры *I can* *stand* и *мне трудно* *выносить* по сути выражают противоположные понятия. Однако в контексте произведения они являются эквивалентными и взаимозаменимыми. Это происходит потому, что при переводе с использованием антонимического соответствия логически перегруппированы также семантические структуры других членов предложения, то есть высказывание текста перевода подразумевает также *Я думаю*, что аналогично английскому *I don't think*. Таким образом, высказывание претерпевает комплексное логическое преобразование.

При использовании трансформации антонимического перевода происходит пересечение семантических структур номинативных единиц, как и при смысловом развитии, но уже в условиях контрадикторности данных структур: *Of physical life they lived* ***very little*** [D.H. Lawrence]. – *Иных, кроме духовных, забот у них* ***не было*** [И. Багров].

В данном случае наблюдается замена утвердительной конструкции *very little* на отрицательную – *не было*. Заметим, что антонимический перевод зачастую предусматривает синтаксическую трансформацию исходного высказывания [Латышев 2003: 140; ТПС 2008: 87].

Смысловое развитие. Трансформация смыслового развития является видом лексической модуляции, который состоит в применении при переводе семантической структуры, по форме отличающейся от единицы оригинала и представляющей собой адекватное соответствие, применение которого становится возможным лишь в процессе смещения данной семантической структуры в контекст ситуации. В условиях ситуативного контекста оригинала лексические единицы английского и русского языков являются равными по смыслу, а значение одного логически выводится из значения другого. Однако вне контекста произведения объём их семантики не пересекается, так как обозначаемые ими объекты относятся к разным родовым структурам. При использовании трансформации смыслового развития логическая связь между двумя наименованиями сохраняется. Причинно-следственные же отношения, как правило, имеют более широкий диапазон. Трансформация смыслового развития как прием

лексической модуляции основывается на логическом отношении пересечения семантических структур лексических единиц: *Their interests* ***had never ceased to flow together*** *over this work* [D.H. Lawrence]. – *В этом* [работе – от авторов] *интересы супругов* ***никогда не расходились*** [И. Багров]; *"**You give me too much good counsel**," he said aloud. "I'm tired of it"* [E. Hemingway]. – *Ух, и* ***надоел*** *же* ***ты*** *мне со своими советами! – сказал он вслух* [Е. Калашникова].

В приведенных выше примерах следствие заменяет причину, в следующем примере – наоборот: при переводе происходит замена следствия причиной: *Then I had to look through my address book to see* ***who*** *the hell* ***might be available*** *for the evening* [J.D. Salinger]. – *Я стал просматривать свою записную книжку, искать, с кем бы* ***мне провести*** *вечер* [Р. Райт-Ковалева].

При использовании приема лексической модуляции необходимо учитывать пресуппозицию оригинального текста, которая не вербализуется в сообщении, а только имплицируется. Например, *Also I'm half French, and I was educated in England and since I was eighteen I've* ***worn the uniforms*** *of eight countries* [F.S. Fitzgerald]. – *Да, но наполовину я француз, а воспитывался и в Англии, и, с тех пор как мне исполнилось восемнадцать лет, я успел* ***послужить*** *в армиях восьми государств* [Е. Калашникова].

О *службе в армии* в тексте оригинала не упоминается, однако логическим выводом, на который указывает семантическая структура *служить, воевать в армии определённой страны*, становятся необходимые условия: *носить военную форму*, а также *воевать под знаменами конкретной страны*. Ситуацию, которая описывается данным выражением первоисточника, можно описать любым из указанных признаков: в оригинале используется первый из них, а в тексте перевода выбрана единица с более широкой семантической структурой.

Диапазон расхождения при использовании лексической модуляции может быть разным в зависимости от возможностей языка перевода, степени обобщенности или конкретности ситуации: *It is rather hard work:* ***there is no smooth road*** *into the future: but we go round, or scramble over the obstacles* [D.H. Lawrence] – *Тяжкий это труд. Впереди –* ***рытвины да преграды*** [И. Багров]. Высказывание из оригинального текста и приведенный перевод, по нашему мнению, являются равноценными. Одно высказывание имплицирует другое и наоборот: высказывание *если в будущем нет гладкой дороги* (*there is no smooth road*), *то впереди – рытвины да преграды* является истинным, так же как и высказывание, обратное ему. В данном случае высказывание текста перевода в полной мере передает интенсионал

оригинала (идею, коммуникативное намерение автора) – *человеческая жизнь – непростая вещь.* Хотя и по-разному, но суть изображения экстралингвистической ситуации не изменена.

Заключение. Результаты нашего исследования подчёркивают правоту Л.С. Бархударова о трактовке лексической модуляции. По его мнению, речь идет о переводческих трансформационных операциях, обусловленных межъязыковой лексико-семантической асимметрией и построенных на основе логических операций обобщения и ограничения, контрадикторности, причинно-следственых связей, замены признаком целого или наоборот, а также метафорико-метонимических замен [Бархударов 1975: 53].

Так, например, трансформации конкретизации и генерализации основываются на логико-смысловых заменах при переводе. Существуют примеры, когда указанные замены носят более выраженный характер. Кроме того, описанное выше смысловое развитие во многих случаях является продолжением конкретизации или генерализации. Проанализируем два варианта перевода английского высказывания *"Do you hate being a* ***game-keeper****?" she asked* [D.H. Lawrence] как *Вам не нравится* ***работа****?* [И. Багров] и *Вам не нравится* ***стеречь дичь****?* [перевод авторов данной статьи].

Первый вариант иллюстрирует использование переводчиком явления генерализации. Логические отношения между семантическими структурами *game-keeper* и *лесник, егерь*, то есть род занятия изменен на *работа*, абстрактное понятие, которое включает в себя обязанности и функции профессии *лесник* (например, *охранять животных / стеречь дичь, следить за растениями* и т. п.). Если человеку не нравится быть лесником, то он так же относится к своей работе, то есть своим функциональным обязанностям, в частности, не хочет *стеречь дичь*. В данном примере на основе эксплицитного *game-keeper* выводим имплицитное *работа.* Во втором варианте перевода конкретизируется значение единицы оригинала на основе связей между семантическими структурами *род занятия* (*егерь, лесник*) – *функции работника* (*стеречь дичь*), то есть *если человек егерь, то он должен стеречь дичь* – эксплицитное *game-keeper* имплицирует уже иную информацию – *стеречь дичь.* На основе двух примеров перевода можно проследить действие трехчленной формулы $A \leftrightarrow B \leftrightarrow C$, где A – *работа* как ряд функций и прав (имплицитное), B – егерь (*game-keeper* – эксплицитная информация), а C – одна из функций *стеречь дичь* (имплицитное). Иными словами, на основе эксплицитной информации и логических выводов можно наблюдать, так сказать, шкалу категорий: абстрактная A (род занятия, трудовая занятость) в данном контексте имплицирует

B (определенная профессия с рядом функций, в число которых входит *C*), то есть *B* имплицирует *C* (одну из функций). Следовательно, приходим к выводу, что $A \leftrightarrow C$, так как по своим функциям оба варианта перевода являются адекватными, ведь, несмотря на различия по форме, они в полном объёме передают намерение автора оригинала, содержащееся в английском высказывании. Ситуация, описанная в оригинале и в обоих вариантах перевода, остается той же самой, изменяется лишь ракурс осмысления и форма описания. Таким образом, трансформации генерализации и конкретизации, которые предусматривают логическое развитие смысловых связей между смысловыми структурами лексических единиц при переводе, справедливо можно отнести к разновидности комплексного приема лексической модуляции.

Таким образом, с помощью логического разворачивания восприятия самого предмета мы получаем перевод, соответствующий нормам современного русского языка. Лексическая модуляция приводит в соответствие семантические компоненты, которые по-разному распределены в лексемах русского и английского языков, тем самым, с одной стороны, делая невозможным дословный перевод, а с другой – способствуя эффективности межъязыкового и межкультурного взаимопонимания. Лексическая модуляция позволяет переводчику не только «скрыть» отличия в языковых структурах, но и передать нюансы значений, заложенных автором оригинального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова 1996 – *Арутюнова Н.Д.* Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. In memorium Е.М. Вольф. М., 1996.

Арутюнова 1998 – *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М., 1998.

Бархударов 1975 – *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. Вопросы общей и частичной теории перевода. М., 1975.

Вине 1978 – *Вине Ж.-П., Дарбельне Ж.* Технические способы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

Гак 1998 – *Гак В.Г.* Языковые преобразования. М., 1998.

Гарбовский 2004 – *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М., 2004.

Жемчужникова 1989 – *Жемчужникова М.Ю.* Смысловые связи в тексте и перевод // Семантика перевода. М., 1989.

Зарицький 2004 – *Зарицький М.С.* Переклад: створення та редагування. Київ, 2004.

Катфорд 2004 – *Катфорд Дж. К.* Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики. М., 2004.

Латышев 2003 – *Латышев Л.К., Семенов А.А.* Перевод: теория, практика и методика преподавания. М., 2003.

ЛСС 1975 – Логический словарь-справочник / Сост. Н.И. Кондаков. М., 1975.

Нечаев 1986 – *Нечаев Л.Г.* Установление тождества оригинала и перевода как динамический процесс // Смысл текста как объект перевода. М., 1986.

Проскурина 1989 – *Проскурина Е.Я.* Смысловой вывод и равноценность перевода оригиналу // Семантика перевода. М., 1989.

ТПС 2008 – Толковый переводоведческий словарь / Авт.-сост. Л.Л. Нелюбин. М., 2008.

Чернов 1987 – *Чернов Г.В.* Основы синхронного перевода. М., 1987.

Якобсон 1978 – *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

В. В. Морозов

Типология вопросительно-разделительных конструкций и способы перевода английских разделительных вопросов на русский, немецкий и французский языки

В работе рассматриваются особенности различных видов синтаксических конструкций, традиционно называемых в английской грамматике разделительными вопросами (*disjunctive questions* или *tag questions*), и обсуждаются некоторые из способов перевода таких вопросительно-разделительных конструкций (ВРК) на русский, немецкий и французский языки. Обращается внимание на принципиальное отличие основных типов английских ВРК от функционально близких к ним конструкций в русском, немецком и французском языках. Сопоставление с данными языками обусловлено несколькими причинами. В первую очередь, это педагогическая мотивация проводимого исследования. Немецкий и французский языки чаще всего преподаются в качестве второго иностранного языка на лингвистических и филологических факультетах в вузах РФ, а русский обычно является языком преподавания и родным языком для большинства студентов. Кроме того, сопоставление данного класса английских грамматических конструкций с функциональными аналогами языков германской, романской и славянской групп интересно в теоретическом плане.

Разделительные вопросы являются разновидностью общих вопросов (или «полярных вопросов» [Huddleston 1992: 411]). Такая классификация применима ко всем четырем рассматриваемым языкам [Ultan 1978]. Однако при этом необходимо отметить численное превосходство форм ВРК в английском языке и бóльшую частотность их употребления в речи по сравнению с русским, немецким и французским языками [Mills 1981: 461; Morin 1973: 97]. В этих языках существует лишь по несколько морфологически независимых от основы постпозитивных

добавлений типа русских *а?*, *да?*, *правда?*; французских *non?* и *si?*; немецких *order?*, *nicht?*, *ne?*, *was?* или вопросительных клауз (русских *не правда ли?*, *не так ли?*, *так ведь?;* французских *n'est pas?*, *vous ne trovez pas?* и *tou ne troves pas?;* немецких *nicht war?*, *order nicht?*, *oder etwa nicht?*, *stimmt's?*, *findest du nicht?*). В английском же языке очень широко используются инвертированные глагольные фразы, морфологически зависимые от повествовательной основы всего предложения (*don't you?*, *doesn't he?* и т. д.). Выбор глагола и его форма в инвертированной вопросительной клаузе зависят от формы глагола в повествовательной основе. В качестве подлежащего вопросительной клаузы используется одно из восьми местоимений (*I*, *you*, *he*, *she*, *it*, *we*, *they*, *there*). Такое разнообразие элементов позволяет использовать эти конструкции достаточно часто без буквального повторения. В качестве яркого примера высокой насыщенности английского дискурса данными конструкциями можно привести сатирические монологи английской писательницы Джо Брэнд (Jo Brand), в которых разделительные вопросы повторяются через каждые 3–4 предложения, а иногда и чаще. Хотя при этом и возникает эффект некоторой монотонности ритма, что соответствует замыслу автора, такая повторяемость принципиально отличается от непроизвольного и часто неосознанного повторения отдельных слов или фраз (например, *right* или *kind of*), которое в английском языке получило название «разговорного тика». Однако в тексте перевода может возникать эффект такого «тика», если переводить все ВРК только с помощью сравнительно небогатого набора русских разделительных клауз: *не так ли?*, *так ведь?*, *не правда ли?*, *правда?*, *да?*. Более ограниченный набор форм в языке перевода приводит к их многократному буквальному повторению, в то время как в языке оригинала повторяется только синтаксическая модель инвертированной клаузы, наполняемая разной лексикой в различных морфологических формах. Даже при тридцати повторениях ВРК в одном тексте может не быть ни одного буквального повторения лексико-грамматических единиц в инвертированной конечной клаузе. Таким образом, если в переводимом английском тексте имеется большое количество разделительных вопросов, сохранение такой же их частотности в языке перевода нежелательно. Это может создавать эффект более заметной, «преувеличенной» повторяемости по сравнению с текстом оригинала и искажать художественный замысел автора. Профессиональным переводчикам известна эта проблема и способы ее решения. Сравнение переводов английских текстов на

русский, немецкий и французский языки всегда показывает, что в переводах разделительных конструкций значительно меньше, чем в оригинале.

Для решения рассматриваемой проблемы в этих языках существуют различные лексико-грамматические средства. Например, в русском переводе разделительный вопрос может заменяться на повествовательное предложение с актуализаторами *ведь*, *же* или *то*. В зависимости от контекста и просодии предложение *You know everything, don't you?* можно переводить как *Вы ведь все знаете?*, *Вы же все знаете.*, или *Все-то вы знаете!*. Часто в переводе вопросительный знак заменяется на восклицательный или точку. При переводе важно учитывать, что англоязычные авторы по-разному используют пунктуацию в разделительных вопросах. У одних вопросительный знак означает восходящий тон конечной клаузы, а точка – нисходящий. Другие авторы всегда используют вопросительный знак.

В русском языке вводно-вопросительная клауза *не правда ли?* может употребляться перед повествовательной основой (*Не правда ли, хорошая погода.*). В немецком языке это также возможно. Более того, в некоторых случаях вопросительная клауза *nicht wahr* в немецких переводах удваивается, т. е. используется одновременно перед и после повествовательной основы.

(1) *Jim, you'll bring me one noggin of rum, now,* ***won't you****, matey?* (R. L. Stevenson)
(1a) ***Nicht war****, Jim, du bringst mir ein Viertel Rum,* ***nicht wahr****, mein Junge?*

Во французских и русских переводах предложений типа (1) удвоение вопросительной клаузы не наблюдается.

Существуют две структурные модели морфологически согласованных разделительных вопросов: обратнополярные (разнополярные) и равнополярные (однополярные) ВРК.

Английские морфологически независимые вопросительные элементы не имеют отрицательной полярности и могут следовать за основой любой полярности. В первом предложении примера (2) основа утвердительная, во втором – отрицательная.

(2) *Doctor gave me some pills, right? They don't help, right?* (из радиопередачи).

В таблице 1 представлены основные типы английских разделительных вопросов.

Таблица 1

Типы английских разделительных вопросов

Морфологически согласованные		**Морфологически независимые**
Разнополярные	**Равнополярные**	
+, – ? *He is, isn't he?* *..., is he not?* –, +? *He isn't, is he?*	+, +? *He is, is he?* –, –? (практически не встречается) *He isn't, isn't he?*	*right, all right, eh* и др. *I go to church every week, right?*

Для полноты и правильности перевода любого высказывания (в том числе и для передачи замысла автора художественного текста при создании речевого портрета персонажа) важно иметь представление о возможной мотивации выбора автором тех или иных синтаксических средств. На рисунке 1 схематически представлен систематизированный набор некоторых из возможных прагматических мотиваций и чисто языковых причин, побуждающих говорящего выбрать конкретную синтаксическую конструкцию, т. е. данный подвид ВРК [см. также Морозов 1998]. В блоках с индексом 1 (1а, 1б, 1в) обозначены прагматические функции, которые может выполнять данный тип разделительного вопроса. Например, если в прагматические цели говорящего входит намерение убедить слушателей в необходимости каких-либо действий, он может использовать для этой цели несколько разнополярных разделительных вопросов, вкрапленных в общий дискурс. Иногда в монологах и внутренней речи персонажи литературных произведений убеждают в чем-то не других, а себя.

Основной функцией равнополярных разделительных вопросов является выражение интереса к полученной информации и побуждение собеседника к дальнейшему развитию данной темы. В примере (3) из английского сериала «Keeping Up Appearances» романтически настроенная незамужняя женщина узнает от знакомой, что по соседству поселился разведенный мужчина.

(3) *He is divorced. – Divorced, is he? Oh!*

Эта же модель в определенном просодическом и паралингвистическом оформлении может выражать ироническое отношение к услышанному. Кроме того, в соответствующих контекстах и при определенном просодическом оформлении однополярные разделительные вопросы могут звучать как агрессивный вызов (4).

(4) *I made a hash of this cruise, did I?* (R. L. Stevenson).

Разделительная конструкция может сохраняться в переводе (4б), но это не обязательно (4а). Включение модального оператора типа *по-твоему* или *по-вашему* в ответ на упрек в некомпетентности хорошо передает несогласие говорящего с таким мнением (4а). Показатели логического вывода *значит* или *выходит* также хорошо передают общий тон однополярных разделительных вопросов.

(4а) *По-вашему / выходит / значит я все испортил?*
(4б) *По-вашему / выходит / значит я все испортил, да / так?*

В переводах английских высказываний типа (4) на французский и немецкий языки также возможно использование модальных операторов.

(4в) *Ich soll also die Karre in den Dreck gefahren haben, nicht war?*

В отдельных контекстах и лексической дистрибуции, как в примере (5), подстановка в перевод *по-твоему* или *по-вашему* невозможна.

(5) *"So, you are putting your coi carp pets in front your step-grandson's dilemma, are you?" I said angrilly.*
(5а) *«Значит, для Вас рыбки важнее, чем проблемы внука?», – сказал я сердито.*

Во многих случаях можно выявить или предположить сразу несколько причин, которые побуждают говорящего (или автора художественного текста) выбрать конкретный тип ВРК. Такие случаи иконично представлены на схеме в виде наложения (пересечения) мотиваций.

Рис. 1.

Функциональная мотивация выбора типа вопросительно-разделительной конструкции (ВРК)

Еще раз отметим более высокую частотность ВРК различного типа в современном английском языке по сравнению со многими другими языками. Многообразие структурных моделей разделительных вопросов и особенности лексического наполнения этих моделей порождают множество специфических функций каждой из этих форм во всевозможных контекстах. Так как предложение имеет «всего лишь иллокутивный потенциал, совместимый с более или менее широким спектром функций» [Падучева 1996:

230], не удивительно, что на уровне высказывания данный комбинаторный или промежуточный коммуникативный тип предложения, который включает вопросительную клаузу, присоединяемую к повествовательной или побудительной клаузе, позволяет выбор тонких оттенков из целой палитры значений[1] [Alexander 1988: 188]. По мнению британских лингвистов, в разделительных вопросах наиболее ярко проявляется дух английского разговорного стиля [там же].

Многие исследователи объясняют высокую частотность употребления разделительных вопросов в устной речи культурологически обусловленным стремлением носителей английского языка (в особенности британцев) смягчать категоричность высказываний. Действительно, во многих случаях разделительные вопросы выполняют такую функцию. Рассмотрим пример (6) из английского биографического художественного фильма[2]. В рассматриваемом эпизоде мягкому и тактичному персонажу (профессору Оксфордского университета и известному автору К.Л. Льюису) приходится по просьбе его американских гостей спросить у кухарки (прямой и суровой женщины), есть ли у той на кухне клюквенный соус. При этом ожидается, что ответ будет, скорее всего, отрицательным и довольно резким. Стремясь не обидеть адресата, говорящий использует целый набор грамматических и лексических средств смягчения категоричности вопроса. Отрицательная форма в повествовательной части («*We* ***wouldn't happen*** *to have any cranberry sauce...*») сигнализирует о том, что говорящий склонен считать, что в доме нет такого соуса. С другой стороны, модальные операторы «*would*» и «*happen*» в очень вежливой форме подсказывают, что говорящий не полностью исключает возможность наличия такого соуса в их доме. Правила построения разделительных вопросов требуют повторения вспомогательного или модального глагола в заключительной вопросительной клаузе. Так как в данном случае таким глаголом является «*would*», вопросительная функция всего предложения маркируется в очень мягкой, приглушенной форме. В русском переводе в данном случае неприемлемы вопросительные клаузы *не так ли?*, *не правда ли?*.

(6) *We wouldn't happen to have any cranberry sauce, would we?*

---

[1] «By comparison, English has a complex system of tags which can be used, with varying forms and intonation, to expresses a subtle range of meanings. Tags are the essence of conversational style and are very important in conversational English» [Alexander 1988: 188].

[2] «Shadowlands», Price Entertainment, 1993.

В переводе такого модально и экспрессивно перегруженного высказывания трудно передать все оттенки тональности оригинала. Русский язык допускает следующие варианты:

(6а) *А у нас* ***случайно*** ***↑нет*** *клюквенного соуса? (А / Нет?)*
(6б) *У нас,* ***наверное,*** ***↑нет*** *клюквенного соуса, да / а?*
(6в) *У нас,* ***конечно,*** ***↑нет*** *клюквенного соуса, да?*
(6г) *У нас случайно* ***не*** ***↑будет*** *клюквенного соуса? (А?)*
(6д) *У нас,* ***наверно / конечно, не*** ***↑будет*** *клюквенного соуса?*
(6е) *У нас,* ***естественно,*** ***↑нет*** *клюквенного соуса?*
(6ж) *У нас,* ***случайно, не*** ***↑найдется*** *клюквенного соуса? (А?)*
(6з) *А клюквенного соуса у нас случайно* ***не*** ***↑будет*** / ***не*** ***↑найдется***, *(а)?*

Для всех предлагаемых вариантов перевода просодия всего высказывания играет первостепенную роль. При условии определенного просодического оформления (включая громкость и тембр) все они могут звучать достаточно вежливо или неуверенно. Рассмотрим эти варианты в отвлечении от просодии, представив, что их супрасегментное оформление выполнено в рамках соответствующей контексту модели. Перевод (6а) представляется самым естественным для русского дискурса. Однако это самая простая и распространенная форма вежливого вопроса, который может либо предварять просьбу, либо выражать просьбу. Однако в таком переводе утрачивается преувеличенная вежливость оригинала. Перевод (6б), возможно, несколько ближе к оригиналу по степени смягчения вопросительной модальности. В варианте (6в) сильнее подчеркивается ожидание отрицательного ответа, что в случае отсутствия соуса минимизирует возможные отрицательные эмоции со стороны слушающего. Замена *нет* на *не будет* дополнительно смягчает вопросительную модальность. Эпистемическая модальность этого выражения соответствует модальному значению английского *would.* В примере (7) тот же персонаж в другом эпизоде еще раз использует похожую конструкцию с *would для* выражения робкого приглашения своей гостьи на бал в университете:

(7) *I don't suppose you'd wish to come with me, would you?*
(7а) *А Вы, наверное, не захотите пойти со мной, нет?*

Однако здесь конструкция *you'd wish* может рассматриваться как форма сослагательного наклонения. Здесь, как и в примере (6), для придания высказыванию тональности нерешительности и вежливости автор «заставляет» своего героя использовать целый комплекс средств прагматического смягчения.

Для перевода высказывания (6) франкоязычные информанты, достаточно хорошо знающие английский язык, предлагали прямые вопросы с глаголом в кондиционалисе, а не разделительные конструкции:

(6и) *Aurions-nous par hasard de la sauce aux canneberges?*
(6к) *Y aurait-il par hasard de la sauce aux canneberges?*

Для перевода высказывания (6) на немецкий язык информанты допускали возможность использования ВРК типа *Wir habben wahrscheindlich keine cranberry sauce, nicht wahr*, но считали предпочтительным неразделительный вопрос с модальным глаголом *Könnte es sein, dass wir ein wenig Preiselbeersuace habben?.*

Не отрицая важности разделительных вопросов в функции «смягчения категоричности утверждения», необходимо также отметить, что эмпирические исследования показывают [Romain 1994: 100; Морозов 1998: 106 и др.], что в некоторых контекстах разделительные вопросы могут звучать более категорично и резко, чем повествовательные предложения идентичного лексического состава, не сопровождаемые оконечной инвертированной синтаксической конструкцией типа *aren't you, isn't it* и т. п. Хотя во всех сопоставляемых в данном исследовании языках ВРК могут выполнять целый ряд речевых функций, иногда имеющих очень тонкие различия, в большинстве речеупотреблений наиболее распространенного типа английских разделительных вопросов (комбинаторно несвободных ВРК с морфологическим согласованием) можно выделить инвариантный компонент усиления [Морозов 1998: 105]. В одних случаях усиливается тактичность, вежливость высказывания. В других случаях, таких как примеры (8–10), взятые из английских кинофильмов, при соответствующем просодическом оформлении инвертированная клауза нисходящего контура усиливает эмоциональную окраску раздраженной нетерпеливости. В английском тексте такая клауза обычно оформляется вопросительным знаком.

(8) *You don't understand, do you?*
(9) *You never learn, do you?*
(10) *You can't wait, can you?*

В переводах таких ВРК на русский, немецкий и французский языки наблюдается тенденция отсутствия разделительных конструкций. В переводе на русский часто появляются усилительные элементы различных типов или лексико-фразеологические замены.

Действительно, в высказываниях типа (8–10) конечная клауза усиливает их негативную эмоциональность, а не маркирует реальную вопросительность.

(8а) *Так ничего и не поймешь?* или *Я вижу, ты ничего не понимаешь!*
(9а) *Так ничему и не научишься?* или *Я вижу, тебе все впустую!*

Однако в некоторых случаях вопросительный элемент может сохраняться в переводе (10а–11в). В этих случаях в русском языке это обычно *да?*, как в примере (9а). В отдельных случаях помимо включения в предложение эмоционального *же* возможно добавление *или нет?* (11б). В этом случае русская и немецкая ВРК очень похожи.

(10а) *Не терпится, да?*
(11) *"I'm talking to you, aren't I?" she said angrily.* (S. Townsend)
(11б) *А с тобой же я говорю, или нет? – сказала она сердито.*
(11в) *«Aber ich spreche doch gerade mit dir, oder etwa nicht?», gab sie ärgerlich zurück.*
(10г) *‚Je m'adresse à vous, n'est-ce pas?', elle dit avec colère.*

Несомненно, что внимательное изучение лексико-грамматической дистрибуции различных типов ВРК, их семантики и прагматических функций в тексте оригинала в сопоставлении со способами перевода конкретных РВК на другие языки позволяет выявлять тончайшие оттенки языковых значений в сопоставляемых языках, важные для более глубокого понимания грамматических и лексических явлений, выходящих за пределы изучения коммуникативных типов предложений и их функционирования в дискурсе.

Слова Стивена Пинкера, сказанные о пользе скрупулезного и продолжительного изучения даже самых узких разделов грамматики, можно отнести и к изучению такого, казалось бы, простого и давно описанного явления, как английские разделительные вопросы и их перевод на другие языки:

> «На первый взгляд может показаться, что такой подход подчиняется старой академической традиции стремиться узнать все больше и больше о все меньшем и меньшем, пока мы не будем знать все про ничто... Науке свойственно стремление увидеть в песчинке отражение целого мира, подобно тому, как генетики когда-то сосредоточились на изучении невзрачных дрозофил для того, чтобы их открытия сделали возможным такое глубокое понимание генетики, к которому они не

смогли бы прийти, если бы каждый начинал с изучения какого-нибудь иного отдельного организма».

[Pinker 1999: xi][3]

ЛИТЕРАТУРА

Морозов 1998 – *Морозов В.В.* Когнитивные основания категоризации разделительных вопросов (на материале английского языка). Дис. ... кандидата филол. наук. М., 1998.

Падучева 1996 – *Падучева Е.В.* Семантические исследования. М., 1996.

Alexander 1988 – *Alexander L.G.* Longman English Grammar. London, 1988.

Huddleston 1994 – *Huddleston R.* The Contrast between Interrogatives and Questions // Journal of Linguistics. 1994. № 30. P. 411–439.

Mills 1981 – *Mills A.E.* It's easier in German, isn't it? The acquisition of tag questions in a bilingual child // Journal of Child Language. 1981. Vol. 8. P. 641–647.

Morin 1973 – *Morin Y.* Ch. Tag Questions in French // Linguistic Inquiry. 1973. Vol. 4. P. 97–100.

Pinker 1999 – *Pinker S.* Words and Rules. The Ingredients of Language. Phoenix, 1999.

Romaine 1994 – *Romaine S.* Language in Society. An Introduction to Sociolinguistics. Oxford, 1994.

Ultan 1978 – *Ultan R.* Some General Characteristics of Interrogative Systems // Universals of Human Language: Syntax / Ed. by J. H. Greenberg. Stanford, 1978. P. 213–248.

[3] "At first glance this approach might seem to lie in the great academic tradition of knowing more and more about less and less until you know everything about nothing. But please do not put the book down just as yet. Seeing the world in a grain of sand is often the way of science, as when geneticists agreed to study the lowly fruit fly so that their findings might culminate into a deep understanding that would have been impossible had each scientist started from scratch with a different organism" [Pinker 1999: xi].

Э. Морони, Н. В. Петров (Болонья, Москва)

Между семантикой и стилистикой: границы фольклорной стереотипии в переводах русского эпоса на итальянский язык

Русская былина представляет собой специфическую форму эпоса: замкнутое пространство, квазиисторическое эпическое время, жесткая структура стереотипных конструкций. Кроме формальных законов построения текста (ретардация, анафоричность, стилистические и семантические параллелизмы), при переводе былин на другой язык необходимо учитывать и семантику средств, выражающих эту стереотипию. Исследования А. Лорда (например, [Лорд 1960]), опиравшегося на своего учителя М. Пэрри, показали, что эпическая песня каждый раз воспроизводится сказителем заново с использованием текстовых «кирпичиков» – эпонимов, формульных выражений, общих мест (в терминологии А. Лорда – «тем») и т. п. Таким образом, при отсутствии фиксированного эталона (или инварианта) текста существует известная сложность при переводе: переводить каждый вариант фольклорного текста или опираться на некоторый набор формальных единиц, используя их как кирпичики для построения сложного здания перевода?

Эта проблема поднималась в работе М. Тимочко [1995: 18]. «Есть два вида перевода традиционных „маргинальных“ текстов: (1) популярный и (2) академический. Перевод традиционного текста – сложная и особая задача: традиционный текст, глубоко отражающий фольклорную культуру и знание, является неблизким и непонятным рецепторам перевода по его семантическим корреляциям и стилистическим приемам. Поэтому перевод такого текста часто насыщен дополнительной информацией, которая составляет необходимый „метатекст“ для объяснения культурных и лингвистических элементов» [там же: 17]. Поскольку каждый художественный текст ссылается на другие тексты и в некотором смысле является «переписыванием» [там же: 16], перевод считается особой формой переписывания, и переводчик фольклорного текста не только переписывает его на другом языке, но и должен как бы заново писать текст для читателей перевода.

Русский эпос был переведен на разные европейские языки, причем использовались различные способы и стратегии, отражающие широко распространенный в данной европейской стране подход к изучению устного эпоса. Как заметила Т.Г. Иванова [1993: 313]: «Переводы русского фольклора на западноевропейские языки имеют уже свою довольно давнюю историю, требующую научного осмысления». Былины переводились и на итальянский язык, одни переводчики уделяли больше внимания версификации и пытались сохранить особый поэтический строй оригинала, другие – концентрировались на содержании, при этом адаптируя текст к итальянской картине мира.

Не так давно вышла работа Е.Н. Кузьминой «Указатель типических мест эпосов народов Сибири», где подробно рассмотрены переводы героического эпоса алтайцев, тувинцев, бурят, хакасов, шорцев, якутов [Кузьмина 2005]. При переводах учитывались известные фольклористам особенности фольклорного текста, прежде всего варьирование при сохранении общей структуры. Так, Ю. Лиморенко, основываясь на переводах в указателе Кузьминой, перевела типические места двух героических сказаний эвенков «Храбрый Соданибогатырь» и «Богатырь Дэвэлчен в расшитой-разукрашенной одежде» [Лиморенко 2005]. Исследователь выделяет аспекты перевода, требующие особенного внимания переводчика:

1) варьирование грамматических форм;

2) распространение лексического состава строки;

3) варьирование лексического состава строк;

4) варьирование порядка строк;

5) расширение типического места за счет введения в него новых строк;

6) сужение типического места.

Основываясь на функционировании типических мест в рамках русского эпоса, заметим, что данные принципы варьирования ситуативны и зависят, прежде всего, от самого сказителя (и его аудитории), сказительской школы (ряда сказителей определенного региона) и эпической традиции региона в целом. Безусловно, к этому каталогу необходимо добавить и (7) семантическое варьирование (*низко молится, бил челом до земли*), (8) одновременное расширение и сужение типического места – своего рода интертекстуальность эпоса, когда слушатели, слыша только начало типического места, знают, что последует дальше.

При переводе былинных текстов мы решили пойти путем сказителя: как ученик усваивает эпические сюжеты, прослушивая по нескольку раз текст и «укладывая» в голову «строительный

материал», так и переводчик должен усвоить и перевести на другой язык (учитывая итальянскую, в данном случае, картину мира) формулы, имена и т. п. Предыдущая наша работа показала, что при переводе фольклорных формул нужно использовать несколько переводческих стратегий.

Первая заключается в том, что при сохранении эпической стилистики (уменьшительно-ласкательные суффиксы и прочие аффиксы в именах, названиях) необходимо модифицировать и тем самым адаптировать семантику отдельных слов и формульных выражений для адекватного понимания смысла носителями итальянской культуры.

Вторая стратегия реализуется через поиск лексических средств в итальянских диалектах и средневековой литературе (ориентированной на героику), по возможности хронологически (и, что немаловажно, семантически) соотносимых со смыслом русских слов (например, самым адекватным переводом колдуньи-травницы «*зельщица*» будет *fattucchiera*). Третья – оставлять слова и формулы без перевода и сопровождать их обширным этнодиалектным комментарием.

Следуя этим стратегиям, мы составили таблицы эпических формул и их переводов на итальянский язык [Морони, Петров] (также см. пример такой таблицы с английскими эквивалентами в приложении).

Закономерным видится следующий этап – перевод общих мест русского эпоса на итальянский язык. Типические места, с одной стороны, проще поддаются переводу: они составляют от 20 до 80% эпического текста, и есть соблазн, единожды переведя, делать то, что называют в современной культуре copypaste. Однако здесь мы сталкиваемся со стилистической проблемой. Стабильность структуры общих мест при трансмиссии их в живой традиции сочетается с нежестким варьированием компонентов, наполняющих loci communes.

Разберем наши переводы одного типического места: ‘вход героя в помещение / здание’:

Гильф. 1, № 3	
Зашел же во полаты белокаменны,	Entrò nel palazzo di bianca pietra
Крест кладет да по писаному,	Si fa il segno della croce com’è scritto
А поклон ведет да по ученому,	E porge un inchino come va fatto
Бьет челом да покланяется	S’inchina e si china fino a terra
А на всих же на четыре на сторонушки,	E in tutte e quattro le direzioni
Князю со княгинушкой в особину	E al principe e alla principessa infine

Гильф. 1, № 9	
А й заходит он в полаты белокаменны,	Entra nel palazzo di bianca pietra
Крест кладет да по писаному,	Si fa il segno della croce com'è scritto
А поклон ведет да по ученому,	Porge un inchino come va fatto
Бьет челом да поклоняется	S'inchina e si china fino a terra
А на всих же на четыре стороны,	E in tutte e quattro le direzioni
Князю со княгиною в особину	E al principe e alla principessa infine

Гильф. 1, № 20	
А и приходит во черковь присвященную,	E arriva allora alla santissima chiesa
Богу он да низко молится,	S'inchina profondamente pregando dio
На вси стороны да он ведь клонится,	S'inchina in tutte e quattro le direzioni
Крест он кладёт да по писаному,	Si fa il segno della croce com'è scritto
А й поклон он ведёт да по ученому,	E porge un inchino come va fatto
С ножки на ножку поступливат,	Fa un passo e poi un altro
С плеча он на плече поглядыват,	Sbircia da una spalla poi dall'altra
Он цветныим платьицем подрачиват,	Si liscia l'abito prezioso
Стольняго он князя подраживат	E irrita il principe di Kiev

Гильф. 1, № 21	
Приезжает молодый Ставер сын Гординович.	Viene il giovane Stavr Gordinovič
По ступенькам ставится тихошенько,	Per i gradini sale lentamente
По сенечкам иде легошенько,	Per l'andito va lievemente
Крест кладе по писаному,	Si fa il segno della croce com'è scritto
Поклон веде по ученому	Porge un inchino come va fatto
На вси на четыре на стороны,	In tutte e quattro le direzioni
Солнышку Владимиру во особину	E a Vladimir Solicello infine

Гильф. 1, № 23	
Наезжал-то наш Добрынюшка с чиста поля.	Veniva il nostro Dobrynja dalla vasta pianura
Он приехал осерёд двора широкаго,	Arrivò lui al centro di un'ampia corte
Привязал коня да ко столбу да ко точеному,	Legò il cavallo alla sottile colonna
И к тому ли-то кольцу да золоченому,	E poi anche a quel dorato anello
И приходил он к государыни к своей родной маменьке.	E arrivò lui dalla cara mamma sua signora
Уж он крёст-от да кладет там по писаному,	Si fa il segno della croce com'è scritto

Он поклон-тот там ведет да по ученому,	Porge un inchino come va fatto
А й на вси да на четыре на сторонушки,	In tutte e quattro le direzioni
Он как матушки своёй да е в особину.	E alla sua cara madre infine
Воспроговорит же сам да таково слово	Proferisce allora lui tali parole

Гильф. 1, № 33	
Пошол тут удалой доброй молодец	Andò allora il prode baldo giovane
К Олеше ко Поповичу на пированьицо.	Da Aleša Popovič al banchetto
Крест он кладет по писаному	Si fa il segno della croce com'è scritto
Поклоны все ведет по ученому	Porge un inchino come va fatto
На все ли на четыре он е на стороны,	In tutte e quattro le direzioni
Князю-то Владимиру он в особину.	E al principe Vladimir infine
Сам говорит тут таково слово	Dice allora lui tali parole

Гильф. 1, № 34	
Заехали оны без слова на на широкий двор.	Entrarono senza fiatare nell'ampia corte
Привязали тут оны коней ко столбику,	Legarono lì i cavalli alla colonna
Ко этому ко столбику оны точеному,	A quella, quella sottile colonna
Ко этому колечку оны золоченому.	A quel, quel dorato anello
Тут возговорит Дунай-тот сын Иванович	Proferisce Dunaj Ivanovič tali parole:

Гильф. 1, № 38	
Приезжает тут Добрынюшка Микитинич	Arriva allora Dobrynja Mikitinič
Во свой-то он да во Киев град,	Alla sua, alla sua città di Kiev
Приходит он в свою да полату белокаменну,	Entra nel suo palazzo di bianca pietra
Крест кладет он да по писаному,	Si fa il segno della croce com'è scritto
Поклон ведет да по ученому,	Porge un inchino come va fatto
Кланяется он да на четыре ведь сторонушки,	S'inchina lui nelle quattro direzioni
Своей матушке он в особину	E alla sua cara madre infine

В варианте Гильф. 1, № 3 мы решили использовать слово *palazzo*, «дворец», которое часто встречается в итальянских сказ-

ках, но эпитет «белокаменный» переводится нами почти дословно: мы старались сохранить его формальное строение, используя при этом инверсию прилагательного и существительного, чтобы создать некий ритм, напоминающий народную поэзию. Где возможно, мы старались сохранять времена и виды глаголов, которые в былинах часто и резко изменяются, отстраняя тем самым текст от рецептора перевода. Для устойчивых выражений, как например «по-писаному», «по-ученому», мы учитывали, в первую очередь, семантику. Фразеологизм «бить челом» (то есть «кланяться кому-либо в землю»), передающий чрезвычайное уважение к какому-либо лицу и являющийся особым элементом русской христианской культуры, не имеет точного функционального эквивалента в итальянском языке; при этом мы использовали семантический эквивалент *si china fino a terra*, «наклоняется до земли». Однако мы попытались произвести впечатление устного поэтического текста через аллитерацию слова *in-chinarsi*, «кланяться», и слова *chinarsi*, «наклоняться».

Доминутивы, часто используемые в русском эпосе, не всегда могут быть переданы в переводе, поскольку в итальянском языке они имеют иные значения и коннотации. Например, уменьшительное слово «сторонушка» в пятой строке [Гильф. 1, № 3] мы перевели на итальянский словом «сторона»: в ином случае предложение получило бы юмористическую окраску, отсутствующую в оригинале. Итак, перевод этой строки оказывается точно таким же, как перевод пятой строки в варианте [Гильф. 1, № 9], где, в отличие от [Гильф. 1, № 3], в оригинале уменьшительный аффикс не использован. Необходимо здесь заметить, что выражение «кланяться на все четыре стороны», понятное русской аудитории былин и носителям фольклорного знания, лишено прямого смысла для современных читателей перевода, которые не могут обратиться к тем же самым культурным намекам, что и русские слушатели.

В шестой строке выражение «в особину», обозначающее глубокое уважение героя к князю и княгине (он им ниже и глубже кланяется), переводится наречием *infine*, «наконец», которое в итальянском языке в этом контексте передает идею особого предпочтения. Здесь, как и в предыдущем примере, уменьшительное существительное «княгинушка» в переводе не сохранилось, поскольку уменьшительное слово *principessina* в итальянском языке обозначает «маленькую, молодую княжну» (дочь князя). Как мы видим, первые два варианта различаются мелкими деталями. Эти детали не передаются в переводе, поэтому переводы этих двух вариантов оказываются почти одинаковыми.

Во второй строке [Гильф. 1, № 20] мы добавили глагол *inchinarsi*, «кланяться», отсутствующий, но подразумеваемый в оригинале, чтобы описанное действие было понятным читателям. Третья и четвертая строка точно такие же, как и в [Гильф. 1, № 3, 9]; при этом они повторяются в переводе. В последней строке вместо *il principe della capitale*, «стольный [столичный] князь», как читается в оригинале (где понятно, что под стольным князем подразумевается князь Владимир), мы перевели *il principe di Kiev*, «киевский князь». Таким образом, читателям станет ясно, о ком идет речь.

В [Гильф. 1, № 21] мы старались воссоздать параллелизм между второй и третьей строкой, используя эквиваленты наречиям «тихошенько» и «легошенько» – *lentamente* и *lievemente*.

Формулу «родная маменька» или «матушка» мы перевели функциональным эквивалентом *cara mamma*, «милая», «дорогая мама». Чтобы отличить в переводе глагол «воспроговорить» от глагола «говорить», мы решили употребить устойчивое выражение *proferire parole*, «сказать [произносить] слова» (см. [Гильф. 1, № 33], последняя строка: *dice allora lui tali parole*, «говорит тут он такие слова»).

В [Гильф. 1, № 34] мы попытались передать ритм оригинала, основанный на повторении слов «ко» и «этому» в третьей и четвертой строке: в переводе повторяются *a quella, quella*, «этой, этой», и *a quel, quel*, «этому, этому». Эту стратегию мы использовали и в [Гильф. 1, № 38], во второй строке: *alla sua, alla sua*, «его, его».

Конечно, не всегда удалось сохранить смысл вместе с особыми поэтическими и стилистическими структурами и приемами эпоса. В отличие, например, от компонентов формулы, гораздо больше варьируется типическое место, и изменяются его элементы. Такие варьирующиеся элементы в некоторых случаях трудно передать. Мы использовали разные стратегии (то ближе к рецептору перевода, то ближе к оригиналу), иногда кажущиеся противоречивыми, чтобы воссоздать, или «переписать», пользуясь терминологией Тимочко, тексты былин. В итоге перевод традиционного текста, в данном случае русской былины, реализуется как компромисс: переводчик должен выбрать, какие элементы учитывать, используя, когда необходимо, систему научных комментариев [Тимочко 1995: 21–22]. В связи с этим выявляется еще одна стратегия при переводе более крупных элементов структуры эпического текста – подстановка взаимозаменяемых синонимичных конструкций в варьирующиеся формульные единства и одновременное комментирование каждого варианта перевода.

Пример перевода типического места с использованием выделенных стратегий эпоса приведен ниже. В сборнике онежских былин А.Ф. Гильфердинга мы взяли для перевода былину «Добрыня и Маринка». Это типическое место можно назвать «подготовка к выезду героя из дома»:

№	Итальянский	Русский
6	Si leva prestino, di buon mattino	Встает он по утрышку ранёхонько,
7	Si lava per bene, ben benino	Умывается он да белёхонько,
8	S'equipaggia infin tutt'a puntino	Снаряжается он хорошохонько,
9	Bardò lui il suo baldo cavallo	Убирал он своего добра коня,
10	Lo sellò nella sua sella circassa	Во свое седёлышко черкасское,
11	Prese con sé l'arco teso, il duro arco	Взял с собой он тугой лук разрывчатый,
12	Andò a spasso il baldo giovane per la vasta pianura	Да поехал добрый молодец во чисто полё гулять,
13	Alla sua caccia eroica e balda	За своей охотой молодецкою,
14	Balda, la sua caccia, da *bogatyr'*	Молодецкою охотой богатырскою

В (6) мы употребили уменьшительно-ласкательный суффикс наречия *presto*, чтобы сохранить форму, присутствующую в оригинале. В этих стихах мы использовали уменьшительно-ласкательные суффиксы и просторечные формы для прилагательных, чтобы передать просторечный стиль оригинала.

Умывается он да белёхонько в (7) означает, что герой умывается дочиста. В итальянском языке нет подобного выражения, поэтому мы использовали наречие *ben benino*, «хорошенько» (следует заметить, что при этом теряется соотношение с цветом «белый»).

Эпитет «добрый» имеет одно значение, когда относится к коню и к доброму молодцу: добрый конь – самый сильный и храбрый, потому что он принадлежит богатырю. Итак, в обоих случаях, в (9) и (12), мы перевели добрый как *baldo*.

«Черкасское седло» в (10) обозначает особое седло, сделанное у черкесов, но здесь эпитет означает, что седло «самого высокого качества».

Выражение *a spasso*, «прогуляться», «развлечься», передает двойное значение глагола «гулять».

Типическое место: «вход героя в жилище»:

№	Итальянский	Русский
28	Lesto lui balzò dal baldo cavallo	Скоро он скочил да со добра коня,
29	Lesto lui andò per gli anditi	Скоро он пошел да по переходам,
30	Ancor più lesto poi per l'androne	Поскорее того по новым сеням;
31	Ecco è nel palazzo di bianca pietra	Буде во палате белокаменной,
32	Non si segna Dobrynja sul bel volto	Не крестит Добрыня лица бела своего,
33	Non prega Dobrynja l'icona santa	И не молится Добрыня чудну образу

Сени – помещение, расположенное во внешней части избы. Сени могут также обозначать прихожую, как мы здесь и перевели.

«Палата белокаменная» в (31) является устойчивой формулой в русском эпосе (см. [Гильф. 1, № 3]). В средневековой Руси палаты были богатыми жилыми каменными или деревянными зданиями. Формула переведена нами дословно, чтобы сохранить образ.

Формула «белое лицо» в (32) представляет собой постоянное обращение к герою. Мы решили употребить эпитет *bello*, «красивый», вместо *bianco*, «белый», поскольку *bianco volto*, «белое лицо», было бы не совсем понятным итальянскому читателю.

«Чудный образ» обозначает икону, обычно в избах расположенную в красном углу. Мы не перевели дословно слово «образ», поскольку в итальянском языке слово *immagine* 'образ' не имеет значение 'икона'. В русских деревнях, наоборот, «образ» – термин, часто используемый для обозначения иконы.

Приложение

Каталог формул сюжета «Добрыня и Маринка» [Рыбн.]

Russian	Italian	English
Стольный Киев	Kiev la capital	Capital city, Kiev
Молодой Добрынюшка Микитинеч	Il giovane Dobrynja, figlio di Nikita	Young Dobrynya Nikitich
Охота молодецкая	Caccia eroica e gagliarda; caccia eroica e balda	Hunting, To hunt like a young man
Встает он по утрышку ранёхонько	Si leva prestino, di buon mattino	He got up very early in the morning

Умывается он да белехонько	Si lava per bene, ben benino	He washed himself very thoroughly
Снаряжается он хорошохонько	S'equipaggia infin tutt'a puntino	He dressed himself very handsomely
Убирал он своего добра коня	Bardò lui il suo baldo cavallo	He saddled his good steed
Седелышко черкасское	Sella circassa	Circassian saddle
Тугой лук, лук разрывчатый	L'arco teso, il duro arco	Taut and supple bow
Добрый молодец	Bravo giovane; baldo giovane; eroe gagliardo	Young man
Далече чистое поле	L'ampia piana / pianura	Open field
Косищатое окошечко	L'intarsiata finestrella	Window with a wooden frame
Два сизыих два голубя	Due grigi, due grigi colombi	Two gray doves
Душа, душка	Caro, colombella	Dear, beauty
Стрелочка каленая	La freccia di dura forgia, la freccia rovente	Tempered arrow
Высок терем	Alto terem	High palace
Палаты белокаменные	Sala di pietra bianca	White-stone palace
Бело лицо	Bel volto; candido volto	White face
Чудный образ	Icona miracolosa	Miraculous image
Безвинные головушки	Vite innocenti	Innocent people
Жалищица	Serpe molti hai morso	Viper
Кровопивчица	Il sangue a molti hai succhiato	Bloodsucker
Ножище кинжаловое	Un gran coltello, un pugnale	A knife, a dagger
Скоро он скочил со добра коня	Lesto lui balzò dal baldo cavallo	He quickly dismounted his good steed
Гнедый тур	Fulvo bue; uro sauro	Bay-colored aurochs
Рытый бархат	Soffice velluto; soave velluto	Patterned velvet
Братец / сестрица родимый/-ая	Caro/-a fratellino/ sorellina	Dear sister / brother
Сам говорил таково слово	Proprio lui fece allor un tal discorso	He spoke these worlds himself
Заповедь великая	Grande promessa	Solemn vow

Туриные пастыри	Pastori di uri	The shepherds of the aurochs
Столы столовали, пиры пировали	Diedero un convito, un lauto pranzo	They held a banquet and celebrated a feast
Теплая ложня	Calda camera da letto; caldo letto	Warm bedroom to sleep
Сабля вострая	Sciabola affilata	Sharp saber
Буйная голова	Focosa testa	Reckless head
Женат не холост	Fu sposato, non più scapolo	Was married and wasn't a bachelor
Огни палящие	Fiamme ardenti	Blazing fire
Бело тело	Bel corpo	White body
Добрый конь	Baldo cavallo; bravo cavallo	Good steed

ЛИТЕРАТУРА

Иванова 1993 – *Иванова Т.Г.* Русские былины в английских переводах // Русский фольклор. Межэтнические фольклорные связи. СПб., 1993. Т. 27. С. 313–323.

Лорд 1960 – *Lord A.B.* The Singer of Tales. Cambridge, 1960.

Морони, Петров – *Морони Э., Петров Н.В.* Проблема перевода формул русской былины на итальянский язык (в печати).

Лиморенко 2005 – *Лиморенко Ю.В.* Типические места и эпические формулы героического эпоса в аспекте перевода // Гуманитарные науки в Сибири. 2005. № 3. С. 74–81.

Кузьмина 2005 – *Кузьмина Е.Н.* Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Новосибирск, 2005.

Гильф. 1 – Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873. Т. 1.

Рыбн. – Песни, собранные П.Н. Рыбниковым / Под ред. Б.Н. Путилова. В 3 т. Петрозаводск, 1989–1990.

Тимочко 1995 – *Tymoczko M.* The metonymics of translating marginalized texts // Comparative literature. 1995. № 1. Vol. 47. P. 11–24.

Н. Г. Мед

Категория оценки в аспекте перевода
(на материале испанского и русского языков)

Категория оценки является важным элементом концептуальной картины мира, и, таким образом, языковые средства ее выражения отражают ценностные приоритеты человеческого сознания, преломленные через призму национального мировидения.

Оценка, как отмечает Ю.Д. Апресян, это «весьма тонкий, иногда трудноуловимый компонент значения, пронизывающий всю нашу речь» [Апресян 1995: 260]. Сложность лингвистической интерпретации оценочных высказываний состоит прежде всего в многоаспектности оценки, поскольку она не только характеризуется национальной спецификой, состоящей в особом отборе и функционировании морфосинтаксических, лексических и фразеологических средств выражения оценки, но, самое главное, тесно связана с планом прагматики речевого общения и, следовательно, с контекстно обусловленными значениями,

Прагматика речевого общения, важной составляющей которой и является оценка, связана, с одной стороны, с субъектом речи, выражающим свое отношение к объекту действительности, и, с другой стороны, с ее адресатом, на реакцию которого рассчитано высказывание с оценочным компонентом.

«Оценочные слова составляют благодатный материал для обоснования прагматической концепции значения. Будучи прямо связаны с говорящим субъектом и отражая его вкусы и интересы, они в то же время регулярно употребляются в высказываниях, соответствующих ситуации выбора (принятия решения) и побуждения к действию» [Арутюнова, Падучева 1985: 14]. Посредством оценки может быть достигнуто так называемое «сотрудничество в разговоре» [Грайс 1985: 222], а именно необходимость убеждения собеседника в правоте говорящего, в аргументированности его доводов.

Трудности перевода оценочных высказываний на другой язык как раз и объясняются прагматическим и национально-культурным

факторами, среди которых немаловажную роль играет фактор возможных различий в эмоциональной насыщенности языка оригинала и языка перевода. Перевод оценочных высказываний следует рассматривать с позиции прагматики перевода, связанной прежде всего с успешной реализацией коммуникативной установки, которая состоит в том или ином воздействии на получателя переводимого текста: «Перевод, цель которого создать не формальную, а динамическую эквивалентность, базируется на „принципе эквивалентного эффекта“. При таком переводе стремятся не столько добиться совпадения сообщения на языке перевода (ПТ) с сообщением на языке оригинала (ИТ), сколько создать динамическую связь между сообщением и получателем на языке перевода, которая была бы приблизительно такой же, как связь, существующая между сообщением и получателем на языке оригинала» [Найда 1978: 119].

При анализе способов перевода оценочных высказываний представляется необходимым определить оценочно-эмотивные единицы перевода, характерные для того или иного языка. Под оценочно-эмотивной единицей перевода мы понимаем «эмотивный элемент, с которым сталкивается переводчик в тексте оригинала, в единстве с переводческим решением, найденным для данного элемента в тексте перевода» [Вакуленко 2004: 75].

Анализ испанского языкового материала показал, что категория оценки широко представлена на всех уровнях испанского языка разнообразными языковыми средствами, характеризующимися отклонениями от норм кодифицированного литературного языка, что зачастую создает трудности для понимания и перевода. Среди основных оценочно-эмотивных единиц перевода мы выделили словообразовательные дериваты суффиксального вида словопроизводства, семантические оценочные дериваты, оценочные номинации совмещенной оценки – интенсификации (лексические и фразеологические), а также синтаксические структуры, представляющие сложности для переводчика, в частности, различные виды собственно-эмотивных предложений, в которых оценочность достигается за счет импликационного и экспликационного способов синтаксического построения. Таким образом, перед переводчиком встает задача выявления оценочно-эмотивных лакун и выбора способов прагматически адекватного перевода.

Рассмотрим некоторые из вышеуказанных оценочно-эмотивых единиц на примере перевода на русский язык повести «Mesa, sobremesa» («Застолье») выдающегося испанского филолога и писателя Алонсо Самора Висенте, отражающей особенности современной испанской разговорной речи. Следует сразу отметить, что

высказываемые нами соображения ни в коей мере не затрагивают сущности прекрасно выполненного перевода сложного коллоквиального текста, содержащего много ярких переводческих находок.

На словообразовательном уровне особый интерес для лингвиста и переводчика представляют оценочные суффиксы, и как пишет М. Ланг, деривативная морфология испанского языка характеризуется наличием большого количества оценочных суффиксов, которые, не изменяя грамматической категории производного слова, вносят в его значение субъективно-эмоциональные коннотации [Lang 1992: 126]. Многозначность оценочных суффиксов, расплывчатость их значений, тесная связь с контекстом, способность передавать малейшие оттенки смысла зачастую создают сложности при их интерпретации. Применительно к русскому языку А.В. Федоров отмечал, что его отличительной морфологической особенностью является широко развитая система оценочных суффиксов, которые в других языках могут быть выражены специальными лексическими добавлениями [Федоров 1983: 187]. Анализ исследованного языкового материала позволяет утверждать, что, несмотря на сильно развитую систему русской оценочной суффиксации, в ней присутствуют словообразовательные эмотивные лакуны, не позволяющие сохранить прагматику испанского оригинала. Например, перевод испанских дериватов с суффиксом абсолютной превосходной степени прилагательных *-ísimo-*, соответствующим русскому -айший / -ейший, зачастую требует трансформаций добавления: *damísima*, *golísimo*, *limosnísima*, *manchísima*, *millonarísimo*, *solterísimo*, *viudísima*, etc. могут быть переведены на русский язык только дескриптивным способом*: настоящая дама*, *потрясающий гол*, *щедрая милостыня*, *огромное пятно*, *настоящий миллионер*, *закоренелый холостяк*, *сто лет как уже вдова* и т. д.

Испанские уменьшительно-оценочные суффиксы *-ito*, *-illo*, исследованные в работах Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 2007], А. Алонсо [Alonso 1967], Р. Альмела Переса [Almela Pérez 1999], В. Байнхауэра [Beinhauer 1992], Э. Наньеса [Náñez 1973], А.М. Вигара Таусте [Vigara Tauste 1992] и других лингвистов, могут выражать самые разнообразные оттенки смысла. Являясь маркерами разговорной речи, они используются как для обозначения собственно уменьшительности, так и для смягчения отрицательной оценки или категоричности просьбы, и интенсификации, и выражения ложной скромности, и пренебрежения, сарказма, и ласкового, подчас ностальгического отношения к предмету речи, и жалости, сочувствия. Значение суффикса в каждом конкретном случае зависит от семантики производящей основы и окружающего контекста, что играет важную роль в сохранении

прагматики оригинального текста. Так, в переводе на русский язык следующего фрагмента: – *Usted, doña Luisa, no ha abierto el pico en toda la comida... – Tenía* ***gazuzilla****, de veras, y luego, ustedes hacían el gasto* (Mesa, 143) – «– Вы, донья Луиса, за весь обед и словечка не проронили… – Я **ужасно проголодалась**, правда. А потом вы все полностью завладели беседой» (Застолье, 419), суффикс *-illo* (gazuzilla) передает значение интенсификации, и переводчик совершенно справедливо прибегает к приему компенсации, заполняя существующую эмотивную лакуну по причине невозможности использования в русском языке оценочного суффикса с абстрактным именем «голод». В другом случае *…del* ***profesorillo*** *ése pedantón, convencido de que hace gracia…* (Mesa, 143) переводчик, на наш взгляд, неоправданно переводит на русский язык как «этот **маленький профессор** – великий педант, воображает, будто говорит остроумные вещи» (Застолье, 421). В данном случае на первый план выходят не параметрические характеристики объекта оценки, а эмоция раздражения, которое испытывает говорящий, тем более что на данное значение указывает и демонстратив *ése* (этот), обладающий полемической окраской и отрицательной оценочностью в испанском языке. Уместнее было бы перевести как «этот чертов профессор – жуткий зануда».

Следует отметить, что присущая испанской разговорной речи насыщенность оценочными диминутивами не всегда должна находить свое отражение в тексте перевода, поскольку злоупотребление уменьшительными суффиксами в русской разговорной речи может придавать ей ненужную слащавость или стилистическую сниженность. Рассмотрим такой пример из текста повести: *Voy a tener* ***enfrentito*** *mismo al cura éste redicho...* ***cuidadito*** *con él... ya,ya* ***se ha puesto al ladito*** *una buena moza…* (Mesa, 33) – «…кто будет сидеть **напротив** меня – этот пресловутый священник… – с этим надо **поосторожнее**… ну вот, **подсел** к молодой девушке…» (Застолье, 334). Как можно заметить, переводчик совершенно оправданно опустил все диминутивы, в данном случае прагматически мало нагруженные, поскольку для русского языка подобное употребление было бы неестественным (ср. *пряменько напротив меня*, *осторожненько с ним*, *сел близенько*).

Важным аспектом теории перевода является проблема естественности звучания переводного текста, поскольку при наличии в тексте перевода языковых знаков, неестественно звучащих в определенном контексте, процесс коммуникации представляется неуспешным [Минченков 2000: 114]. Приведем следующий пример: – *¡Hola, María José, ¿cuándo viajas...? Voy a hacerte un* ***encarguito****...* (Mesa, 29) – «Привет, Мария Хосе, когда в рейс? У меня есть к тебе

просьбишка...» (Застолье, 329). Использование уменьшительного суффикса в слове *просьбишка*, верно передающего смягчение категоричности просьбы, противоречит узусу носителя русского языка, поскольку в русском языке, в отличие от испанского языка, наблюдаются значительно большие ограничения на сочетаемость суффикса с производящей основой абстрактных имен. Носитель русского языка скорее избрал бы прагматическую адаптацию добавления: «небольшая / маленькая просьба». Подобная неестественность была зафиксирована нами и в другом примере:

> ...*no queremos ver ya nunca esa orilla de recelo que les brota en los ojos a todos estos* ***mayorzotes*** *rancios, incapaces de acomodarse a nuestros gustos*... (Mesa, 168) – «...мы не хотим больше видеть пелену подозрительности, вечно застилающую взгляд всем этим протухшим **солиднячкам**, неспособным примириться с нашими вкусами...» (Застолье, 439).

В данном случае словообразовательный дериват с суффиксом *-ote*, обладающим увеличительно-оценочным и, как правило, пейоративным значением, был переведен с помощью русского уменьшительного суффикса, выражающего снисходительную иронию по отношению к объекту оценки, в то время как прагматическая интенция содержит резкое неприятие. По нашему мнению, стоило бы перевести это словосочетание как «замшелые деды́».

Семантические оценочные дериваты, в частности метафоры, также представляют собой переводческую проблему, поскольку они далеко не всегда соответствуют системе принятых в другом обществе и другой культуре стереотипных представлений. Действительно, сравнительный анализ испанских и русских оценочных метафор показывает, что испанское и русское языковое сознание зачастую используют разные образы для характеристики человека. Так, вряд ли можно найти метафорические эквиваленты в русском языке для многих испанских метафор, выражающих отрицательную интеллектуальную оценку. Если в испанском языке для характеристики глупого человека используются наименования рыб: *atún* (тунец), *besugo* (лещ), *merluzo* (мерлан) или названия овощей, фруктов: *berzas* (капуста), *calabaza* (тыква), *coco* (кокос), *melón* (дыня), *mastuerzo* (кресс-салат), то при переводе на русский язык переводчику для сохранения оценочного смысла необходимо прибегнуть к тем языковым средствам, которые не нарушали бы естественность восприятия информации получателем. Абсолютно правильно отмечает Р. Солсо, что «главным требованием, предъявляемым к метафоре в отношении ее эффективности, является то, чтобы она встречала клиента в его

модели мира» [Солсо 1998: 336]. При переводе повести Алонсо Самора Висенте переводчик устраняет чуждые образы, прибегая к русским экспресссивам: ...*el pisto ése de los zepelines que se trae aquel mozo* ***berzotas*** (букв. капустища), *el Nicolasito, buen mandanguero está hecho...* (Mesa, 143) – «...а этот ***тупица***, Николасито, заладил про цеппелины, шалопай из шалопаев...» (Застолье, 421), хотя на наш взгляд можно было бы прибегнуть и к зооморфной метафоре «осел» или «безмозглый баран». Другой пример: ...*este* ***ceporro*** (букв. засохшая виноградная лоза) *de los zepelines la ha agarrado buena...* (Mesa, 59) – «...ну и **болван**, уцепился за свой цеппелин» (Застолье, 354). В подобных случаях мы сталкиваемся с эмотивными лексическими лакунами, которые заполняются либо описательно, либо при помощи схожей оценочно-эмотивной единицы.

Следует также отметить случаи несовпадения коннотаций в одних и тех же денотатах. Например, метафора «орел» в русском языке обладает положительной оценкой, характеризуя, как правило, храброго, отважного человека. В испанском языке актуализируются другие семантические компоненты, в частности, та ловкость и скорость, с которой орел настигает свою жертву. Поэтому она означает ловкого, сообразительного, прагматичного и жесткого человека. Несовпадение импликаций влечет за собой неточность в переводе: ...*este pillastre se guardó todo sin dejar paja suelta,es un* ***águila,*** *y todavía he de sonreírle, nos hizo un gran favor, todo era tan malo y nos había prestado adelantado tanto y cuanto...* (Mesa, 138) – «...этот прохвост все прибрал к рукам, ни соломинки не оставил, вот какой **герой**, а я еще должна ему улыбаться, сделал нам такое одолжение, дела шли так плохо, а он одолжил нам или выдал вперед столько-то и столько-то...» (Застолье, 417). Думается, что в данном случае было бы корректнее использовать слово «ловкач».

Прагматической адаптации требуют и другие оценочно-эмотивные единицы испанского языка, в частности зависимые лексические и фразеологические номинации совмещенной оценки-интенсификации, являющие собой пример как грамматической, так и лексической и фразеологической эмотивной лакунарности. Остановимся на некоторых из них. В испанском языке существует целый ряд фразеологических единиц, представляющих собой модели объективного генитива *de* + sustantivo (предлог + существительное), *de* + infinitivo (предлог + инфинитив), *de* + verbo conjugado (предлог + спрягаемый глагол), которые могут адекватно интерпретироваться лишь исходя из контекста и семантики ключевого слова. Например, фразеологизм *de campeonato* (*campeonato* – чемпионат) в тексте перевода совершенно оправданно переводится посредством трансформации прагматической модификации:

Te confundes con el brazo de gitana, un postre ***de campeonato***... (Mesa, 98) «Ты путаешь с тортом „Рука цыгана“, торт **что надо**...» (Застолье, 383), или *pendones de campeonato* (Mesa, 78) – **отъявленные** шлюхи (Застолье, 370), *dos puritanas* ***de campeonato*** (Mesa, 201) – «две **заправские** ханжи» (Застолье, 462). Однако не всегда переводчик отражает высокую экспрессивность подобных фразеологизмов. Так, например, опущение фразеологизма *de no te menees* (*menearse* – 'шевелиться, двигаться') приводит к снижению экспрессии высказывания: *una bronca* ***de no te menees*** (Mesa, 168) переводится как «**скандал**» (Застолье, 440), хотя следовало бы перевести добавлением: «жуткий скандал». Фразеологизм «La biblia en verso» (букв. библия в стихах), являясь фразеологизмом совмещенной оценки-интенсификации, может выражать как положительную, так и отрицательную оценку. Поэтому представляется не совсем удачным перевод следующей фразы повести: *¿Qué tal la lucha de sus chicos con ese galimatías del COU o del BUP... o* ***la biblia en verso****...?* (Mesa, 33) – «Ну, каково приходится вашим ребятишкам в битве со всей этой школьной галиматьей, Куп или **китайской грамотой**?» (Застолье, 332). Корректнее было бы перевести «или все тип-топ?» (то есть «все хорошо»).

Устойчивые зависимые номинации квантитативной оценки используются прежде всего для обозначения параметрических характеристик объекта оценки. Изменение типа оценки (параметрической на качественную) влечет за собой неточности перевода. Например: *preguntas y respuestas* ***para parar un tren*** (букв. вопросы и ответы, чтобы остановить поезд) (Mesa, 129) переводится как «вопросы и ответы лезут – **закачаться**» (Застолье, 408), хотя имелось в виду «вагон и маленькая тележка вопросов и ответов / куча вопросов и ответов», *unos cuernos como* ***la pompa de un pino*** (букв. рога, что верхушка сосны) (Mesa, 156) в переводе звучит как «рога – **загляденье**» (Застолье, 429), однако в тексте оригинала не наблюдается эмоции восхищения, а констатируется размер: «огромные рога».

На синтаксическом уровне среди оценочно-эмотивных единиц перевода мы выделили собственно-эмотивные предложения, основанные на компрессии или избыточности языковых элементов, требующие определенных переводческих трансформаций. Например: *¡Es un niño de esos*! – «Это тот еще ребенок!» (букв. Это ребенок из этих!), *¡Hombre más majo!* – «До чего красивый мужчина!» (букв. Мужчина более красивый!) *¡La casa que tiene!* – «Ну и дом у него!» (букв. Дом, который он имеет!), *Estás pero que muy guapa!* – «Как же ты хороша!» (букв. Ты но очень красивая!). Подобные испанские предложения, характеризуясь грамматической ущербностью с позиции кодифицированного литературного испанского языка, отличаются высокой

степенью экспрессивности в оценке объекта, действий, состояний и т. д. Применительно к переводу на русский язык мы относим их к грамматическим лакунам, определяемым в лингвистике как «результат несовпадения глубинных структур предложений и средств выражения тех или иных грамматических явлений в различных языках» [Леонова 1984: 69]. Так, например, в русском языке категориальной грамматической лакуной является артикль, и собственно-эмотивные предложения с неопределенным артиклем, построенные на компрессии, требуют декомпрессии в переводе. Их целесообразно переводить на русский язык средствами расплывчатой оценки, при помощи различных восклицательных наречий, частиц, местоименных прилагательных «какой», «такой», структуры «что за» и т. д., отсылающих к элативу, поскольку диффузность создает более выразительную оценку за счет опоры на пресуппозицию [Ушакова 2004: 352]. Подобные решения предлагаются и переводчиком анализируемой нами повести: *¡Tengo **unos** mareos!* (Mesa, 95) – «У меня **такие** головокружения...» (Застолье, 379); *...y **unas** tortillas, y **unos** mariscos, y **unas** filloas, qué le voy a contar...* (Mesa, 38) – «...а **какие** омлеты, а моллюски, а блинчики по-галисийски, что там говорить...» (Застолье, 335) *¡Ya era hora, tengo **un** hambre!* (Mesa, 45) – «Давно пора, я голоден – **ужас**!» (Застолье, 341).

Рамки данной статьи не позволяют нам более подробно остановиться на других, не менее важных способах прагматической адаптации при переводе испанских оценочных высказываний на русский язык. Их перевод требует высокой лингвистической компетенции, обширных фоновых знаний и умения достигать естественности звучания переводного теста.

УСЛОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ

Застолье – *Самора Висенте А.* Застолье / Пер. А.М. Косс // Современная испанская повесть. М., 1984. С. 329–478.

Mesa – *Zamora Vicente A.* Mesa, sobremesa. Madrid, 1980.

ЛИТЕРАТУРА

Апресян 1995 – *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. М., 1995.

Арутюнова, Падучева 1985 – *Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В.* Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика.

Арутюнова 2007 – *Арутюнова Н.Д.* Проблемы морфологии и словообразования: (на материале испанского языка). М., 2007.

Вакуленко 2004 – *Вакуленко Е.В.* Эмотивная единица перевода // Университетское переводоведение. СПб., 2004. Вып. 5. Материалы V Международной научной конференции по переводоведению «Федоровские чтения» 23–25 октября 2003 г.

Грайс 1985 – *Грайс Г.П.* Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика.

Леонова 1984 – *Леонова Л.А.* К проблеме классификации лакун. Семантика и структура слова. Калинин, 1984.

Минченков 2000 – *Минченков А.Г.* Концепт естественности звучания и перевод дискурсивных частиц // Материалы I Всероссийской научной конференции «Федоровские чтения». СПб., 2000. Вып. 1.

Найда 1978 – *Найда Ю.А.* К науке переводить. Принципы соответствий // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. ст. М., 1978.

Солсо 1998 – *Солсо Р.* Когнитивная психология. М., 1998.

Ушакова 2004 – Трансформация эмотивных высказываний в переводе (пунктуация) // Университетское переводоведение. СПб., 2004. Вып. 5. Материалы V Международной научной конференции по переводоведению «Федоровские чтения» 23–25 октября 2003 г.

Федоров 1983 – *Федоров А.В.* Основы общей теории перевода: Лингвистические проблемы. М., 1983.

Almela Pérez 1999 – *Almela Pérez R.* Procedimientos de formación de palabras en español. Barcelona, 1999.

Alonso 1967 – *Alonso A.* Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos// Estudios lingüísticos. Temas españoles. Madrid, 1967.

Beinhauer 1992 – *Beinhauer W.* El español coloquial. Madrid, 1992.

Lang 1992 – *Lang M.F.* Formación de palabras en español. Morfología derivativa productiva en el léxico moderno. Madrid, 1992.

Náñez 1973 – *Náñez Fernández E.* El diminutivo (Historia y funciones en el español clásico y moderno). Madrid, 1973.

Vigara Tauste 1992 – *Vigara Tauste A.M.* Morfosintaxis del español coloquial. Madrid, 1992.

В. М. Труб (Киев)

К проблеме точности перевода: о некоторых украинско-русских лексических несоответствиях

Как известно, типологические исследования предполагают изучение различий в том, как разные языки структурируют действительность. В этом плане представляет, в частности, интерес анализ расхождений в межъязыковой полисемии. Речь идет о многочисленных случаях, когда лексическая единица (ЛЕ) одного языка переводится в другом языке при разных обстоятельствах различными ЛЕ. В подобных ситуациях различные ЛЕ языка перевода обозначают разные подвиды того понятия, которое обозначается одной ЛЕ исходного языка. Таким образом, смысл, передаваемый в языке перевода одним словом, в другом языке может быть передан только в составе словосочетания, в котором некоторое родовое понятие уточняется с помощью видового. Темой данной работы является анализ подобных несоответствий между украинским и русским языками на примерах некоторых ЛЕ, принадлежащих разным частям речи. Обратимся к конкретному материалу.

1. В отличие от русского языка, который оперирует единым интегрирующим понятием, обозначенным лексемой *общество*, в украинском языке различаются два понятия, обозначенные ЛЕ *суспільство* и *громада*. Соответственно, в отличие от русского языка, где активно используется одно производное прилагательное *общественный*, в украинском языке сосуществуют два прилагательных: *суспільний* и *громадський*. Проблема заключается в том, что рус. словосочетания типа *общественный X* в украинском языке часто достаточно «прихотливо», избирательно переводится то как *суспільний X*, то как *громадський X*, хотя в некоторых достаточно редких случаях можно употреблять любое из этих прилагательных. Следовательно, если в русском языке смысл, обозначенный существительным *X*, всегда так или иначе связан со всем обществом, то в украинском языке этот смысл часто весьма избирательно связывается то ли с *суспільством*, то ли с *громадою*.

Для начала следует обратиться к данным толкового словаря [Яременко, Сліпушко 1999]:

суспільство – 'совокупность людей, объединенных определенными отношениями, обусловленными исторически изменчивым способом производства материальных и духовных благ'; *громада* – 'группа людей, объединенных общностью проживания, положения, интересов и т. п.'; *суспільний* – 'связанный с обществом, с жизнью и отношениями людей в обществе';

общественный – 'касающийся общества, граждан или отдельного коллектива; который происходит в обществе (общине, коллективе) или связан с общественно-полезной деятельностью'.

Из этих толкований можно сделать вывод, что *громада* – это часть общества, объединённая определенной локальной территорией, т. е. речь идет об обществе, члены которого способны непосредственно контактировать друг с другом, так или иначе зависеть друг от друга благодаря тому, что проживают в каком-то достаточно ограниченном общем локусе. Ср. в связи с этим нормативность словосочетания *територіальна громада* и аномальность **територіальне суспільство.*

Первичный анализ материала позволяет прежде всего выделить следующие типы словосочетаний:

1) *общественная нагрузка – громадське* (**суспільне*) *навантаження*; *общественная деятельность – громадська* (**суспільна*) *діяльність*; *общественный деятель – громадський* (**суспільний*) *діяч*; *общественные поручения – громадські* (**суспільні*) *доручення*; *общественные обязанности – громадські* (**суспільні*) *обов'язки*; *общественная работа – громадська* (**суспільна*) *робота*; *общественный совет – громадська* (**суспільна*) *рада*; *общественные слушания – громадські* (**суспільні*) *слухання*; *общественная приемная – громадська* (**суспільна*) *приймальня*; *общественная организация – громадська* (**суспільна*) *організація*; *общественный контроль – громадський* (?*суспільний*) *контроль*; *общественный порядок – громадський* (**суспільний*) *порядок*; *общественное питание – громадське* (**суспільне*) *харчування*; *общественный транспорт – громадський* (**суспільний*) *транспорт*; *общественные места – громадські* (**суспільні*) *місця*.

2) *общественные науки – суспільні* (**громадські*) *науки*; *общественный прогресс – суспільний* (**громадський*) *прогресс*; *общественное сознание – суспільна* (**громадська*) *свідомість*; *общественное явление – суспільне* (**громадське*) *явище*; *общественный труд – суспільна* (**громадська*) *праця*; *общественные отношения – суспільні* (**громадські*) *стосунки*; *общественный интерес – суспільний*

(*громадський) інтерес; общественные силы – суспільні (*громадські) сили; общественные отрасли – суспільні (*громадські) галузі.

Попробуем теперь объяснить, почему в том или ином случае украинский язык отдает предпочтение только одному из рассматриваемых прилагательных. Анализ приведенных примеров приводит к выводу, что с точки зрения украинского языка можно, условно говоря, выделить два типа обществ: «микро-общество», которое соотносится с прилагательным *громадський*, и «макро-общество», которое маркируется прилагательным *суспільний*. А существительное *X*, образующее вершину соответствующего атрибутивного словосочетания, «подсказывает» говорящему, какому именно – микро- или макро-обществу – принадлежит обозначаемая им реалия, а следовательно, и подталкивает говорящего к выбору нужного прилагательного.

Любая конкретная деятельность, обязанности, поручения, нагрузка, контроль, обеспечение порядка, выполняемые в интересах общества, всегда привязаны к конкретным исполнителям и выполняются ими в рамках той ограниченной территории (города, села, района, области и т. д.), в которых проживает или зарегистрировано соответствующее лицо. Точно так же к той или иной конкретной территории привязаны организации, советы, различные мероприятия, проводимые ими в интересах не отдельных лиц, а широких слоев населения (ср. слушания, организация питания большого количества людей, их транспортное обслуживание в пределах мест их проживания и т. д.). Понятно, что соответствующие инстанции также расположены в местах, которые не являются чьей-то частной собственностью, а являются общественными местами.

В то же время реалии, присущие «макро-обществу», более абстрактны, они являются атрибутами всего общества и не могут быть привязаны к какому-то конкретному локусу. Так, общественные науки – это науки, изучающие закономерности функционирования любого общества, общественные явления – явления, затрагивающие интересы любого члена общества. Общественные отношения – это отношения между различными социальными слоями, образующими общество, то есть это системные отношения, на которых базируется функционирование всего общества. Во многих словосочетаниях 2-го типа предполагается, что реалия, обозначаемая существительным, которое является образующим для прилагательного *суспільний* (т. е. собственно общество), выступает первым актантом предиката, выраженного определямым существительным. Так, *суспільний прогресс* – это прогресс самого общества, *суспільна свідомість* – сознание общества, *суспільні сили, суспільні галузі* – это силы и отрасли самого общества.

Вместе с тем возможны немногочисленные случаи, когда некоторые реалии действительности могут быть присущи как «микро-», так и «макро-обществу», различаясь лишь масштабами своего проявления. При таких условиях в украинских переводах русского словосочетания *общественный X* могут употребляться оба прилагательных: *общественное мнение – суспільна* (*громадська*) *думка*; *общественная собственность – суспільна* (*громадська*) *власність*.

Здесь будет полезно остановиться на фиксируемом в украинском языке различии между понятиями *думка* (в значении 'мнение') и *свідомість* ('сознание'), которое проявляется в избирательности сочетаемости соответствующих существительных с рассматриваемыми прилагательными – ср. *суспільна* (*громадська*) *думка*, но *суспільна* (**громадська*) *свідомість*.

Общественное мнение, как и любое мнение, отражает оценочное суждение о чём-то, т. е. представляет собой оценочную интерпретацию какого-либо объекта, артефакта, события, явления и т. д. Мнения, как известно, могут не совпадать – различные социальные или региональные слои общества могут одно и то же явление оценивать по-разному. Тем самым общественное мнение может быть не только единообразным, но и варьировать в разных «сообществах». Поэтому русск. словосочетание *общественное мнение* может переводиться по-украински двояко. Словосочетание *суспільна думка* отражает единообразное мнение всего общества, тогда как *громадська думка* не исключает вариативности в оценке одного и того же явления в разных общественных группах.

В то же время в общественном сознании отражаются определённые незыблемые, неизменные разноаспектные нормы бытия, хранящиеся в коллективном общественном «разуме» и не допускающие каких-либо индивидуальных разночтений. В украинском языке это единство общественной морали проявляется в нормативности сочетания *суспільна свідомість* и недопустимости сочетания **громадська свідомість*. Это же верно, например, и для такой частной нормы бытия, как мораль – ср. *суспільна мораль*, но **громадська мораль*.

Что же касается композитных русских прилагательных, первый компонент которых образуется от прилагательного *общественный*, то на украинский язык они преимущественно переводятся через компонент, образованный от прилагательного *общественный*: *общественно-политический резонанс – суспільно- (*громадсько-) політичний резонанс*; *общественно-религиозное значение – суспільно-* (**громадсько*)*-релігійне значення*; *общественно-полезная деятельность – суспільно-* (**громадсько-*) *корисна діяльність*. Вместе с тем

словосочетание *общественная деятельность*, которое включает в себя простое прилагательное и, как мы видели, указывает на один из практических аспектов функционирования «микро-общества», переводится как *громадська* (**суспільна*) *діяльність*.

2. Русское прилагательное *общий* имеет различные значения, которые обнаруживают себя лишь в его сочетании с существительными с разными семантическими свойствами. На украинский язык это прилагательное может переводиться то ли как *загальний*, то ли как *спільний*. Рассмотрим подробнее типы его употребления в структуре вида *общий Р Х*, где переменная *Р* соотносится с различными семантическими типами существительных, определяемых данным прилагательным, а переменная *Х* – с реалиями, так или иначе связанными с понятием, на которое указывает *Р*.

Словосочетание *общий Р Х*, употребленное в контексте предикатов *равен, составляет* (укр. *дорівнює, складає, становить*), обычно указывает на максимальное числовое значение определенного параметра *Р*, присущего всему объекту *Х*, т. е. объекта, который рассматривается в его целостности: *общий объем* (*длина, площадь, вес, стоимость*...) *Х-а составляет*... – *загальний обсяг* (*довжина, площа, вага, вартість*) *Х-а становить*...

Аналогичным образом в словосочетаниях типа *загальний вигляд* (*план, проекція*...) *Х-а*, т. е. *общий вид* (*план, проекция*...) *Х*-а, говорится о виде, плане, проекции и т. п. всего объекта или сооружения *Х*.

В других случаях структура *общий Р Х* может употребляться для обозначения определенного мероприятия *Р*, субъект которого может быть только множественным. Тем самым имеется в виду, что в соответствующем мероприятии принимает участие все множество *Х*: *общее собрание преподавателей* (*курса, института, коллектива*) – *загальні збори викладачів* (*курсу, інституту, колективу*...).

Типичными являются также случаи, когда в структуре *общий Р Х* компонент *Р* имеет обобщенное значение 'свойство', а *Х* выступает существительным в форме множественного числа, которое заполняет валентность компонента *Р* и является собирательным обозначением определенной совокупности: *общие свойства металлов* – *загальні властивості металів*. В этом случае прилагательное указывает на те свойства металлов, которые отличают их от неметаллов, т. е. речь идет о тех признаках соответствующих элементов, которые, собственно, и позволяют выделить их в отдельную группу.

Иногда на поверхностном уровне компонент *Х* может быть не реализован из-за отсутствия необходимости в его уточнении: *общее недомогание, общая слабость* – *загальне нездужання, загальна*

слабкість, где речь идет о недомогании всего организма или слабости во всём теле. Словосочетание *общая угроза* (*загальна загроза*) указывает на угрозу, которая распространяется на всех.

Аналогичным образом рус. прилагательное *общий* переводится на украинский как *загальний*, если в рассматриваемой структуре компонент *P* указывает на определенное ментальное состояние (ментальный результат), возникающее в результате восприятия, интерпретации определенной информации или «артефактного» явления, в частности художественного произведения (изобразительного, литературного, музыкального и т. п.). В подобных ситуациях речь идёт обычно об оценочной интерпретации этого явления или о степени осведомленности о нём во всей его целостности, хотя и не обязательно с учетом всех деталей: *общий вывод из* (*X-а*) – *загальний висновок* (*з* X-а); *общее впечатление* (*от X-а*) – *загальне враження (від X-а)*; *общее представление* (*об X-е*) – *загальне уявлення* (*про X-а*).

Другие семантические свойства существительного *P* требуют переводить рус. прилагательное *общий* как *спільний*.

Если существительное *P* обозначает определенный объект, который может иметь какую-либо потребительскую ценность, то его употребление вместе с прилагательным *общий* означает, что этот объект принадлежит не одному лицу, а двум или группе лиц. В таком случае украинским аналогом для *общий* становится прилагательное *спільний*: *общий дом* – *спільний будинок*; *общая кухня* – *спільна кухня*; *общая собственность* – *спільна власність*; *общий автомобиль* – *спільний автомобіль*. При этом речь идет о том, что каждый член группы имеет право на долю соответствующего имущества или же имеет право пользоваться соответствующим помещением или средством по его предназначению.

Аналогичным образом рус. прилагательное *общий* переводится как *спільний*, если:

– компонент *P* указывает на определенное эмоциональное состояние. В этом случае речь идет о том, что все члены группы имеют одинаковые эмоции по конкретному поводу *X*: *общая радость* – *спільна радість*; *общая печаль* – *спільна печаль*; *общая грусть* – *спільна журба*;

– компонент *P* указывает на некую разновидность свойства – свойство, которое отличает один элемент от других (ср. особенность) или присуще тому или иному живому существу (черта, качество). При этом обязательна поверхностная реализация компонента *X* или в виде существительного во множественном числе как собирательного обозначения совокупности, элементы которой сравниваются, или как ряда однородных членов, задающих

соответствующее множество через перечисление его элементов: *общие качества* (*черты*) *друзей – спільні якості* (*риси*) *друзів*; *общая черта Екатерины и Марии – спільна риса Катерини і Марії.* В таких случаях словосочетание указывает на одинаковость определенных черт друзей или Екатерины и Марии. Заметим, что в отличие от ранее рассмотренного примера *общие свойства металлов*, где речь идет о свойствах, на основе которых формируется соответствующее множество (здесь – металлы), в данном случае речь идет о свойствах, которые не имеют никакого отношения к выделению множества типа 'друзья' или 'Екатерина & Мария';

– компонент *P* указывает на определенное устоявшееся ментальное состояние: *общее мнение* (*о чем*) – *спільна думка* (*про що*); *общая точка зрения* (*на что*) – *спільний погляд* (*на що*), т. е. на то, что все члены определенной группы имеют одинаковое мнение о том или ином явлении действительности. Здесь следует обратить внимание на довольно тонкую семантическую разницу между рассмотренными ранее ментальными состояниями 'впечатление', 'вывод', 'представление', с одной стороны, и с 'мнением' или 'взглядом' – с другой. Отметим, что в первом случае речь идет не об устоявшемся, стабильном ментальном состоянии, а о только что сформированном ментальном результате, возникшем вследствие преимущественно поверхностного ознакомления с определенным явлением в его целостности.

Таким образом, ряд определенных семантических признаков компонента *P* в структуре *общий P X* (ср. 'обьектность', 'эмоциональное состояние', 'разновидность свойства', 'устоявшееся ментальное состояние') диагностируют принципиальную множественность связанного с *P* компонента *X* (независимо от наличия или отсутствия его поверхностной реализации). В отличие от русского языка, в украинском языке этот факт нормативно лексикализуется в виде прилагательного *спільний*. Именно поэтому являются сомнительными или аномальными словосочетания, в которых прилагательные сочетаются с существительными, не имеющими требуемых семантических свойств, – ср. **загальний будинок*, **загальна радість*, ?*загальні якості*.

Вместе с тем возможны отдельные случаи, когда прилагательное *спільний* может сочетаться в украинском языке с некоторыми существительными, которые нормативно сочетаются с прилагательным *загальний*. Это касается прежде всего существительных, которые в структуре *общий P X* указывают на только что сформированный ментальный результат или степень осведомленности о чем-то – ср. *спільне враження, спільний висновок, спільне уявлення*. В данном случае речь идет о том, что впечатления от чего-то, выводы, представ-

ления являются одинаковыми у всех членов определенной группы лиц. Но из этого отнюдь не следует, что впечатления, выводы, представление о каком-то явлении *X* охватывают его во всей целостности и являются окончательными. Этот факт свидетельствует о том, что и в русском языке выражения типа *общее впечатление*, *общий вывод*, *общее представление* являются неоднозначными. Для других типов существительных, сочетающихся с прилагательным *загальний*, такие словосочетания являются неправильными – ср. **спільна сума*, **спільний обсяг*, **спільний вигляд* (*план*).

Таким образом, с точки зрения украинского языка в русск. конструкции *общий P X* четко различаются «направления» обобщения. Случаи, когда значение компонента *P* «распространяется» на весь *X* или все множество *X*, маркируются прилагательным *загальний*. В то же время случаи, когда все множество *X* «охватывает» то, на что указывает компонент *P*, лексикализуются прилагательным *спільний*.

Можно выделить, по крайней мере, три неметафорических значения русского существительного *лицо*: *лицо*$_1$ 'часть тела', *лицо*$_2$ 'указание на человека в плане его официально-социального статуса', *лицо*$_3$ 'грамматическое лицо'. Далее мы рассмотрим только ЛЕ *лицо*$_2$ в его соотношении с существительным *личность*, которое нормативно рассматривает человека как средоточие целого ряда характеристик (интеллектуальных, этических [в частности – моральных], психологических, имущественных и пр.).

3. В украинском языке рус. *лицо*$_2$ переводится как *особа*, а эквивалентом рус. *личность* является существительное *особистість*. Ср. соответствия: *официальное лицо – офіційна особа*, *физическое лицо – фізична особа*, *юридическое лицо – юридична особа*, *постороннее лицо – стороння особа*, *доверенное лицо – довірена особа*. С другой стороны: *сильная личность – сильна особистість*, *интересная личность – цікава особистість*, *яркая личность – яскрава особистість*, *разносторонняя личность – різнобічна особистість*, *полноценная личность – повноцінна особистість*.

В то же время в некоторых случаях русский язык проявляет определённую непоследовательность: ср. *удостоверение личности* 'документ, идентифицирующий то или иное лицо', *устанавливать личность* 'принимать меры для идентификации лица'. В этом отношении украинский язык более последователен: *удостоверение личности – посвідчення особи*, *устанавливать личность – встановлювати особу*.

В русском языке существует одно прилагательное *личный*, которое произведено от существительных *лицо*$_2$ и *личность*. Между тем в украинском языке есть как минимум две формы прилагательных,

образуемых от соответствующих украинских существительных: *особа → особовий, особистість → особистий.* Эти прилагательные избирательно сочетаются с обозначениями понятий, которые соотносятся то ли с лицом, то ли с личностью. Таким образом, можно констатировать разные типы соотношений:

личный состав – особовий склад, личное дело (где *дело* – документ, в котором зафиксированы анкетные данные некоторого лица) – *особова справа.* С другой стороны, *личное дело* (ср. *Это моё* [*его*] *личное дело* в значении 'Это касается только меня [его]') – *особиста справа, личные качества – особисті якості, личный пример – особистий приклад, личные вещи – особисті речі, личная собственность – особиста власність, личное мнение – особиста думка, личное участие – особиста участь, личная подпись – особистий підпис, личное обаяние – особиста чарівність.*

Как видим, в отличие от русского языка, в украинском каждое из прилагательных «самодостаточно» и однозначно предсказывет класс понятий, обозначаемых существительным, с которым они сочетаются. Поэтому в украинском языке аномальны сочетания типа: **особистий склад*, а также **особові якості*, **особовий приклад*, **особові речі*, **особова власність*, **особова участь*, **особова чарівність* и т. д. В русском же языке значение прилагательного конкретизируется лишь в сочетании с соответствующим существительным. В порядке исключения можно привести соотносящееся с укр. *особовий* прилагательное *лицевой*$_2$ в терминологическом словосочетании *лицевой счёт* (укр. *особовий рахунок*). В этом употреблении данное прилагательное естественно считать производным от существительного *лицо*$_2$, а не *лицо*$_1$ – ср. *лицевой*$_1$ *нерв* (укр. *лицьовий нерв*).

Рассмотрим теперь случаи противоположного типа, когда смысл, обозначаемый в русском языке одной ЛЕ, в украинском языке может быть выражен лишь в составе словосочетания.

4. В русском языке на уровне лексики разграничиваются наименования для начальственных должностей разных иерархических уровней. Так, для обозначения руководителей структур не наивысшего уровня нормативно используется наименование *председатель*: *председатель профкома, председатель месткома, председатель сельсовета, председатель правления банка, председатель кооператива* и т. д. В то же время для обозначения вершинной должности той или иной иерархии (президент, премьер-министр, спикер парламента) альтернативно используется наименование *глава*, валентность которого заполняется обозначением руководимой структуры: *глава государства, глава правительства, глава парламента.*

В украинском языке не проводится различий между иерархическими уровнями руководящих должностей, и для обозначения руководителей любого ранга используется наименование *голова: голова кооперативу, голова місцевкому, голова сільради, голова держави, голова уряду, голова парламенту.*

5. В русском языковом сознании помимо самого общего родового понятия 'танец' вычленяется такой его подвид, который можно охарактеризовать как 'национальный, преимущественно коллективный, ритмический танец'. В русском языке этот понятийный подвид кодируется как *пляска.* Между тем в украинском языке нет отдельного слова для обозначения данного вида танца. Даже такой характерный национальный танец, как *гопак*, который в полной мере соответствует приведенному определению, в украинском языке обозначается словом *танець* или его синонимом *танок.* А типичное для русского языка название коллектива *анасамбль песни и пляски* переводится на украинский как *ансамбль пісні і танцю.*

6. Для указания на кардинальное изменение фактуры какого-либо объекта, вещества, сущности, часто приводящее и к изменению его таксономии, в русском языке широко используется универсальное обозначение *превращение* совместно с другими его частеречными производными. Подобные изменения часто носят стихийный, непреднамеренный или даже необъяснимый, таинственный характер; ср.: *По мановению волшебной палочки тыква превратилась в карету.* Если же соответствующее изменение является целенаправленным и осуществляется по известной, контролируемой, управляемой технологии, то в русском языке оно кодируется как *преобразование*; ср.: *солнечные батареи преобразуют энергию солнца в электрическую*; *преобразование энергии ветра* (*воды*) *в электрическую*; *на градирне пар преобразуется в воду* и т. д. Ср. также неуместность употребления этого обозначения для указания стихийного, непреднамеренного изменения: **Ты преобразовал рубашку в тряпку!* вместо *Ты превратил рубашку в тряпку!* А в украинском языке любое превращение, как стихийное, так и целенаправленное, кодируется как *перетворення*: *Помахом чарівної палички чарівниця перетворила гарбуз на карету*; *перетворення енергії води* (*вітру, сонця...*) *в електричну* и т. д.

7. Украинское прилагательное *попередній* в структуре *попередній X* может, с одной стороны, указывать на акцию или мероприятие, аналогичные той акции или мероприятию, о которых идёт речь, и непосредственно им предшествующие. В этом значении данному прилагательному соответствует русское прилагательное *предыдущий*: *попередня поїздка* (*прогулянка, конференція...*) – *предыдущая поездка* (*прогулка, конференция...*).

С другой стороны, это же прилагательное может указывать на:

а) заблаговременное осуществление акции, являющейся необходимым подготовительным этапом, нормативно обеспечивающим контролируемое осуществление другого действия или участие в определённом мероприятии, которое является конечной целью субъекта;

б) первоначальный вариант некоторого документа или произведения.

В этом значении прилагательное *попередній* эквивалентно русскому прилагательному *предварительный*: *попередній продаж квитків – предварительная продажа билетов*, *попереднє замовлення – предварительный заказ*, *попередній запис в чергу – предварительная запись в очередь*, *попередня угода* (*домовленість*) *– предварительное соглашение* (*договорённость*)[1].

Первое значение, 'предыдущий', прилагательного *попередній* реализуется в случаях, когда определяемое существительное *X* указывает на любое действие, мероприятие или документ. Реализация же второго значения требует, чтобы существительное *X* удовлетворяло более сложным признакам – указывало бы на заведомо подготовительный этап для осуществления или участия в чём-либо или же было обозначением документа. Заметим, что если определяемое существительное никак не согласуется с данными признаками, то сочетание с прилагательным *предварительный*, по крайней мере в русском языке, становится невозможным – ср. **предварительная продажа носков* (*мороженого...*).

Между тем русские прилагательные *предыдущий* и *предварительный* задают соответствующие значения однозначно, независимо от восприятия определяемых ими существительных. Например, укр. словосочетания *попередня зустріч*, *попередня поїздка*, основываясь на семантическом признаке определяемого существительного, нормативно интерпретируются как 'предыдущая встреча', 'предыдущая поездка'. В то же время русские словосочетания *предварительная встреча*, *предварительная поездка* однозначно указывают на подготовительный характер встречи или поездки.

8. При выражении смысла 'ликвидация (чего-либо)' (ср. параметр Liqu [Жолковский, Мельчук 1967]) в русском языке часто используются разные глаголы, отражающие категориальные различия

[1] Заметим, что наречие *предварительно* (укр. *попередньо*) с близким значением 'перед тем, как; сначала' указывает на подготовительную акцию, имеющую не конвенциональный, т. е. согласующийся с общепринятым правилом, а частный характер, отражая индивидуальный подход субъекта к достижению поставленной цели.

в объекте ликвидации. Здесь мы не имеем в виду разные значения данного параметра, применимые к индивидуальным ключевым словам (ср. *распускать парламент*, *снимать возражения*, *исправлять ошибку*). Речь идёт о глагольных формах с этим значением, прямые дополнения которых могут быть обозначены целым рядом существительных, имеющих общие семантические признаки. Так, для указания на приостановление легитимности того или иного прескриптивного документально оформленного акта используется глагол *отменять*: *отменять приказ* (*распоряжение*, *указ*, *закон*...). В то же время приостановление функционирования той или иной институции преимущественно кодируется посредством ЛЕ *упразднять*, *упразднение*: *упразднять должность* (*министерство*, *президентское правление*...). А в украинском языке для обозначения подобных ситуаций используется единый глагол *скасовувати*, допускающий игнорирование таких категориальных различий: *скасовувати наказ* (*розпорядження*, *указ*, *закон*, *посаду*, *міністерство*, *президентське правління*...).

В русском языке функционируют две семантически связанные предикатные ЛЕ *предпочтение* и *преимущество*. Значение первой ЛЕ, материализующейся и в других частях речи (ср. *предпочитать*, *предпочтительный*, *предпочтительно*), фиксирует принятие решения, на основе которого осуществляется выбор между двумя или несколькими альтернативами. При этом имеется в виду, что субъект остановил свой выбор на одной из них потому, что с его точки зрения она имеет определённое **преимущество** над другими рассмотренными им альтернативами. Между тем, в украинском языке оба эти значения кодируются одной и той же предикатной ЛЕ *перевага*, а их дифференциация обеспечивается благодаря различиям в моделях управления и параметрической сочетаемости [Жолковский, Мельчук 1967]; ср.: *предпочитать X У-ку* (*отдавать предпочтение X-у*) – *віддавати перевагу X-у*; *преимущество X-а над У-ком* – *перевага X-а над У-ком*, *X имеет преимущество над У-ком* – *X має перевагу над У-ком*. Как видим, в этих случаях смысл, который в русском языке однозначно кодируется самой предикатной лексемой, в украинском языке раскрывается благодаря дополнительному учёту различий в синтактике данной лексемы.

9. Таким образом, в языке, в котором разные значения выражаются одной и той же ЛЕ, соответствующая омонимия снимается благодаря учёту различий в сочетаемости данной ЛЕ в её конкретных употреблениях. Разные значения прилагательного маркируются различными категориальными семантическими признаками определяемых ими существительных. Разные значения существительных и

глаголов диагностируются различиями в семантических категориях элементов, заполняющих их валентности, а также в их синтактике.

10. Так, русское существительное *слой* реализует значение 'горизонтально распределённая однородная масса определённого вещества или жидкости', если существительное, заполняющее его валентность, обозначает то или иное вещество *слой грунта* (*песка, пыли, крема...*). Если же эта валентность указывает на множество людей или определённый общественный класс, то существительное *слой* является косвенным или прямым обозначением соответствующей общественной группы (*слой населения, слой крестьянства, слой зажиточного крестьянства*).

А в языке, в котором те же значения обозначаются разными ЛЕ, каждая из этих лексем является «самодостаточной», однозначно указывая на соответствующие реалии, но их сочетаемость существенно ограничивается. Например, по-украински в первом случае следует говорить про *шар грунту* (*піску, пилу, крему...*), а во втором – про *верству* (*населення, селянства, заможного селянства...*). При этом оказываются аномальными сочетания типа: **шар населення*, **шар селянства*, **шар заможного селянства*. Аналогичным образом аномальны сочетания **верства грунту*, **верства піску* (*пилу, крему...*)[2].

В обоих языках количественные характеристики пространственных параметров этих сущностей варьируются аналогичным образом: *толстый* (*тонкий*) *слой грунта* (*песка, пыли, крема...*) / *товстий* (*тонкий*) *шар грунту* (*піску, пилу, крему...*); *широкий* (*узкий*) *слой населения* (*крестьянства, зажиточного крестьянства, рабочей верхушки*) / *широка* (*вузька*) *верства населення* (*селянства, заможного селянства, робітничої верхівки...*).

В то же время возможны ситуации, когда учёт семантической специфики элементов, с которыми сочетается неоднозначная лексема, оказывается недостаточным для определения значения, в котором она употреблена. Так бывает, когда множества диагностирующих семантических признаков, характеризующих соответствующие элементы сочетаемости, частично пересекаются. Например, укр. прилагательное *попередній* может, как мы видели, сочетаться с существительными, обозначающими документ, в котором запротоколирован тот или иной официальный акт, – ср. *попередня угода, попередня домовленість*. При этом речь может идти

[2] Исключением является укр. существительное *прошарок*, которое, как и рус. *прослойка*, может указывать как на однородную массу (*прошарок крему*), так и на общественный класс (*вузький прошарок інтелігенції*).

как о документе, который был принят ранее, т. е. о предыдущей договорённости или соглашении, так и о первоначальном варианте будущего официального документа, т. е. о предварительном соглашении или договорённости. В таких случаях для определения конкретного значения прилагательного необходим анализ более широкого контекста. Между тем русские прилагательные *предыдущий*, *предварительный* полностью самодостаточны и задают соответствующие значения без необходимости учёта их сочетаемости и привлечения какого-либо контекста.

Подобные факты, когда определённое «частное» понятие кодируется в языке не словосочетанием, а отдельной лексемой, свидетельствуют об особой значимости этого понятия для картины мира данного языка. Это обстоятельство должно непременно учитываться при построении конкретных переводческих стратегий.

ЛИТЕРАТУРА

Жолковский, Мельчук 1967 – *Жолковский А.К.*, *Мельчук И.А.* О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. М., 1967. Вып. 19.

Яременко, Сліпушко 1999 – *Яременко В.В.*, *Сліпушко О.М.* Новий словник української мови в 4-х томах. Київ, 1999.

IV. ПЕРЕВОД ПОЭЗИИ И ПЕРЕВОД ПОЭТА

Н. М. Азарова

Опыт осмысления китайской средневековой поэзии поэтическим языком XXI века[1]

«О переводимости языковой структуры надо продолжать размышлять и тогда, когда для человека она кажется непереводимой» – переводчик классической поэзии с неродственных языков неизбежно должен принять этот тезис Вальтера Беньямина; с этой позицией обязан согласиться и лингвист, не анализирующий «трудности перевода», а поддерживающий идею переводимости как продуктивную. Данная статья носит авторефлексивный характер, так как ее материалом послужили мои собственные переводы великого китайского поэта Танской эпохи Ду Фу (712–760).

В 2012 году Ду Фу исполняется 1300 лет; сохранившийся корпус стихотворений Ду Фу включает 1400 стихов, причем основная часть известных текстов была им написана уже в зрелом возрасте; Ду Фу, признанный формалист, считается одним из самых «трудных» китайских классиков, что находит отражение, например, в таком известном высказывании Дун Цычана (XIV в.), как «будет тебе пятьдесят, сможешь читать ты поэзию Ду».

Поэзия Ду Фу неоднократно переводилась на основные мировые языки, в том числе на русский, однако таких больших поэтов каждая эпоха должна переосмыслять по-своему в зависимости от развития поэзии, возможностей и развития поэтической техники и метаязыковой рефлексии. Продуктивной представляется также идея перевода как продолжения жизни произведения (исходя из идеи надысторического родства языков). Подобная позиция должна обеспечить великим текстам переводимость в разные исторические эпохи, что исключает намеренную архаизацию текста и

1 Работа выполнена при финансовой поддержке Министерства образования и науки РФ в рамках гранта Президента РФ для государственной поддержки ведущих научных школ РФ, проект № НШ-1140.2012.6 «Образы языка в лингвистике начала XXI века» (рук. В.З. Демьянков).

предполагает нахождение сходимости языка оригинала, прочтенного в XXI веке, и языка перевода, то есть современного русского языка и средневекового китайского.

В то же время перевод, в отличие от оригинала, не может жить долго: в идеале каждое поколение переводчиков должно поддерживать жизнь оригинала, благодаря чему оригинал «возрастает» в переводе.

Беньямин в процитированной выше парадоксальной статье «Задача переводчика» характеризует отличительную черту плохих переводов как «неточную передачу несущественного содержания. Так происходит до тех пор, пока перевод старается служить читателю» [Беньямин 2000: 46]. Таким образом, переводческие неудачи объясняются прежде всего проблемой адресации, ориентацией на широкого читателя (точнее, ориентацией на читателя как такового). Действительно, чаще всего перевод более адресован, чем оригинальный текст; переводчик поэзии, как правило, задумывается, какой конкретно аудитории адресован перевод. В России в XX веке в переводе классической китайской поэзии присутствовал социальный заказ: перевод, адресованный читателю, мыслящему в определенной культурно-национальной традиции, даже если не был впрямую адаптирован, но был вынужден считаться с этой традицией.

Задача, которая ставилась переводчиками классических китайских поэтических текстов, не была собственно поэтической, это была задача культурологического характера, заведомо не предполагавшая обращения к неизвестному для читателя способу языкового мышления. Перевод, исходя из заведомой несамодостаточности и возможной непонятности для адресата «смысла» и реалий, подразумевал наличие дополнительной экспликации, комментариев разного рода; в русско-советской традиции сложилась модель культурологического и исторического комментария, практически не затрагивающего принципы поэтики.

Задача переводчика преподносилась в формулах типа *ввести в русскую культуру*, *познакомить русского читателя*, что вело к приоритету «передачи смысла оригинала» на языке перевода. Действительно, классические переводы с китайского, выполненные в XX веке, представляют собой упрощение по отношению к оригинальному тексту, что объясняется как ограничениями, накладываемыми силлабо-тоническим стихом и конвенциональным синтаксисом, так и неправомерной корреляцией с русской романтической поэзией, злоупотреблением фольклорными компонентами и т. д.

В качестве сравнительного примера подходов к переводу Ду Фу в XX и в XXI в. приведем два отрывка из переводов одного и того же стихотворения (登高):

ПОДНЯВШИСЬ НА ВЫСОТУ	***взбираясь наверх***
Стремителен ветер, и небо высóко. В лесу обезьяны вопят.	ветром нервным взвивается к небу обезьяний плач по умершим
Над чистой, осенней водою потока Осенние птицы летят.	у отмели белой брызги вращеньем кругами птиц над водой
Осенние листья кружат, опадая, Багряны они и легки,	так беспрестанно теряют деревья шуршанье шуршание листьев
И тянутся вдаль от родимого края Просторы Великой реки. *(перевод А. Гитовича)*	так бесконечно катит янцзы теченье течение встречи *(перевод Н. Азаровой)*

Таким образом, переводы Л. Эйдлина, А. Гитовича и многих других пытаются передать смысл китайского стиха на языке русской романтической поэзии XIX века с характерной для этой поэтики метафорикой, олицетворением, историзмом и т. д. Такой подход представляется ошибочным, даже если принять спорную стратегию архаизации языка перевода любого классического текста, то все равно возникает вопрос: каким образом VIII век в Китае соотносится с XIX веком в России?

Иными словами, язык оригинала играл подчиненную роль по отношению к языку перевода (русскому): максима переводчика XX века классической поэзии Ду Фу сводилась к «извлечению смысла оригинала» и трансляции его в существующие (архаические даже по отношению к XX веку) русские поэтические традиции, так чтобы стихотворение «хорошо читалось по-русски» неподготовленным читателем.

Как перевернуть эту формулу? Как заставить русский язык звучать по-иному (как трансформировать русский язык под влиянием китайского)? Что нужно сделать с русским языком (какова интенция в отношении русского языка), чтобы перевод был возможен? Таким образом, интенция переводчика будет направлена не на перевод отдельного текста отдельного автора, а на весь язык в целом (русский) и русский поэтический язык в частности.

Структура современного русского стиха не только дает новые возможности для поэтического перевода с неродственных

языков, но и позволяет найти точки схождения в языке современной русской и средневековой китайской поэзии. Современный стих дает возможность гетероморфного построения, расширяет понимание рифмы, в том числе внутренней, акцентирует все виды изоморфизма.

С другой стороны, текст и язык оригинала будят в переводчике стремление трансформировать свой язык. Эта стратегия трансформации собственного языка при взаимодействии с чужим может быть особенно значимой при переводе с неродственных языков. В таком случае может реализоваться мысль о потенциальной сходимости языков и о переводе как выражении этой потенциальной сходимости.

Иными словами, вместо того чтобы излагать так называемый смысл китайского текста по-русски (что очевидно невозможно в отрыве от китайского языка), необходимо идти по пути развития потенциальности в русском языке и «превращения русского в китайский». Отсюда следует, что опыт перевода Ду Фу средствами современной поэзии направлен на перевод именно языка поэзии Ду Фу, а не так называемого «смысла» поэзии Ду Фу. Или еще в более парадоксальной формулировке: язык переводится на язык. Таким образом, упрек переводчику – *так не говорят по-русски* – можно перефразировать: *так потенциально говорят по-русски*, *так уже говорят по-русски*.

Здесь возникает трудность и перспектива, отмеченная еще Р. Якобсоном, – переводчику более всего мешает не отсутствие в языке перевода тех или иных форм и категорий, присутствующих в языке оригинала, а наоборот, присутствие «лишних» форм и категорий. В случае русско-китайского взаимодействия это становится наиболее очевидным: прежде всего частеречная принадлежность, большая часть глагольных категорий, падежная система и т. д., безусловно, должны вести к сужению семантического объема и недостаточной внутритекстовой пластичности и мобильности слов (морфем), возможной в иероглифической поэзии типа китайской («Языки различаются между собой главным образом в том, что в них не может не быть выражено, а не в том, что в них может быть выражено» [Якобсон 1978: 16–24]).

Действительно, язык оригинала ставит неизбежные вопросы: зачем нам частеречная принадлежность, прописные буквы, знаки препинания и т. д.? Характерно, что сходные вопросы некоторое время назад были поставлены и перед современной поэзией. В данном случае стратегия переводчика может опираться не на общенациональную конвенцию, а на внутрипоэтическую конвенцию своего

времени, развивая ее при помощи интерференции генетически неродственного языка.

При сравнении китайского и русского поэтического текста возникает оппозиция по критерию *концентрированности* текста. Поэзия Ду Фу в этом смысле выступает как пример тройной концентрации текста. Во-первых, китайский язык как иероглифический предполагает гораздо больший семантический объем в меньшем количестве слов (морфем). Во-вторых, вэнь янь вообще (и в частности, поэтический язык VIII века) предполагает большую семантическую концентрацию по сравнению с современным китайским. И, наконец, в-третьих, идиостиль Ду Фу уже современники характеризовали как чрезвычайно сжатый, концентрированный, трудный для понимания.

Стратегия Ду Фу направлена на отказ от нарративов, отказ от злоупотребления деталями, на увеличение семантического объема каждого слова. Принцип экономии слов как основополагающее отличие лирической поэзии от нарратива (сказать больше меньшим количеством слов) выявляет ориентацию на читателя, способного к сложной интерпретации, прежде всего, читателя-поэта.

Подобная установка заставляет искать все возможные пути сокращения количества слов и увеличения их семантического объема в русском языке.

В.М. Алексеев выдвинул требование «научной точности» перевода, которое подразумевает, в частности, особое внимание к количеству и принципам отбора слов. Интересно, что это требование перекликается с парадоксальным требованием дословности, выдвигаемым Беньямином. С одной стороны, «научно точный» перевод, по Алексееву, подразумевает, что любое слово оригинала должно так или иначе отразиться в переводе, то есть пропуск слов оригинала недопустим. В идеале оригинал должен максимально соответствовать подстрочнику, насколько вообще русский подстрочник возможен по отношению к китайскому тексту.

С другой стороны, Алексеев предложил формальный принцип соответствия иероглифов оригинала и слов перевода. Необходимо соблюдать количество знаков: соответственно, количество иероглифов в строчке традиционного китайского стиха (пять или семь) должно соответствовать количеству слов в русской стихотворной строчке (не считая служебных). Несмотря на то, что подобная структура труднодостижима в русском стихе (языке), гораздо более «многословном», чем китайский, неукоснительное следование этому принципу открывает возможности расширения семантического объема слова и

построения текста в режиме потенциальности (или потенциальной сходимости).

春望

國破山河在
城春草木深
感時花濺淚
恨別鳥驚心
烽火連三月
家書抵萬金
白頭搔更短
渾慾不勝簪

видение весны

в стране раскромсанной
гор и рек посреди
весенний город
в траве и деревьях потерян
в тоске совпадая
цветы распыляют слёзы
муторно наперекор
птицы тревожат сердце
языками огня
месяца три едины
тысячу диней
за письма отда́л бы из дома
головы́ седина
здесь ещё поредела
смутные мысли
в волосах не удержат шпильку[1]

Количественный принцип играет немаловажную роль не только по отношению к количеству слов в строчке, но и по отношению к размеру текста как таковому.

В таком критерии, как длина стихотворения, особенно заметна разница между западной и восточной поэзией. В самом общем виде это можно сформулировать так: в западной традиции длина стихотворения определяется жанром, а не визуальным обликом; в восточной поэзии длина стиха всегда соотносима со способом его написания и возможностью одновременно охватить глазом (пусть даже на свитке). Если разрезать китайское стихотворение на несколько страниц печатного текста, это уничтожит саму материю стиха. Традиционная западная поэзия, напротив, почти на протяжении всей своей истории остается безразличной к визуальности целого текста как выразительному средству, несмотря на отдельные визуальные опыты (фигурных стихотворений, футуристической поэзии и др.).

Благодаря диктату визуальности в культуре XXI века этот критерий в традиционной китайской поэзии представляется удивительно актуальным (одно стихотворение – одна страница). Но и в современной русской поэзии расположение текста на странице, его конфигурация и количественный принцип в целом является не просто важным выразительным средством, но и средством создания ритма и,

[2] Здесь и далее перевод Наталии Азаровой.

шире, смыслообразующей (происходящей) формой. В связи с этим представляется необходимым ввести понятие *графический дизайн текста*. Важными принципами графического дизайна современного поэтического текста, отраженными в переводе, могут быть следующие: текст должен быть расположен на одной странице, не содержать или содержать минимально пунктуационные знаки, количество слов и их длина и расположение должны образовывать определенный графический ритм и конфигурацию текста. Кроме того, вертикальное взаимодействие знаков создает возможность нелинейного прочтения текста, что, как в стихотворении Ду Фу 月夜憶舍弟 (*лунной ночью думаю о моих братьях*), может лежать в основе философского прочтения текста. Так, центральное положение первой и последней строчки (третий иероглиф, первый после цезуры) занимают понятия 斷 (*прервать*) и 未休 (*непрерывно*), расположенные, соответственно, друг под другом; конец и начало стихотворения не только образуют круговую композицию, но графика становится выражением диалектики прерывности и непрерывности, характерной для поэтики Ду Фу. Подобные принципы представляется возможным реализовать и в переводе:

лунной ночью
думаю о моих братьях

движенье людей
прервут барабаны войны
осени на границе
кричит одинокий гусь
вижу что здесь
ночи пока светлы
на родине в детстве
луна сияла вовсю
разбросаны братья
разлукой за много вёрст
никого не спросить
они живы ли умерли ли
письма послать
им не дойти далеко
к тому же войны
непрерывно движенье вокруг

Графический дизайн и количественный показатель более всего отражают установку китайского стиха на максимальную целостность текста; в переводе при попытке передачи целостности текста и графического дизайна возникает и *проблема больших букв*. Хорошо известно, что традиция прописных букв, в частности в индоевропейских языках, не является универсалией. С другой стороны, сам

концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В русских переводах XX века большие буквы усиливали линейность (последовательность) прочтения, диктовали более однозначные внутритекстовые связи.

Современная поэзия, принявшая в начале XXI века запись без больших букв как относительную внутрипоэтическую норму (что тоже объясняется, независимо от китайской поэзии, установкой на целостность текста), позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической. Отказ от прописных букв является абсолютным, в том числе в собственных именах и заглавиях.

Стратегия целостности текста диктует и решение вопроса о знаках препинания. Уже со второй половины XX века русская поэзия прогрессивно отказывается от постановки знаков препинания, прежде всего таких, как запятые и точки, считая более выразительным и достаточным графическое решение деления на строчки. Обратим внимание на то, что знаки препинания (запятые и точки) появились только в новейших записях китайской поэзии и исключительно в конце строчек; между иероглифами знаки препинания не ставились и не ставятся. Таким образом, традиционные знаки препинания, принятые в русской пунктуации, становятся препятствием в установке на гибкость и многопараметровость синтаксических и внутритекстовых связей (в том числе вертикальных) и представляются излишними, кроме знаков вопроса и восклицания. Интонационно-графическое членение текста в переводе осуществляется при помощи строки и цезуры (полустроки): в семисловной строчке используется цезура по формуле 4 + 3 (ср. выше: *ветром нервным взвивается к небу / обезьяний плач по умершим*), а в пятисловной строчке 2 + 3 (ср. выше: *осени на границе / кричит одинокий гусь*). Встречаются некоторые любопытные случаи использования цезуры, например двойная цезура в стихотворении 宿府 (*ночую в штабе*); ряд выделяемых при помощи двойной цезуры слов образует самостоятельный текст внутри целого текста:

пронзительной осенью в штабе пустом
колодец
морозных платанов
остался один в чхэн ду
свеча
догорает дрожью
нескончаема ночь звуком рога
скорбь
говорит собой

лунный цвет в целом небе
кому
любоваться им?

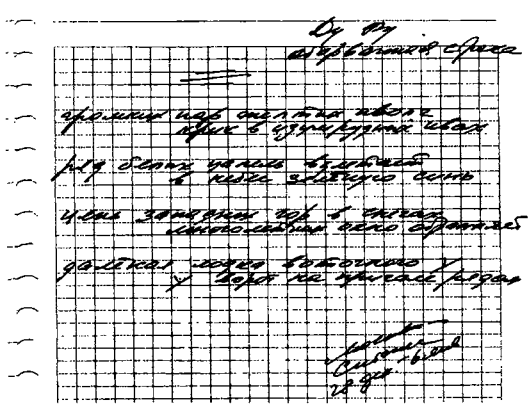
Как известно, ритм китайского стиха образуется целым рядом изоморфизмов, в частности омофонов, и переводом с тона на тон или движением тонов. Поиск аналогичной структуры приводит к особому вниманию переводчика к движению гласных внутри строки, вертикальному соотношению гласных и ассонансной структуре стиха в целом. С другой стороны, китайский язык обладает удивительной возможностью идеографических повторов, в полной мере реализующейся в поэтическом тексте. Отсюда встает проблема трансформации комплекса *тон – омофон – идеограмма* в комплекс *ассонанс – анаграмма.*

Анаграмматическое построение современного русского стиха в какой-то мере (не только по звуковому, но и по каллиграфическому критерию) способно коррелировать с изоморфизмом идеограмм в китайских иероглифах.

Если принять утверждение Р. Якобсона, что в поэтическом искусстве царит парономазия, то «возможна только творческая транспозиция… либо межъязыковая – с одного языка на другой, и, наконец, межсемиотическая транспозиция – из одной системы знаков в другую» [Якобсон 1978: 16–24].

Поиски схождения принципа идеографических повторов и принципа звукобуквенных повторов (анаграмматических, парономастических, изосиллабических) в переводе представляют собой как межъязыковую, так и межсемиотическую творческую транспозицию. При этом не преследуется цель поиска парных или моделирующих соответствий.

В ряде случаев удается найти и некоторые каллиграфические возможности в русской записи переводного текста:



Одним из «непереводимых» приемов китайской поэзии принято считать так называемые тавтофоны. Тавтофон передает и звукоподражание, и семантику; кроме того, он поддержан графическим повтором двух одинаковых иероглифов (тавтограммой). Интересно, что Алексеев в трактовке явления тавтофонов фактически руководствуется требованием *дословности*, понимаемым как максимальное сохранение формы оригинала. Он утверждал, что так как русский язык не обладает тавтофонией и возможностями иероглифов, то в случае перевода тавтофона необходимо пожертвовать смыслом, чтобы сохранить структуру тавтофона, то есть ономатопеического повтора[3] (*ветер свистит свистит*, но при этом не передается смысла *шелеста листьев*).

Стратегия переводчика, владеющего средствами современной поэзии, все-таки должна быть направлена на такую передачу звучания, которая была бы сама по себе становящейся формой новой поэтико-философской мысли. Пример этого уже приводился выше: *Wú biān luò mù* ***xiāo xiāo*** *xià* (*так беспрестанно теряют деревья* ***шуршанье шуршание*** *листьев*), / *Bù jìn cháng jiāng* ***gǔn gǔn*** *lái* (*так бесконечно катит янцзы* ***теченье течение*** *встречи*). Приведем еще несколько примеров перевода тавтофонов:

入空才漠漠	вот заполняется **сплошью сплошною** воздух
灑迥已紛紛	уже распыляя **разделённой раздельностью** брызги
信宿漁人還泛泛	рыбаки прорыбачив которую ночь с возвращением **медлят и медлят**
清秋燕子故飛飛	ласточки осенью всё-ещё здесь **мелькают в мельканьи** настырном

Еще несколько замечаний. Начавшаяся уже в XX веке поэтическая борьба поэзии с кодифицированным синтаксисом также открывает ряд новых возможностей для перевода. Синтаксические связи слов в современном стихе более свободны и многомерны. Увеличивается синтаксическая гибкость слова, пластичность, возрастает количество возможных валентностей, что представляет больше возможностей соответствовать изолирующему языку (китайскому). Энантиосемия,

[3] Переводы А. Гитовича, с другой стороны, занимают прямо противоположную позицию, то есть пытаются передать смысл, жертвуя тавтологией и звукоподражанием.

в частности, перестает восприниматься как игровой момент и передает сложную субъектную структуру китайского текста:

寺憶曾游處	воспоминанием храма прошлым сохранно место
橋憐再渡時	мóста чувство вновь переправит время
江山如有待	горы и реки живут ожиданьем моим

В первой строчке поэт хранит воспоминание о храме, но и храм помнит о поэте; во второй и третьей строчке актуализируются аналогичные структуры *поэт – мост*, *горы и реки – поэт* (попутно отметим, что немаловажно и вертикальное взаимодействие места и времени). В приведенном примере важнейшим грамматическим средством реализации субъектной структуры текста оказывается творительный падеж. Действительно, с одной стороны, изолирующая семантика творительного сравнительного, а с другой – то, что «данное грамматическое значение ведет себя в языке так, как принято ожидать от значения словообразовательного» [Рахилина 1999: 501], создают предпосылки для парадоксального движения русского творительного в сторону иероглифа. Кроме того, не раз исследованная лингвистами полисемия русского творительного при взаимодействии с китайским проявляет себя не только как удивительная возможность актуализации синкретических грамматических значений и частеречных трансформаций, а также неигровой реализации множественных валентностей, но и как способ максимальной концентрации текста. Усилия переводчика направлены на то, чтобы сдвинуть традиционные части речи, повысить пластичность синтаксических функций[4]. В заключение приведем несколько примеров подобных творительных в переводе:

多事紅花映白花	тревога цветов суетлива красных **отражением в белых цветах**
頻來語燕定新巢	**зависает стрекозами** медленно мягко поверхность воды дрожащей
旁人錯比揚雄宅	**превращением ветер трепетом в свет** текут меняясь местами

[4] Уже у Алексеева в его собственном переводе встречается подобный творительный падеж: *цветы загустели росою* [Алексеев 1978: 534].

玉露凋傷楓樹林	**осенью белых рос** искалечен оголённый клёновый лес
叢菊兩開他日淚， 孤舟一系故園心	снова цветёт куст хризантемы **слезами ушедших дней** **с одинокой лодкой на привязи сердцем** возвращаюсь в родные пределы

Перевод Ду Фу, таким образом, исследует возможности развития иероглифического или подобного иероглифическому мышления на русском языке. Для поэзии очень важную роль играет то, что иероглифика представляет собой потенциально незамкнутую систему, а развитие иероглифического мышления предполагает возможность не мыслить язык как некую систему (диктат системы), требующую преодоления.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 1978 – *Алексеев В.М.* Китайская литература. Избранные труды. М., 1978.

Беньямин 2000 – *Беньямин В.* Задача переводчика // Беньямин В. Озарения / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М., 2000.

Деррида 1997 – *Деррида Ж.* Вокруг Вавилонских башен // Коммент. М., 1997. № 11.

Ду Фу. Сто печалей. СПб., 1999.

Рахилина 1999 – *Рахилина Е.В.* Семантика русского творительного: фрагмент // Роман Якобсон: тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 496–507.

Якобсон 1978 – *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

Якобсон 1985 – *Якобсон Р.О.* К общему учению о падеже // Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985. С. 133–175.

В. В. Аристов

Проблемы теории и практики поэтического перевода в рамках понятия внутренней формы слова

Предлагается концепция, согласно которой стихотворение реализуется не только на уровне некоторого «внешнего» языка, но имеет отражение во внутренней форме логоса-прообраза. Обращение к понятию внутреннего языка, новому понятию «внутренний пластический театр» апеллирует к внутренней форме слова [Аристов 2010: 274–276], также важным представляется возрождение понятия логоса в лингвистике и поэтике, см. [Фещенко 2009].

В таком случае перевод на другой язык способен активизировать эту форму. Стихотворение на языке оригинала является в некотором смысле суверенным, но оно раскрывается по-новому во внутреннем пространстве, чему способствует перевод, или трансляция, исполнение, интерпретация. Поэтическое произведение, выраженное на «внутреннем» языке, оказывается инвариантом относительно преобразований в конкретные языки. С этой точки зрения само оригинальное произведение может трактоваться в качестве своеобразного перевода, см. [Аристов 1998: 111–115]. Внутренний язык поэзии (поэтический язык) для экстериоризации может быть «исполнен», предъявлен в артистическом действии интерпретации-перевода. В данной трактовке прообраз выступает как некий «эйдос», способный транслироваться, проецироваться в родной язык, на котором пишется стихотворное произведение, при этом перевод на другой язык выступает как способ «узнавания» идеи произведения.

Точность перевода в нашем понимании соответствует точности воспроизведения внутреннего прообраза (при этом необходимо определить смысл соответствия и меры близости к образцу). Точность (не путать с буквализмом) перевода подразумевает точность соответствия передачи выражения произведения на «поэтическом языке», что означает проявление слова-логоса. Важную роль в определении и выявлении этой внутренней формы поэтического языка имеют ритмические волны. Поэтому переданные

правильно «цепочки чередующихся звуков», «цепочки чередующихся смыслов» и т. д. означают воспроизведение ритмических структур «поэтического языка». В принципе может быть поставлен вопрос о степени отклонения от «оригинала» во внутренней форме – отклонения, понимаемого математически, т. е. здесь допустима и количественная оценка.

В таком понимании поэтического перевода можно увидеть и соответствие с нынешними гносеологическими установками, см., например, [Автономова 2008]. Термин «перевод» допускает достаточно широкое толкование, в частности, переводом способна предстать, например, модель природного явления. Приведем цитату из книги Автономовой [там же: 5–6]: «...есть и другие трактовки рассказа о Вавилонской башне, среди которых мне ближе всего рикёровская. В этом рассказе речь идет не о мести разгневанного Бога, но о наступлении новой стадии в существовании человека и человечества. „После Вавилона“ повзрослевший человек вынужден взять в свои руки ситуацию многоязычия, разделяющего людей. И он обращается к переводу. ... работа перевода не легче, чем строительство башни... Человеческим уделом становится другое строительство – не башни, но той области соизмеримого опыта, в которую каждый из нас, отказываясь от гордыни поиска абсолютного совершенства, приносит нечто свое, понимая (как это понимает каждый переводчик), что нет приобретений без потерь... Встречая в этой работе перевода Другого, человек только и может строить себя». Здесь необходимо сказать (в сопоставлении строительства не башни вавилонской, но собора языков) о бескорыстности, о стремлении почти к безымянности (в противоположность библейскому искусу строителей башни «сделать себе имя»). Потому что роль переводчика в таком предельном бескорыстном творческом устремлении скромна (если не уничижительна), как у безымянных строителей средневековых соборов, – важно само произведение и его воссоздание на родном языке, и тем самым – не рассеяние языков – но собирание их через обозначение здания произведения, возводимого, пересоздаваемого на разных языках.

В процитированных словах существенна не только абстрактно-познавательная установка, но стремление узнать, увидеть, понять «другого человека» – здесь еще одна современная проблема, обозначенная, например, в монографии [Визгин 2004] и в нашей статье [Аристов 2006]. Эти важные вопросы примыкают к теме настоящей работы, но потребовали бы гораздо большей разработки для сопоставления с проблемой перевода.

Перевод выступает не как нечто «вынужденное», обусловленное незнанием конкретной системы значков, денотатов,

сопоставленных обозначаемым, но как способ раскрытия (один из способов такого раскрытия) внутренней сущности языкового явления – исполнения, интерпретации, что позволяет снять автоматизм восприятия. Такой метод остранения может показаться неадекватным «пересказом» оригинала, но, на самом деле, в этом – стремление обнаружить еще одну грань оригинального текста путем приближения к «пратексту».

Действительно, сама интенция к переводу может определять тягу к познанию, проникновению «в глубь и в суть вещей». Не система перекодировки, не машинный перевод, но проникновение «за поверхность слов» (здесь словосочетание «машинный перевод» понимается «в дурном смысле» как система переобозначений – никто не отрицает достижений компьютерных проекций одного языка в другой или даже множественных проекций в различные языки, – речь идет о художественном переводе, прежде всего о переводе стихотворных произведений). Отделяя внешний слой словесного выражения, переводчик (не толмач, и даже не герменевтик-толкователь) способен стать исследователем явлений, которые представились автору оригинального поэтического произведения. При этом здесь способна выработаться новая техника (которой интуитивно, безусловно, часто следует переводчик): не теряя связи с «отслоенной», отделенной пеленой слов и пытаясь почувствовать глубинные образы и знаки «логоса», он движется в открывающемся «межсловесном» пространстве, реализуя связь между внешним и внутренним. При этом он драматически разыгрывает те устремления самих вещей, людей и событий, которые присущи данному стихотворению. Здесь – манифестация «внутреннего пластического театра», – понятие, которое мы ранее попытались ввести, чтобы определить способ реализации внутренней формы слова в создании стихотворцем оригинального произведения. Не отделяя себя от словесного выражения и от выражения в «логосе», переводчик способен в таком действии почувствовать свободу в устремлении к пониманию уникальности описываемого в стихотворении предмета или чувства, или человека, ту неповторимость, которая не только раскрывается, но и затмевается системой слов-знаков. В этом нам видится гносеологическая сила и возможность поэтического перевода.

Может показаться, что такие построения сильно осложняют понимание явления (мы будем иметь в виду литературные «явления», и прежде всего поэтические произведения, но, как упомянуто, перевод можно пытаться обобщать и как способ познания других, в том числе природных, явлений). Однако система «исполнений», интерпретаций роднит стихотворный перевод с музыкальным

исполнением, где восприятие некоего музыкального произведения (например одной из симфоний Моцарта) неизбежно предполагает сумму интерпретаций, которая в сознании выстраивается в иерархию выдающихся, менее удачных и даже неудачных исполнений. Безусловно, в основном нам предстоят образцовые интерпретации, но множество попыток также важно.

Подчеркнем, что тот «пратекст», который смутно маячит за внешними словесными оболочками, требует активной конструкции, создания. То есть здесь это пространство между словами оригинала и словами «логоса» должно быть разыграно, драматургически прописано, полюса языков внешних и внутренних должны быть раздвинуты. Должна быть увидена та «призрачная сцена», на которой совершаются, возможно, очень простые действия, составляющие суть поэтического произведения.

Приведем высказывание Вальтера Беньямина в качестве подтверждения существования «чего-то» за внешним текстом (впрочем, такие высказывания довольно распространены, важно поставить вопрос так, чтобы это «неуловимое нечто» стало способным оформиться в то, что может быть само описано вербально): «...разве литературное произведение не содержит в себе помимо сообщения нечто еще... а именно, то, что обычно слывет необъяснимым, таинственным, „поэтическим“ – что переводчик сам может воспроизвести лишь поэтически?» (пер. Е. Павлова). Причем в этой статье Беньямин вспоминает слова немецкого писателя Рудольфа Паннвица, который говорил о том, что переводчик должен возвращаться к первичным лингвистическим элементам и проникать туда, где слово, образ и звук сливаются воедино.

С точки зрения соотнесения таких представлений с «практикой» хотелось привести несколько примеров отрывков переводов стихотворений, написанных на разных языках (конечно, мне помогали хорошо знающие, допустим, новогреческий и турецкий – это стоит еще подчеркнуть потому, что перевод осуществлялся не с подстрочника, а путем многократного «вхождения» в текст оригинала с помощью «проводников в языки»). Процесс перевода мог быть очень длительным, поскольку рассматривались различные стороны оригинала: фонетические, семантические, ритмические, внутренне-пластические и другие. Первоначальный набросок перевода на русском языке после взаимодействия с этими разными уровнями воздействия оригинального текста позволял постепенно конструировать трудноловимое «тело праязыкового образа». Впоследствии обращение к «за-языковому» образу позволяло корректировать черновики перевода, подходя к той (недостижимой, конечно)

идеальной интерпретаторской форме перевода, которая согласована и с оригиналом, и с этим внутренним образом, выраженным не только с помощью вербальных средств. Необходимо, конечно, воспроизвести стихотворные отрывки и на языке оригинала. Из-за недостатка места произведения полностью не удалось привести. При этом «множественность» переводимых языков (всего четыре) была существенна – это позволило обозначить, несмотря на неизбежную фрагментарность приводимых примеров, общность предлагаемого подхода независимо от конкретного национального языка.

Вот отрывок перевода с английского (современный американский поэт Майкл Палмер).

The Classical Study

.....
Said: let us praise
those flames that consume the day

stone by stone
and the lilac by the barn

and the hours when you were young
and the mother- and the father-tongue

Классический этюд

.....
Сказал: давай прославим
о пламя, что поглощает день

камень за камнем
и сирень у сарая

и часы когда были вы юны
и матери- и отца-речь-родную

Здесь особенно важно для рассмотрения третье двустишие: надо было передать особое сквозное движение внутри течения, журчание речи. Это струение, присущее оригиналу (насколько мы можем реконструировать «американскую речь» – в исполнении современных американских поэтов, внешне интонационно не подчеркнутую, не «пафосную»), хотелось передать и, быть может, даже усилить, подчеркнуть в русском переводе. Для западных верлибров

концевая рифма «запрещена» (во всяком случае не приветствуется), но в тонкой эвфонии, присущей Палмеру, она может возникнуть, «не обращая на себя внимания», как «рифмоид» «young – tongue», поскольку центров звуковых перекличек много – они разбросаны по всему полю стихотворения. Выявить их – одна из возможных задач переводчика. Представлялось, что передать указанное «слабое созвучие» необходимо (иногда такая задача оказывается невыполнимой). Поэтому концевой рифмоид «юны – родную», как представляется, передал эту структуру оригинала. Характерно, что созвучие с «юностью» в переводе приняло на себя слово «родную», в то время как в английском оригинале дана перекличка со словом «язык» («tongue»). Здесь возникает желание сопоставить (именно благодаря самой попытке перевода) через лингвистические неясные леса и корни понятия «язык» и «родной». Через другое лингвистическое выражение (возможно, надо выйти и во множество других культур) мы пробираемся к созвучию смыслов.

Вот небольшой фрагмент перевода с новогреческого (Георгос Сеферис, поэма «Кихли», опубликована в журнале «Иностранная литература», 2005, № 6):

Πανιά΄ στο΄ φυ΄σημα τοῦ α΄γε΄ρα
ο΄ νοῦς κρα΄τισε α΄λλο α΄πο΄ τη΄ με΄ρα.
Αρωμα πε΄νκου και σιγη΄
ευκολα θ’α΄παλυ΄νουν τη΄ν πληγη΄

Паруса что воздух наполнил
ничего иного ум в этом дне не запомнил.
Ароматом сосны и тишины
боли твоих ран утолены

Первая строка содержит «инструкции» пластической семантики: напряжения, что соответствует наполнению воздухом, ветровому движению. Во втором стихе происходит некоторое разрешение напряжения через появление большого количества небольших словесных элементов – передать это в переводе представлялось очень важным, поэтому семи словам в строке оригинала соответствует восемь слов в русском переводе. Но это все же внешний уровень «изобразительного подражания». Решаются также и более тонкие задачи передачи пластических напряжений и спадов, которые находятся в прямо согласованном соответствии (или в контрапунктическом взаимодействии) со звуковыми образами и семантикой, что

не исключает, конечно, визуальность «живописную». Также перевод не должен носить «подражательного характера», хотя обязан, по нашему убеждению, передавать глубинные смыслы поэтического выражения. Важно было сохранить соответствие, например, женских рифм (в первых двух стихах) и мужских – в третьем и четвертом стихах. В данном отрывке представлен редкий для Сефериса пример рифмованной строфы.

Приводится также небольшой фрагмент перевода с турецкого (стихотворения современного турецкого поэта Мехмет Яши́на), полный перевод опубликован в журнале «Воздух», 2011, № 1. Интересным является то, что помимо русского перевода в журнале приведены переводы на английский и новогреческий (в этих переводах принимал участие и сам Махмет Яшин), был помещен также и оригинальный текст на турецком. Причем такая множественность переводов на различные языки соответствует контексту стихотворения, где говорится о чувствах мальчика, родившегося на острове Кипр еще при английской оккупации, когда (выражаясь словами стихотворения) «непроизносим был, опасен турецкий, греческий же вообще запрещен». Возникает особое пространство «меж языками», когда призрачный «пратекст» удерживается в разноцветных «лазерных» лучах разных языков переводов одного и того же стихотворения, и оригинальный текст, не являясь «первым среди равных» (поскольку как оригинал он уникален и абсолютен), все же вступает с другими языками во взаимодействие – это, на наш взгляд, пример Idem-forma (об этом понятии глубинного «отождествления» различных сущностей говорится в нашей работе [Аристов 2006]).

SAVAŞ ZAMANI

İçimden konuşurdum işitilmesin diye
goren de bilgelik sezerdi sessizligimden!
.....
Ama kınamıyorum onları, savaş zamanıydı

ВОЕННОЕ ВРЕМЯ

Я шептал про себя чтобы никто не слышал
а они мудрость подозревали в моем молчании!
.....
Но я не виню их то было военное время

Здесь при переводе первой строки передавалась ритмически-звуковая волна, сопряженная со смыслом. Вначале «изучаются» звуковые комплексы («чи», «шу»), такие сочетания вне смыслов представляют некие «звуковые тряпочки» (по Хлебникову), затем смыслы в переводе соотносятся с этими чистыми пластическими формами. В переводе «ше», «чо», «ша» передают смыслы затаенности, заторможенности существования при необходимости скрывать выражения на «внешнем языке».

Графический образ «для восприятия глазами» так же важен, как и звуковой стихотворный образ. Выразительность зрительная наряду с семантической и фонетической значима и при переводе: увидеть – буквально увидеть тот «внутренний образ», который является образцом для воспроизведения на разных языках. Соотношение длин строк может предстать очень значимым фактором: если повернуть стихотворение против часовой стрелки на 90°, мы увидим неровную верхнюю линию, образованную окончаниями строк (стихов) – как бы кардиограмму, сопровождающую данное стихотворение (в приводимом очень коротком фрагменте только три стиха, и почувствовать указанную нервность и неровность строк записанного единой строкой стихотворения трудно). Знать ее и учитывать очень важно при переводе; понятно, что в другом языке длина соответствующих слов иная, но представление об этой нервной линии (она может быть иногда совершенно ровной, безмятежной) надо принимать во внимание. Это лишь один из многочисленных внешних факторов, являющихся проекциями внутреннего образа. Буквенные графемы также играют свою роль, например, при переводе с греческого. Греческие буквы гораздо более пиктографичны, чем латинские, буквы русского алфавита занимают промежуточное положение. Стихи Сефериса не только музыкальны, они еще выразительны как сочетание особого рода рисунков (а иногда, может быть, орнаментов), которые более суггестивны, чем отчетливо образны в возможных рисунках.

Вот отрывок из стихотворения французского поэта Рене Шара:

libera

À Nicolas de Staël

Approche de cette percée: la rose, dont la mort sans
hébétude
Te propose une mort apparentée.
Flâne autour de l'élue; tu la trouve ordinaire bien que fille
de noble rosier.

избави

Никола де Сталю

Приблизиться к этой прорези: роза, чья смерть
не дурманит
Предлагая тебе смерть родственную.
Прогулка возле избранницы, ты находишь ее ординарной даром что дочь благородных розариев.

В этом фрагменте стихотворения Рене Шара, посвященного его другу, французскому художнику русского происхождения Никола де Сталю, трагически погибшему, самым существенным представляются некие визуальные контуры, переданные словом, а также звуковые соответствия, отвечающие за «вербальные краски и оттенки».

В качестве важного высказывания, подтверждающего в какой-то степени наши общие рассуждения, приведем слова Умберто Эко из подраздела «Перевод» его книги «Поиски совершенного языка» [Эко 2006, 353–354]: «О том, что проблема перевода может предполагать наличие совершенного языка, догадался Вальтер Беньямин: поскольку никогда не удается воспроизвести на языке-получателе значения языка-источника, приходится доверяться чувству совпадения между всеми языками, когда „каждый из них, взятых в совокупности, подразумевает одну и ту же вещь, которая недоступна ни одному из них по отдельности, но только целокупности их интенций, взаимно дополняющих друг друга: чистый язык“... Но этот „reine Sprache“ – вовсе не язык. Если вспомнить о каббалистических и мистических источниках мысли Беньямина, можно заметить тень, довольно грозную, священных языков, нечто весьма подобное тайному духу языков Богоявления или Языка Птиц, не говоря уже о формулах априорных языков... Должен быть некий tertium comparationis (третий для сравнения – *лат.*), который позволит перейти от выражения на языке А к выражению на языке В, если принять, что оба окажутся эквивалентными некоему металингвистическому выражению С. Но если бы такой tertium обнаружился, он бы и был совершенным языком, а пока что он остается всего лишь постулатом переводческой деятельности».

В заключение отметим: в нашей работе лишь намечены пути описания внутренней структуры переводимого стихотворного произведения, но именно ее обнаружение (что, по Беньямину, и представляет «поэтическое») должно позволить подойти к глубинному взаимодействию перевода и оригинала, понять лучше смыслы произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Аристов 2010 – *Аристов В.В.* Идея внутренней формы Густава Шпета и ее значимость для современной поэзии и поэтики // Густав Шпет и его философское наследие. У истоков семиотики и структурализма. М., 2010. С. 274–286.

Фещенко 2009 – *Фещенко В.В.* Лаборатория Логоса. М., 2009.

Аристов 1998 – *Аристов В.В.* Верлибр как перевод с неизвестного языка // Коммент. Усачева. 1998. № 15. С. 111–115.

Автономова 2008 – *Автономова Н.С.* Познание и перевод. Опыты философии языка. М., 2008.

Визгин 2004 – *Визгин В.П.* На пути к Другому. От школы подозрения к философии доверия. М., 2004.

Аристов 2006 – *Аристов В.В.* «Тот человек в человеке...» (Idem-forma и поэтика Другого). Семиотика и авангард: антология / Под ред. Ю.С. Степанова и др. М., 2006. С. 1117–1126.

Эко 2007 – *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб., 2007.

Е. М. Князева

Ритм культуры и ритм стиха в передаче смысла

(К проблеме перевода поэзии)[1]

> Гениальные стихи исполнены какой-то магической силы, которая способна воздействовать «поверх барьеров», разделяющих культуры, и вопреки неизбежному несовершенству перевода.
>
> *И.С. Смирнов*

Перевод чего бы то ни было – это всегда работа со смыслами, следовательно, с пониманием. Этот факт сближает проблему перевода с герменевтикой, центральной проблемой которой является понимание[2]. В связи со смыслами, которыми оперирует и автор, и переводчик, стоит вспомнить важнейшую заслугу Шлейермахера, одного из главных основателей герменевтики. Он ввел понятие **«герменевтического круга»** и заметил, что для понимания целого текста существенно понимание частей, но в то же время для понимания части, как правило, необходимым оказывается понимание целого: «*...как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого, имеет такую важность для данного искусства и столь неоспоримо, что уже первые же операции невозможно проделать без применения его, да и огромное число герменевтических правил в большей или в меньшей степени основывается на нем...*» [Шлейермахер 1987].

Так, например, если мы имеем предложение *X*, построенное из слов *a*, *b*, *c*, то чтобы понять смысл всего предложения *X*, мы должны понимать смысл каждого слова в его составе, т. е.

---

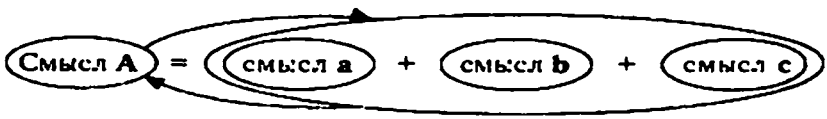
[1] Работа выполнена в рамках НИР «Языковые параметры современной цивилизации».

[2] Отметим, что мы здесь имеем в виду прежде всего общую герменевтику как особую гуманитарную дисциплину, а не философскую герменевтику как направление в философии.

Смысл X = смысл a + смысл b + смысл c.

Таким образом, для понимания смысла предложения необходимо не только понимание каждого слова, его составляющего, но и порядка слов в предложении, сочетаемости слов и т. д.

В то же время правильное понимание какого-то слова в предложении может прийти только через понимание общего смысла предложения. Так возникает герменевтический круг, который схематически изображается так [Гриненко 2004: 556]:



В поэзии проблема смыслов тесно связана с ритмом, который является не только формообразующим, но и смыслообразующим фактором. Ритм организует порядок не только слов, но всех языковых единиц на разных уровнях языка как в отдельной строке, так и во всем тексте. Именно порядок слов, их сочетаемость и обеспечивают выявление смысла, порой сложно уловимого.

В связи с этим при переводе поэзии возникает дополнительная задача – через семантику иного языка передать ритм текста-оригинала. При этом под ритмом мы понимаем не только ритм как «периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки времени» (определение М.Л. Гаспарова), но также и индивидуальный ритм[3] автора, и ритм культуры определенной эпохи, к которой принадлежит поэт.

Ритмы культуры цикличны, и под ними можно условно понимать ***чередование культурно-исторических эпох***, каждая из которых имеет свою главную ноту, свой ***ключ***[4]. Этим ключом (часто спасительным в критические моменты развития культуры) является ***идея***, которая напитывает пространство культуры и, разворачиваясь, организует целое пространство культурной эпохи. Интересно в этой связи вспомнить «Парижскую ноту» – круг поэтов – русских эмигрантов в Париже. Понятие «парижская нота» было введено Б. Поплавским и означало ритм ощущения себя в определенный момент разворачивания своей культурной эпохи, здесь (в Париже) и сейчас

[3] Отметим, что вопрос об индивидуальном ритме ставился еще Р.О. Якобсоном, К.Ф. Тарановским, а еще ранее – А. Белым. См. подробнее: [Червенка 2011: 110–141].

[4] Подробнее о ритмах в связи с культурой см. [Чирятьев, Беляк 2004: 153–169].

(в межвоенное время «потерянного поколения»). Любопытно, как Г. Адамович, лидер течения «Парижская нота», определял поэзию: «Какие должны быть стихи? Чтобы, как аэроплан, тянулись, тянулись по земле и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы всё было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а всё вместе слегка двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы „ах!", чтобы „зачем ты меня оставил?", и вообще, чтобы человек как будто пил горький, чёрный, ледяной напиток, „последний ключ", от которого он уже не оторвётся. Грусть мира поручена стихам» [Адамович 1967: 6–7].

Каждое поэтическое произведение, будучи элементом культуры, принадлежит к той или иной культурно-исторической эпохе. Мысль о ритме культуры и его роли в передаваемых при переводе смыслах возвращает нас вновь к идее «герменевтического круга». Эта идея, высказанная Шлейермахером, получила свое развитие в трудах В. Дильтея [Дильтей 2001], который полагал, что сознание является исторически обусловленным. Поэтому он развил идею «герменевтического круга» следующим образом. Поскольку текст есть проявление «творческого духа» индивида, то его правильное понимание возможно только при правильном понимании духа эпохи, в которую жил автор. Это ведет к необходимости подробного исследования и постижения соответствующих культурно-исторических эпох. Тогда как понимание духа эпохи возможно только при понимании духа произведений, созданных в соответствующую эпоху.

Итак, перевод – это прежде всего перевод смыслов. Перевод стиха – перевод смыслов, передаваемых знаками другого языка и ритмами, пронизывающими как сам стих на всех языковых уровнях, так и ритмами культуры. Постараемся теперь с этих позиций ответить на следующий вопрос: *зависит ли качество перевода поэтического текста от того, является ли переводчик современником автора переводимых строк или нет?* Конечно, следует принять во внимание тот факт, что любой текст создается в определенную культурно-историческую эпоху и формируется целой гаммой средств, среди которых – иерархия ритмов (от ритма на метрическом уровне до ритмов времени, культуры)[5].

---

[5] Стоит отметить, что текст стиха выткан целой иерархией ритмов, которые многопланово взаимодействуют, накладываются друг на друга, образуя «полиритмию» (термин Е.Г. Эткинда, по аналогии с музыкой). Здесь

С одной стороны, переводчик-современник, хорошо зная время, в котором он живет, и находясь в едином ритме культуры с автором (в одной культурно-исторической эпохе), способен проникать в смыслы, понимая и время, и автора. Примером могут служить переводы стихов Алексея Парщикова, одного из основателей современного направления в поэзии – *метареализма,* его другом Майклом Палмером, современным американским поэтом.

На вторых Парщиковских чтениях, состоявшихся в конце сентября 2010 (через полтора года после ухода из жизни А. Парщикова), Майкл Палмер, переведший на английский язык четыре его стихотворения, рассказал о своем опыте перевода поэзии А. Парщикова. Он отметил, что переводить Парщикова было нелегко, и привел один пример, доказывающий, что перевод – это прежде всего работа со смыслами. М. Палмер рассказал эпизод, случившийся в период, когда он работал над переводом стихотворения «Нефть»: *«Когда я работал с Алешей, я не мог понять одно слово. Там много значений по-русски. Я спросил его: что ты имеешь в виду? Вместо того, чтобы ответить, он мне рассказывал какой-то анекдот, про свою жизнь, и еще что-то... Я услышал*

уместно привести основные существующие классификации ритма стиха. Так, например, Е.Г. Эткинд, связывая с понятием «поэтический ритм» все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала и называя их ритмическими формами, выделяет: 1) ритм тонический; 2) ритм силлабический; 3) ритм синтаксический; 4) ритм анафорический; 5) ритм интонационный; 6) ритм внутренних пауз; 7) ритм конечных пауз; 8) ритм мужских и женских окончаний; 9) ритм внутренних рифм; 10) ритм конечных аллитераций; 11) ритм словесных пар; 12) ритм заключительных строк каждой из строф; 13) ритм аналогий и тождеств (чередование повторяющихся словоформ [аналогий] и слов [тождеств]; 14) ритм строф; 15) ритм семантический (образный); 16) ритм композиционный [Стиховедение 2003: 85]. Для ср.: Б.В. Томашевский выделял 1) ритм словесно-ударный; 2) ритм интонационно-фразовый; 3) ритм гармонический; С.Д. Балухатый: 1) ритм ударности; 2) ритм созвучности; 3) ритм образности; 4) ритм строфичности; В.В. Кожинов: 1) полиритмия (размер–словоразделы); 2) фонический ритм (аллитерации и ассонансы); 3) грамматический ритм; 4) семантический смысл (чередование напряжений и разрешений поэтического смысла); М.М. Гиршман: 1) акцентный ритм (ритм ударений); 2) грамматический ритм; 3) звуковой ритм.

В нашем исследовании стихотворного ритма речь пойдет об акцентном ритме (согласно М.М. Гиршману), что по классификации Б.М. Томашевского соответствует словесно-ударному ритму. Данный вид ритма также называют ритмом на метрическом уровне стиха, или стопным (слоговым) ритмом.

этот анекдот и получил понимание значения. Хотя он не сказал мне его прямо, так как был категорически против того, чтобы сказать значение...»[6].

Данный эпизод из реального общения двух друзей – поэта и его переводчика – подтверждает, что «понять» или «не понять» смысл текста не сводится лишь к «понять» или «не понять» конкретное слово, значение, метафору, строчку. «Понять» – значит понять целое по его частям, но и понять части по всему целому. В этом процессе огромную роль играет едва ли поддающееся формальному выделению взаимодействие ритмов в языке (на всех уровнях стиха), ритмов культуры и индивидуальных ритмов. М. Палмер, несомненно, находился в едином культурном ритме (резонансе) с А. Парщиковым. Ритм целого достраивает в его переводе (порой бессознательно) отдельные его части. Но резонанс не обязательно свойственен двум современным культурам. Резонанс, эхо, может отдаваться и через отдаленные друг от друга культуры и эпохи; ср. с тезисом В. Беньямина в предисловии «Задача переводчика» к переводу «Парижских картин» Бодлера: «Задача переводчика состоит в нахождении той интенции в отношении языка перевода, которая будит в нем эхо оригинала».

С другой стороны, переводчик может быть не современником поэта, но иметь способность погружаться в иные культурно-исторические эпохи и делать хорошие переводы. История мировой литературы знает немало примеров, когда поэт не был признан и не был переводим своими современниками, но был «открыт» (или, точнее, «переоткрыт») переводчиками – представителями другой страны, другого времени, других ритмов культуры.

В качестве примера можно привести творчество Эдгара По. Его поэзия в значительной мере повлияла на творчество поэтов разных стран, но на родине его стихи долгое время не понимали и не признавали. Он был «переоткрыт» русскими символистами, сделавшими прекрасные переводы его стихов на русский язык. Современные исследователи, занимающиеся сравнительным анализом русских переводов стихов По, отмечают, что первые удачные переводы стали появляться именно у символистов. Интересно отметить, что В.И. Чередниченко при выборе критериев «полноценного перевода» «Ворона» Э. По одним из обязательных условий считает соблюдение размера и ритмики. Согласно

[6] Цитата приводится по аудиозаписи речи Майкла Палмера, произнесенной им на упомянутых Парщиковских чтениях 2010 года. Запись хранится в личном архиве автора данной статьи.

проведенному исследователем анализу имеющихся переводов[7], К. Бальмонт оказался первым русским переводчиком, который «с успехом перенес на русскую почву размер подлинника с сохранением схемы рифмовки строфы и общего принципа внутренней рифмовки» [Чередниченко 2009: 234]. Символистам удалось уловить и передать в своих переводах не только ритмические особенности стиха По, но также ритм времени и культуры: «Если первые русские переводчики „Ворона“ воспринимали произведение американского романтика как балладу о загубленной жизни и вправляли ее в привычную для раннего русского романтизма (но не для своего времени) условно-сказочную фольклорную раму, то мастера Серебряного века уже не могли игнорировать опыт рецепции поэзии По французским символизмом, как и не могли не учитывать позицию автора» [Чередниченко 2009: 193].

Вместе с тем есть случаи, когда переводчик сам является талантливым поэтом и способен переводить как современников, так и предшественников. Взявшись переводить поэзию далекой эпохи, иного культурного ритма, он блестяще справляется с этим. Таким был, например, Б. Пастернак, переводивший как Шекспира, Гёте, так и своих современников. В своих размышлениях о переводе Пастернак неизменно утверждал, что перевод должен быть самостоятельным художественным произведением. Простое сходство с оригиналом не привлекало Пастернака. Его переводы удачны там, где он со всей творческой силой и щедростью обращается к авторам, близким ему теми или иными гранями своего облика. Это прежде всего Гёте, Шекспир, Рильке, Петёфи. Так, например, известна тяга зрелого Пастернака к «неслыханной простоте», к фольклору, к ясности выражения и своеобразной «пейзажной живописи» в стихах. Близкие соответствия этому он нашел у Петёфи (1850–1899) – известного венгерского литературного и музыкального критика:

Утоплю глаза в просторах:
С косогора средь травы
Сяду слушать тихий шорох
Опадающей листвы.
……

[7] См. подробный сравнительный анализ всех имеющихся русских переводов «Ворона» По (до 2000 года) в статье В.И. Чередниченко, опубликованной в книге, посвященной двухсотлетию со дня рождения Э. По [Чередниченко 2009: 192–362].

Сядь, дружок, со мной в прохладе.
До тех пор молчи, пока
Смолкнет звук над водной гладью,
Словно шепот ветерка.
Если целоваться станем,
Чуть коснись губами губ,
Чтоб не разбудить касаньем
Дремлющих древесных куп.

Перед нами пример межъязыковой «творческой транспозиции» (термин Р.О. Якобсона)[8], русский перевод стихотворения Петёфи, обогащающий своей утонченностью русскую поэзию.

Таким образом, возвращаясь к поставленному вопросу: *зависит ли качество перевода поэтического текста от того, является ли переводчик современником автора переводимых строк или нет*, мы бы ответили: *нет, не зависит*. Говоря о степени качества перевода поэзии, безусловно, следует помнить о роли ритма (как ритма самого стиха, так и ритма культуры в целом) в передаче смыслов. Удачными могут быть как переводы современников переводимого поэта, так и переводы тех, кто жил уже после. Между тем, есть поэты и переводчики, способные проникать в разные ритмы культуры на много эпох назад, а возможно, и на много эпох вперед. И великий поэт, и великий переводчик, подобно пушкинскому пророку, подымаясь до иных пространственно-временных измерений, могут мыслью побеждать время и выражать смыслы будущего в формах, доступных восприятию современников. Такой поэт уже будет переводчиком будущего на язык настоящего в своем стихотворном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

Адамович 1967 – *Адамович Г.* Комментарии. Издание Русского книжного дела в США. Washington DC, 1967.

Дильтей 2001 – *Дильтей В.* Сущность философии / Пер. с нем. Под ред. М.Е. Цельтера. М., 2001.

[8] Ср. с высказыванием Р.О. Якобсона о переводе поэзии: «поэзия по определению является непереводимой. Возможна только творческая транспозиция, либо внутриязыковая – из одной поэтической формы в другую, либо межъязыковая – с одного языка на другой, и, наконец, межсемиотическая транспозиция – из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства – в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон 1978].

Червенка 2011 – *Червенка М.* Смысл и стих: Труды по поэтике / Сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; Пер. с чешск. А. Бобракова-Тимошкина. М., 2011. С. 110–141.

Чередниченко 2009 – *Чередниченко В.И.* «Ворон» Эдгара По: в поисках русского ответа // Ворон / Эдгар Аллан По. М., 2009. С. 192–362.

Чирятьев 2004 – *Чирятьев М.Н., Беляк Н.В.* Научно-художественный синтез и преобразование психологического пространства // Семиодинамика. Труды семинара. СПб., 2004. С. 153–169.

Шлейермахер 1987 – *Шлейермахер Ф.* Академические речи 1829 года. М., 1987.

Якобсон 1978 – *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

Ю. Б. Орлицкий

Соотношение стиха и прозы в истории русского художественного перевода

Мы исходим из представления о стихе и прозе как о двух различных по своей природе (в первую очередь – ритмической) искусственных языках, опирающихся на один естественный. С тем, что это действительно разные языки, согласны практически все (в том числе и в негативной форме отношения к одному из них – ср. характерные акции и высказывания Ушинского, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого о «неестественности» поэзии), а вот разобраться, в чем действительно состоит эта разница, пока не удалось никому.

Есть, однако, одно фундаментальное различие между стихом и прозой, которое позволяет нам безошибочно отличать одно явление от другого практически во всех случаях: графическая форма фиксации текста на листе бумаги (а теперь еще и на экране): проза записывается сплошным текстом («в строчку»), а стих разбивается автором на строки, которые могут совпадать, а могут не совпадать с требованиями естественного языка («в столбик»).

Разумеется, при таком подходе приходится учитывать некоторое количество естественно возникающих пограничных и «переходных» форм, однако и тут все оказывается не так страшно, как кажется на первый взгляд: уже один из первых сторонников строго дихотомического подхода Юрий Тынянов справедливо отметил, что и свободный стих, и стихотворения в прозе оказываются, при последовательной опоре на графический принцип, не маргиналиями, а именно «концентрическим выражением» «самой идеи» стиха и прозы [Тынянов 1924: 39].

Понятно также, что при таком подходе некорректно говорить о стихах и прозе применительно к дописьменному и раннеписьменному этапам развития словесности, то есть до тех пор, пока не сложилась система записи стихотворной речи, отличная от записи прозы. Поэтому в Древней Руси слово «стихи» по отношению к переводным поэтическим произведениям обычно выносилось в заглавие – так,

например, в знаменитом «Сборнике преподобного Кирилла Белозерского», датируемом XIV–XV вв., помещены записанные прозой «Стихи Константина некоего Ивеста о книге, глаголемей „Диоптра“, сиречь „Зерцало“» [Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв. 2003: 127]. Как писал Тредиаковский, «начавшееся у нас христианство, истребившее все идольские богослужения и уничтожившее вконец сплетенные песни стихами <...>, лишило нас без мала на шестьсот лет богочтительного стихотворения»; «пребывала, таким образом, наша церковь с X века по XVI включитаельно без стихов, собственно так называемых по составу, имея впрочем стихи, только ж в прозе»; соответственно, «гимнов и стихир, прозою переведенных, исполнен есть наш весь церковный круг»; «Стихи в православной Церкви... на нашем языке и то все, что от них (отцов церкви. – *Ю.О.*) составлено Стихотворными мерами, Прозою поется, и чтется» [Тредиаковский 1963: 428; Тредиаковский 1849: 206].

Стихотворные произведения переводились и записывались прозой и дальше, даже когда появились отчетливо стихотворные вирши. Так, при Петре Великом, по утверждению С. Николаева, «отдельные переводы окказиональных стихотворений, были прозаическими» – например, «Хвалы» голландского поэта И. Алкемаде по поводу Полтавской победы (1710) включали стихотворный оригинал и прозаический перевод [История русской переводной художественной литературы 1996: 97]. В дальнейшем прозой еще долгое время переводились многие элегии Овидия, других античных авторов, поэмы Юнга, «Энеида», «Потерянный рай», «Освобожденный Иерусалим», произведения Томсона (в частности, его переводил и такой знаток, как Н. Карамзин), Грея, Клейста, Галлерта. Как писал тот же Николаев, «в массе зарубежная поэзия переводилась прозою» [там же: 141], что, по мнению ученого, отчасти объяснимо тем, что это была по преимуществу эпическая, дидактическая или описательная поэзия [там же: 142]. Однако в журналах XVIII – начала XIX в. регулярно появляются прозаические переводы и «чистой» лирики: так, первый русский перевод Сафо тоже был выполнен с французского перевода-посредника прозой.

Еще одна причина этого явления – слабость отечественных переводчиков и переводов, не способных еще обеспечить адекватное оригиналу качество текста.

Наконец, невозможно исключить и французское влияние: во-первых, во Франции переводы стихов прозой к XVIII веку стали нормой; во-вторых, что не менее важно, с середины XVIII века в Европе (в первую очередь – опять же во Франции) началась бурная дискуссия о превосходстве прозы над поэзией, выразившаяся, в частности,

в появлении так называемых прозаических поэм; первым тут был, очевидно, Монтескье, который написал прозаическую поэму, выдержанную в гедонистическом духе, «Книдский храм»; затем прозаические поэмы писали также П. Битобе, Ж. Мармонтель, Фр.Ф. Рейрак и др.; «песнями» назвал свои широко известные эпические прозаические повести Дж. Макферсон; басни в прозе писали Г. Лессинг и Г. Геллерт, идиллии – С. Гесснер и Э. Парни [Серман 1973: 108; Алексеев 1981: 528–529]. Надо отметить, что все эти авторы активно читались, переводились и издавались в России на рубеже XVIII–XIX вв. Как правило, такая поэзия переводилась прозой, но несомненно сбивала ориентиры как у читателей, так и у переводчиков.

Тем не менее, идея «нормативности» перевода была сформулирована уже Тредиаковским: стихи должно переводить только стихами, а прозу – прозой. Тем не менее сам поэт первым же и нарушил этот принцип, переведя прозаическую «Тилемахиду» Фенелона стихами, а «Послание к Пизонам» Горация – прозой (впрочем, объясняя это – например, тем, что «Фенелонов Телемак» написан «прозою за неспособность французского языка к тонического еллино-латинскому стиху» [Тредиаковский 1978: 108].

В 1774 году появляется первая книга начинающего Г.Р. Державина – «Читалагайские оды», включавшая наряду с оригинальными стихотворными произведениями прозаические переложения четырех од прусского короля Фридриха II – оды «на ласкательство», «на порицание», «на постоянство» и «к Мовтерпию». Нужно заметить, что французский текст, от которого шел Державин, тоже был уже прозаическим. Как справедливо отметил Е. Эткинд, у русского классика получилась «проза, поневоле построенная по художественным законам стиха», «неестественно насыщенная проза, каковой всегда оказывается буквальный перевод стихов» [Эткинд 1995: 169]. Кроме того, в державинских переводах присутствовали и чисто формальные признаки стиха: силлаботонический метр, регулярная строфика, разного рода инверсии и паралеллизмы. Причем при позднейшем переиздании од Державин усилил в них стиховое начало.

На рубеже XVIII и XIX веков публикуют свои прозаические переложения сонетов Петрарки А. Шишков и П. Катенин, который при этом категорически заявлял: «Прозою никогда стихи не заменяются» [Катенин 1822: 303]. Однако вскоре появляются знаменитые «Крымские сонеты» А. Мицкевича в переводе П. Вяземского (1827), в статье, предварявшей которые, русский поэт ставит это положение под сомнение, утверждая, что прозаический перевод всегда точнее. В 1843 году переводит двадцать своих стихотворений на французский

язык Е. Боратынский. Наконец, в 1852 г. Аполлон Григорьев в статье «Русская изящная словесность в 1852 году», анализируя поэзию Фета, делает неожиданное отступление, в котором приводит целиком или в больших отрывках 12 стихотворений Гейне в своих прозаических переводах. Это особенно интересно, если учесть, что Григорьев перевел многие стихи немецкого поэта стихами.

Лирика Байрона переводилась на русский язык с начала 1820-х годов, причем в основном – прозой. Особенно повезло стихотворению «Тьма», которое было превращено в прозу такими известными поэтами, как О. Сомов, Ф. Глинка, А. Воейков, М. Лермонтов [Сухарев 1991: 227–228]. Вообще же, именно Байрона чаще, чем других поэтов, переводили в России прозой. Стоит, например, вспомнить переложение одной из его «Еврейских мелодий», сделанное М. Мусоргским с чисто практической целью – для написания вокального произведения «Поражение Сеннахериба» (так у Мусоргского); перевод датируется 1867–1874 гг. В музыковедческих изданиях при соответствующих нотах обычно указывается: «Текст из цикла „Еврейские мелодии“ Байрона в переводе А.К. Толстого и в свободной транскрипции Мусоргского...» [Наследие М.П. Мусоргского 1989: 129]; в других штудиях заглавие сопровождается еще более неточной ремаркой «Из Байрона». Надо сказать, что великий композитор вообще не церемонился со стихотворными текстами; от гладкого стихотворного перевода А. Толстого очень отличается и предложенная Мусоргским «свободная транскрипция»:

> Как стая волков голодных, на нас враги набежали. Толпы их, златом и пурпуром на солнце блистая, сынов Израйля угнетенных ослепляли.
>
> Их копья стальные сверкали, как звезды на зыби играя. Как лес роскошный и могучий, с восходом солнца поднимались толпы вражьи. И солнце смутилось, сгибла заря от полчищ ассирийских – нечестивых.
>
> Не волны морские ревут в пучине, не ветер пустыни стонет в ущельях, – то вражьи толпы с диким хохотом крови Израйля жаждут.
>
> Уж тени вечерней зари по дальним холмам пробежали; в слезной молитве, в вопле скорбном повергся Израйль пред лицом Иеговы, о спасеньи детей Ханаана взывая.
>
> И се, на черных крылах, пронесся над станом врагов исступленных Ангел Смерти – Азраил, и леденящим дыханьем коснулся их уст нечестивых.
>
> Дрогнули дети Ваала, страхом забились сердца... и смолкли.
>
> Поблекшими листьями, бурей гонимыми, те толпы с закатом солнца поле покрыли.

Интересно, что в письме Стасову от 2 января 1874 г., очевидно, учитывая библейский прообраз стихотворения, композитор снабжает созданные им прозаические строфы еще и номерами; при этом в тексте сохранен байронско-толстовский амфибрахий, но не как постоянный метр, а как постоянно нарушаемая метрическая основа.

Наконец, в 1894 г. в России выходит пятитомное собрание сочинений Байрона в прозаических переводах – явление исключительное для своего времени, когда, казалось бы, прозаические переводы стихов окончательно остались в прошлом.

Еще один любопытный сюжет связан с прозаическими переводами стихов итальянской поэтессы Ады Негри, выполненными в те же 1890-е гг. И. Анненским. Сам поэт эти свои переводы не напечатал, а уже в наше время известный исследователь его творчества А. Федоров опубликовал их по рукописи как оригинальные стихотворения в томе Анненского в серии «Литературные памятники». Ошибка скоро раскрылась, и Федоров отказал миниатюрам Негри-Анненского в самостоятельности и в художественных достоинствах, включив лишь несколько из них в подготовленный им том стихотворных произведений поэта для «Библиотеки поэта», где они заняли скромное место в разделе переводов.

Между тем, 24 перевода И. Анненского из Ады Негри, которые находятся в РГАЛИ, заслуживают серьезного внимания. Поэт безусловно учитывал, что переводит прозой стихи, и последовательно использовал в них элементы стиховой культуры. Так, Анненский нередко использует в своей прозе силлабо-тонический метр, сближающий ее со стихами. Например, в стихотворении «Ночь» регулярно появляется ямб:

> Волшебный сад прокурен благовоньем розы, тень ласково покоится над ним.
>
> Печальный мрак, ты не о смерти ли гортензиям заснувшим шепчешь?
>
> Должно быть потому, что сладкая роса дождем сквозь лепестки сомкнутые струится.
>
> О эти слезы ночи над тайной нищетой, над прозой страсти, над сном немым и муками немыми, над мимолетной радостью...

Кроме того, Анненский обращается к так называемой свободной строфике, то есть не следует за формально выделяемыми в стихе строфами, а использует смысловой характер выделения абзацев, которые при этом имеют значительно меньший, версейный

(стихоподобный) в сравнении с большой прозой размер; прозаическая свободная строфика позволяет выделить в отдельную строку наиболее важную фразу и вместе с тем – сохранить графическое сходство текстов со стихами.

Известный петербургский издатель и переводчик Эдуард Гранстрем выпустил в 1881 году первый полный прозаический перевод финского эпоса «Калевала», созданного Э. Леннротом. До этого в России был наиболее известен стихотворный перевод А. Бельского, до сих пор считающийся образцовым. Леннрот же стремился, очевидно, к особой точности перевода, переработав его сначала для второго издания, а в 1910 г. выпустил третье, написанное четырехстопным хореем (как перевод Бельского), но записанное при этом прозой. Вот отрывок из этого интересного перевода:

> **Привет певца**
>
> Захотелось мне спеть песню, песнь могучую, родную, что певали прежде предки. Зазвучать готова песня, на устах слова уж тают, на язык они стремятся, проступить хотят сквозь зубы.
>
> Дорогой мой друг, мой братец, сверстник детства золотого! Уж давно мы не встречались, наконец с тобой сошлися здесь на севере печальном. Так возьмемся же за руки, сложим вместе наши пальцы, запоем с тобою песню, песнь могучую затянем. Пусть друзья услышат наши, молодежь пускай внимает слову этих чудных песен; их за поясом богатым прятал верный Вейнемейнен, на горниле – Ильмаринен, в метком луке Юкагайнен, на мече Каукомьели, и хранились эти песни на полях Похьолы мрачной, на равнинах Калевалы.

В 1898 году выпустил свой перевод наиболее редко переводившейся части дантовой «Божественной комедии» – «Чистилища» – тульский промышленник М. Горбов. Этот перевод тоже выполнен метрической прозой – вольным (в основном – шестистопным) цезурированным ямбом, причем границы условных строк выделены в нем вертикальными чертами, а строфы отделены друг от друга пробелами и пронумерованы, как в стихотворном тексте; ряд строф при этом начинается со строчных букв, как в оригинале.

Интересно также, что в 1907 г. переводчица Н. Шиль перевела прозой книгу верлибров Э. Карпентера «Я поднимаюсь из тьмы...», озаглавив их при этом «стихотворениями в прозе».

Не меньшего интереса заслуживает и обратное явление – перевод прозы стихами. После того как Тредиаковский, как уже было сказано, выполнил перевод «Тилемахиды» стихами, на русском языке стали появляться стихотворные переводы прозаических идиллий

Гесснера, фрагменты «поэтической» прозы Макферсона (поскольку, по утверждению Е. Кострова, «все сии романы сочинены в стихах»; и действительно, большая часть «Песен» выполнена ямбом); затем это веяние было подхвачено В. Жуковским, который переводил стихами «Ундину» Де да Мот Фуке, повести Тика, сказку братьев Гримм, «Кисель» Гесснера. Рассмотрим подробнее несколько наиболее интересных сюжетов из истории этого явления.

Предваряя свою прозаическую мистификацию «Мадагаскарские песни» (1787), Эварист Парни, более всего известный у нас как автор любимой Пушкиным «Войны богов», писал: «В подлиннике сие стихотворение написано без рифм; оно поется уныло и протяжно – для того я и перевел его шестистопными стихами...» (Парни). Именно так – прозой – начинают переводить «песни» русские авторы. Так, уже в 1795 году в «Приятном и полезном препровождении времени» цикл «Мадагаскарские песни» появляется в полном объеме в переводе Петра Пельского, а в 1796 – в альманахе «Муза» – в переводе Павла Львова. Примерно тогда же, в 1801 г., публикует свое переложение одной «мадагаскарской песни» Парни Анна Бунина, выполненное, если верить авторской датировке, за два года до этого. Еще одно прозаическое переложение двух «мадагаскарских песен» – двенадцатой и девятой – публикует в 1818 году, после обсуждения в «Беседе», В. Туманский; интересно, что несколько позднее он перевел прозой и «персидскую идиллию» Парни «Источник».

Однако наиболее известны стихотворные переводы и подражания песен. В 1810 г. К. Батюшков достаточно близко к оригиналу перевел восьмую песню и «Источник»; в том же году переложил стихами еще одну, четвертую песню-диалог Иван Дмитриев. Вслед за этим один за другим стали выходить переводы Е. Познанского, А. Илличевского, А. Межакова. Наконец, совсем недавно в Интернете появилось вольное подражание песням Парни, выполненное Хельгой Лу (разумеется, псевдоним) – стихотворение «Жестокий червь», снабженное характерным посвящением «Подражание бесподобно чувственному Эваристу Парни»; это произведение написано свободным стихом.

Интересна также судьба прозаических идиллий немецкоязычного швейцарского поэта Саломона Гесснера, произведения которого тоже переводились в России как прозой, так и стихами. В конце XVIII века его идиллии регулярно появлялись на страницах столичной периодики – в журналах «Вечера», «Санкт-Петербургский вестник», «Муза». Затем были изданы два полных перевода (М. Левшина, 1787 г., в составе четырехтомного полного собрания сочинений, и И. Тимковского, 1802–1803).

Тогда же появляются и первые подражания (например, в «Санкт-Петербургском вестнике» за 1781 г. – анонимное «Осеннее время», в котором действуют типично гесснеровские персонажи – Дафна и Милон, – но при этом использован оригинальный сюжет).

В 1779 г. Державин публикует собственную полупародийную прозаическую «Идиллию, сочиненную в Александровском на случай маскерада, бывшего в 1778 году июля 18 дня» с подзаголовком «подражание г. Геснеру». А совсем недавно Алла Койтен опубликовала в «Новом литературном обозрении» не известную ранее тетрадь с прозаическими переводами Державина из Гесснера и Гердера [Койтен 2002: 119–145].

Причем, как и в случае с песнями Парни, известнее оказались стихотворные переводы и подражания: как известно, Карамзин, который называл Гесснера «нежным певцом», перевел стихами его «швейцарскую идиллию» «Деревянная нога», а затем В. Панаев, автор оригинальной книги «Идиллии» (1820), написанной в подражание Гесснеру, чрезвычайно высоко оценивая его идиллическое творчество, тем не менее «возвращает» жанру стихотворную форму.

Любопытна также судьба перевода еще одной изящной мистификации – книги французского писателя Пьера Луи «Песни Билитис», включающей прозаические миниатюры, якобы написанные подругой Сафо. Впервые полный перевод книги осуществил А. Кондратьев, издание вышло дважды – в 1907 и 1911 гг. Еще два перевода появились в 1918 г. (переводчик скрылся за криптонимом К-н) и в 1922 г. (переводчик – Григорий Борский; переиздано факсимильно в США в 1983 г.). Все три перевода – полные и в прозе. В 1990 г. появился новый прозаический перевод – Н. Чернышевой. В стихах песни перевела целиком Юлия Покровская (1980-е), фрагментарно – С. Демидов.

При этом наиболее удачным следует признать самый ранний перевод А. Кондратьева, в котором, несмотря на прозаический характер, имитируется сапфическая строфа: большинство соизмеримых друг с другом абзацев ориентированы на слоговую схему этой строфы, то есть состоят из трех длинных (по десять слогов) условно выделяемых строк и одной короткой, пятисложной; при этом в тексте много условных силлабо-тонических фрагментов – аналогов силлабо-тонических строк (в примере ниже они выделены полужирным шрифтом):

Дерево

Я разделась, / чтобы взобраться на дерево. // Гладкую влажную кору / сжали мои обнаженные ноги, сандалии мои ступали по сучьям.

Совсем наверху, но еще под листвой и укрыта от зноя, я села верхом на развилистый сук, в воздухе болтая ногами.

Шел дождь. Падали и струились по коже моей капли воды. Руки мои запачканы были мхом, а пальцы на ногах покраснели от раздавленных цветов.

Я ощущала / как живет это чудное дерево, когда сквозь ветви его пролетало дыхание ветра. И я / сильней сжала ноги мои и припала открытыми губами к мохнатому затылку сука.

Как видим, знаток античности Кондратьев, много переводивший греческих и римских классиков, сумел создать своего рода ритмический гибрид античной и силлабо-тонической метрики в рамках прозаического текста.

Наконец, опыты перевода внутри одного языка – стихов прозой и прозы стихами. Здесь прежде всего необходимо вспомнить «Слово о полку Игореве», неоднократно переводившееся как разными видами стиха, так и прозой: тут особый интерес представляет перевод Жуковского, выполненный верлибром, и два перевода Вельтмана, который использовал для этой цели строфически организованную прозу.

Большой интерес представляют также две книги А. Мещевского, который переложил стихами две повести Карамзина: «Наталью боярскую дочь» (1817) и «Марьину рощу» (1818). Молодым автором двигало стремление «вернуть» поэтическую прозу Карамзина в стихию поэзии, понимаемую крайне однозначно – непременно как регулярные силлабо-тонические стихи.

Теми же мотивами руководствовались русские поэты конца XIX – начала XX в., пытавшиеся вернуть в лоно стиха «Стихотворения в прозе» И. Тургенева: этим занимались С. Андреевский, А. Марков, К. Оленин, В. Монин, Н. Муромцева. Под их пером, однако, прекрасная, ритмически оригинальная проза классика превратилась в заурядные подражательные стишки...

Важно упомянуть в этом ряду также переложения в стихах для вполне прикладных целей русской прозы (прежде всего, Гоголя) оперными либреттистами; кстати, в некоторых случаях авторам либретто приходилось проводить и обратную операцию, превращая стихи (Лермонтова, Пушкина) в прозаические речитативы.

Особенно преуспел здесь тот же Мусоргский, радикально изменивший регулярный стих пушкинского «Бориса Годунова» и его стихотворение «Ночь», романсную версию которого растерянные музыковеды называют даже «стихотворением в прозе» (в действительности же это – вольный белый ямб).

Около пятидесяти классических русских стихотворений превратил в прозу – правда, метрическую – К. Ушинский, используя для их записи в своих учебниках и хрестоматиях прозаическую графику; при этом его последователи, еще более далекие от поэзии, обосновывали этот эксперимент первенством смысла над ритмом.

Обратное превращение в русской литературе встречается крайне редко: тут можно назвать только «искусственные» стихи, получаемые филологами для доказательства «поэтичности» прозы русских классиков; особенно везет тут Гоголю и Пушкину.

И последний пример – переводы русской поэтической классики свободным стихом, предпринятые М. Гаспаровым в его книге «Экспериментальные переводы». Ограничимся примером переложения стиха одного типа в стих другого типа; это известнейшее стихотворение Е. Боратынского:

Ободрение 7/36

Несчастливцы – мы богаче счастливцев.
Счастье – лень, счастье – праздность, счастье – скука.
Лишь в ненастье волна узнает берег,
Где опора – друг,
И целенье, пусть краткое, – подруга.
Не равняйте нас: праведные боги
Им дали чувственность, а чувство дали нам.

Баратынский

Таким образом, на протяжении трех веков принципы перевода поэзии и «поэтической» прозы в русской словесности менялись несколько раз, что демонстрирует прежде всего их относительность, связанную с расплывчатостью и исторической подвижностью самого понятия «перевод». Эта относительность особенно очевидна при сравнении ритмически адекватного и неадекватного перевода произведений разной ритмической природы: стихотворных – стихами и прозой – и прозаических – прозой и стихами.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 1981 – *Алексеев М.* Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах XIV–XIX вв. М., 1981.

История русской переводной художественной литературы 1996 – История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1996. Т. II.

Катенин 1822 – *Катенин П.* Письмо к издателю // Сын Отечества. 1822. Ч. 76, № 14.

Койтен 2002 – *Койтен А.* Державинские переводы из Геснера и Гердера // НЛО. 2002. № 54.

Наследие М.П. Мусоргского 1989 – Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов: К выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тринадцати томах. М., 1989.

Серман 1973 – *Серман И.* Русский классицизм. Л., 1973.

Сухарев 1991 – *Сухарев С.* Стихотворение Байрона «Darkness» в русских переводах // Великий романтик: Байрон и мировая литература. М., 1991.

Тредиаковский 1849 – *Тредиаковский В.К.* Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии // Тредиаковский В.К. Сочинения. СПб., 1849. Т. I.

Тредиаковский 1963 – *Тредиаковский В.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Тредиаковский В. Избр. произведения. М.; Л., 1963.

Тредиаковский 1978 – *Тредиаковский В.* Предъизъяснение об иронической пииме // Русская литературная критика XVIII века. М., 1978.

Тынянов 1924 – *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. Л., 1924.

Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв. 2003 – Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв. Сборник преподобного Кирилла Белозерского. СПб., 2003.

Эткинд 1995 – *Эткинд Е.* Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского) // Гаврила Державин. Норвич, 1995.

Л. А. Трахтенберг

Ода М.В. Ломоносова и трагедия А.П. Сумарокова в английских переводах первой трети XIX века

Предметом рассмотрения в статье будут два ранних английских перевода произведений знаменитейших русских поэтов XVIII века – М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова. Это перевод трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец», вышедший отдельным изданием в 1806 году, и перевод «Оды... на взятие Хотина...» Ломоносова, в 1827 году помещенный в журнале «The Foreign Quarterly Review» в качестве приложения к рецензии Дж. Кокрена на антологию русской поэзии Э. Дюпре де Сен-Мора, фактически представлявшей собой исторический обзор русской литературы.

Несмотря на различие жанров переводимых произведений, между этими переводами немало общего. Хотя не только ода Ломоносова, но и трагедия Сумарокова написаны в стихах, оба перевода сделаны прозой. Оба опубликованы анонимно, но историки литературы установили их авторов, и оказалось, что оба перевода принадлежат не англичанам, а русским: трагедию Сумарокова перевел Алексей Григорьевич Евстафьев, а оду Сумарокова – Иван Яковлевич Смирнов. Более того, немало общего даже в биографиях этих двух переводчиков: оба они служили в русском посольстве в Лондоне (см. о них: [Алексеев 1946; Кросс 1976: 101–107; Алексеев 1982: 144–145, 209; Cross 1993: 134, 140–141; Кросс 1996: 71–72]).

Однако главное – не биографический, а историко-литературный контекст. В первые десятилетия XIX века англичане проявляли все больший интерес к культуре России, но сведения о русской литературе были неполны, а переводы – немногочисленны. Поэтому переводчики решали просветительскую задачу: оба стремились дать англичанам представление о культуре своей страны. За просветительскими устремлениями, возможно, стояли политические цели; во всяком случае, Евстафьев известен не только как переводчик русской литературы, но и как автор политических брошюр, разъясняющих действия русского правительства на международной арене, – что

в эпоху наполеоновских войн, когда Франция вынудила побежденную под Аустерлицем Россию принять участие в континентальной блокаде Англии, было и немаловажным, и нелегким делом. В предисловии к переводу «Димитрия Самозванца» Евстафьев писал:

> Целью переводчика было удовлетворить любопытство английской публики и дать ей возможность вынести свое суждение о заслугах автора, доселе известного лишь по имени и с чужих слов.
>
> (Eustaphieve 1806: v)

А в примечании издателя к переводу оды Ломоносова, выполненному Смирновым, говорилось так:

> Так как Ломоносов до сих пор занимает одно из первых мест среди русских поэтов, а это стихотворение интересно как п е р в о е лирическое сочинение на русском языке, мы сочли, что его перевод не покажется читателям излишним.
>
> (Cochrane 1827: 611) (выделено автором. – *Л.Т.*)

Для просветительских целей оба произведения прекрасно подходили. Ломоносов и Сумароков при жизни оспаривали звание первого поэта России и до конца XVIII века считались классическими авторами; Евстафьев и Смирнов, судя по всему, придерживались консервативных литературных взглядов, и для них авторитет обоих классиков был непререкаем (см.: [Кросс 1976: 104–107]). А среди всех произведений Ломоносова и Сумарокова «Ода на взятие Хотина» и «Димитрий Самозванец» занимают особое место. Хотинская ода не была, конечно, первым в России опытом в лирическом роде; однако она была первой среди од Ломоносова и первым получившим широкую известность русским стихотворением, написанным силлаботоническим размером, который был теоретически разработан Ломоносовым в прилагавшемся к ней «Письме о правилах российского стихотворства», и потому, действительно, стала началом новой эпохи в истории русской литературы. Трагедия Сумарокова, напротив, была поздней, но зато чрезвычайно популярной: еще в начале XIX в., когда столичным зрителям она уже казалась архаичной, она постоянно шла на сцене провинциальных театров; можно думать, что этому способствовал эффектный образ главного героя и, не в последнюю очередь, политическая проблематика. Так что выбор для перевода именно этих текстов был оправдан.

Однако, при общности литературной ситуации, при общности поставленных перед собой целей Евстафьев и Смирнов пошли

разными путями. Они реализовали две принципиально разные стратегии перевода. Эти стратегии и будут рассмотрены далее.

Перевод «Оды... на взятие Хотина...» Ломоносова был точным; во всяком случае, точность была основной целью переводчика. В примечании к статье Кокрена приведены его слова, выражающие его оценку собственного труда. Кокрен пишет:

> Наш добрый друг <...> снабдил нас переводом, о котором его скромность позволяет ему сказать лишь одно: «е д и н с т в е н н о е достоинство этого перевода в том, что он буквальный».
>
> (Cochrane 1827: 611) (выделено автором. – *Л.Т.*)

И действительно, переводчик стремится не отступать от оригинала. Например, начало первой строфы:

> Восторг внезапный ум пленил,
> Ведет на верьх горы высокой,
> Где ветр в лесах шуметь забыл;
> В долине тишина глубокой.
>
> (Ломоносов 1959: 16)

– он переводит так:

> A sudden ecstasy has seized my soul; it transports me to the summit of a lofty mountain, where the wind has ceased to howl, and all is hushed in the deep vallies below.
>
> (Smirnov 1827: 628)

Разумеется, иногда в точности воспроизвести смысл оригинала не удается. Иногда трудности перевода лексико-грамматические. Строка

> Пред Росской так дрожит Орлицей (Ломоносов 1959: 27)

передается так:

> trembles before the Eagle of Russia (Smirnov 1827: 630)

Теряется различие между *орлом* и *орлицей* – и меняется смысл, поскольку у Ломоносова эти слова относятся к императрице Анне Иоанновне, а в переводе – непонятно, к кому или чему именно, но, видимо, к гербу России как олицетворению страны в целом.

Часто неточность перевода обусловлена стилистическими причинами. Ломоносов активно пользуется «высокой», книжной лексикой: это соответствует его представлениям об оде как о высоком жанре, требующем соответствующего стиля. В ряде случаев высокой лексике в оригинале соответствует нейтральная – в переводе: например, слово *войско* переведено *army* (строфа 9), этноним *Россы – Russians* (строфа 10 и др.), *десница – arm* (строфа 10 – с частичной потерей смысла, так как *десница* – не любая рука, но правая), *око – eye* (строфа 12), *чает – thinks* (строфа 15), *как прах развеян – scattered like dust* (строфа 26) [Ломоносов 1959: 21–24, 29; Smirnov 1827: 629–631]. То же происходит и с пейоративной лексикой, которую Ломоносов иногда использует для характеристики противников русского войска как сильное стилистическое средство. Если в оригинале сказано:

За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов здирает

(Ломоносов 1959: 19–20)

– то в переводе это место звучит так:

Send away thy hordes, Stamboul, beyond those mountains where the fiery elements vomit forth smoke, ashes, flame and death! beyond the Tigris, whose strong waves drag after them the huge stones from the shores.

(Smirnov 1827: 629)

Однако существование проблемы переводчик, видимо, осознает и поэтому иногда стремится компенсировать потерю стилистической окраски того или иного слова расширением текста за счет, например, эпитета, эксплицитно выражающего оценку. Так, в 10 строфе, посвященной Петру I, Ломоносов употребляет слово *конь*:

Так быстрой конь Его скакал. (Ломоносов 1959: 22)

Смирнов переводит *конь* словом *horse,* но добавляет эпитет:

thus swiftly his proud horse gallop'd. (Smirnov 1827: 629)

В другом месте теряется, напротив, пейоративный смысл, и его отсутствие восполняется параллелизмом, который выступает как

сигнал повышенной эмоциональности текста. Ломоносов говорит о татарах, безуспешно атакующих русские войска:

Стремглав без душ валятся. (Ломоносов 1959: 18)

В переводе это место передано так:

powerless and breathless they fall. (Smirnov 1827: 629)

Слово *стремглав* не переведено никак, экспрессивному глаголу *валиться* соответствует нейтральное *fall*, предложно-падежной форме *без душ* – прилагательное *breathless*, но оно дополняется параллельным эпитетом *powerless*, причем параллелизм поддерживается сходством словообразовательной структуры эпитетов, создающим рифму.

Иногда заметно стремление переводчика прояснить смысл текста, сделать его более понятным для читателя. Например, в 12 строфе, где дана прямая речь явившихся в фантастическом видении героев России – Ивана Грозного и Петра Великого, слова:

Чрез нас предел наш стал широк
На север, запад и восток.
На юге Анна торжествует,
Покрыв своих победой сей

(Ломоносов 1959: 23)

– переведены так:

By the aid of our arms our boundaries have been widened on the north, on the west, and on the east. Anne now triumphs in the south, she has crowned her troops with victory.

(Smirnov 1827: 629)

Там, где Ломоносов ограничивается местоимениями (*нас* и *своих*), переводчик вводит существительные: *our arms* и *her troops*.

Сходным образом он «расшифровывает» следующий фрагмент, в котором луна представлена как символ турецкого войска и государства:

Тогда, увидев бег своих,
Луна стыдилась сраму их
И в мрак лице зардевшись скрыла.

(Ломоносов 1959: 24)

В переводе эта символическая связь передается так:

The moon, a witness to her children's flight, shares in their shame, and deeply reddening, hides her face in darkness.

(Smirnov 1827: 630)

Интересен случай, когда в переводе изменилась субъектная перспектива текста. Там, где у Ломоносова, уже в конце оды, сказано:

Россия, коль щастлива ты
Под сильным Анниным Покровом!

(Ломоносов 1959: 29)

– стоят следующие слова:

Fortunate art thou, my country, under the powerful protection of thy Empress!

(Smirnov 1827: 631)

Если бы переводчик сохранил здесь название *Россия,* это привело бы к неожиданному психологическому эффекту: то, что для Ломоносова и для его русских читателей было именем родной страны, для читателей английских оказывалось названием иностранного государства, никаких патриотических чувств, конечно, не вызывающим. По-видимому, переводчик стремился здесь, насколько это было возможно, особо подчеркнуть единство точки зрения поэта и его сограждан, общность патриотического порыва – то, что было очевидно в оригинале, но в ином историко-культурном контексте, в переводе на иностранный язык могло остаться не до конца понятным и ощутимым.

Иногда расширение текста, позволяющее разъяснить трудные места, ослабляет впечатление, которое производит оригинал. Там, где стиль Ломоносова подчеркнуто лапидарен, перевод в сравнении с ним иногда кажется несколько растянутым, как в следующем примере из 26-й строфы, где одна строка Ломоносова, включающая всего четыре слова, –

Козацких поль заднестрской тать (Ломоносов 1959: 29)

– передается так:

The robbers who from beyond the Dniester came to plunder the fields of the Kozaks.

(Smirnov 1827: 631)

Однако свою задачу перевод выполняет: проясняя смысл «темных» мест ломоносовской оды, он делает текст более доступным для восприятия.

Евстафьев, переводчик трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец», пошел по иному пути. В его переводе текст подвергся заметным изменениям.

Прежде всего, он был расширен. Это хорошо видно на примере второй реплики всей трагедии и первой принадлежащей ее главному герою – Димитрию Самозванцу. Это колоритный образ: Сумароков рисует Димитрия черным злодеем, видящим единственную радость в убийствах, мучительстве и угнетении подвластного ему народа, о чем он говорит на протяжении всей пьесы. И уже из первой его реплики мы узнаем, что это за человек. Он говорит:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может.

(Сумароков 1990: 248)

В переводе эта реплика звучит так:

Tormenting furies prey on my bleeding heart! They gnaw my entrails; they drain my vital blood! All, all, is hell within! Can inward agony be concealed, under the feigned smile of calm serenity? No! The wicked soul enjoys no peace. There is no relief, no tranquillity, for the conscious guilty!

(Eustaphieve 1806: 10)

Там, где у Сумарокова – одно предложение (сложносочиненное, из двух частей), в переводе – семь (одно, впрочем, из единственного слова *No!*), причем одно из этих предложений представляет собой риторический вопрос, а пять – риторические восклицания; все, кроме единственного предпоследнего, заканчиваются вопросительным или восклицательным знаком. В этой реплике переводчик использует самые разнообразные приемы: эпитет *зла* заменен более сильным – *tormenting*; введен параллелизм частей сложного предложения (*They gnaw my entrails*; *they drain my vital blood!*) и параллелизм однородных членов (*There is no relief, no tranquillity, for the conscious guilty!*), поддержанный отрицанием, которое заключает предшествующую фразу (*The wicked soul enjoys no peace*); повтор слова *(All, all, is hell within!*); эффектная антитеза психологических состояний (*Can inward agony be concealed, under the feigned smile of calm serenity?*). Ничего этого у Сумарокова не было.

Таких примеров можно приводить много. Один из наиболее ярких – из первого явления второго действия: там Георгий, возлюбленный Ксении, которую Димитрий Самозванец избрал себе в жены, произносит монолог о страданиях русского народа под властью узурпатора; у Сумарокова этот монолог занимает 16 строк александрийского стиха, а в переводе – почти полторы страницы, разрастаясь почти в два раза.

Трансформация текста не всегда связана с обогащением образного ряда. Иногда, наоборот, там, где Сумароков создает образ, переводчик логически рассуждает. Например, в диалоге Димитрия и Пармена, когда Пармен говорит о возможности примирить разум и веру, Димитрий отвечает ему:

Во умствовании не трать напрасно слов.
Коль в небе хочешь быть, не буди философ!

(Сумароков 1990: 249)

В переводе эти слова звучат так:

There is no alternative between reason and religion. To follow wisdom is to stray from heaven.

(Eustaphieve 1806: 12)

Переводчик, видимо, стремится прояснить смысл текста, сделать его понятнее для иностранного читателя. Поэтому иногда он устраняет реалии, актуальные для России, но не для Англии. Например, один из героев трагедии Сумарокова – Георгий – *князь Галицкий;* этот титул дается в перечне действующих лиц, и там переводчик его сохраняет. Однако он исчезает из диалога Димитрия и Георгия в 5 явлении 3 действия. Димитрий Самозванец обращается к Георгию:

Ты – князь, князь Галицкий и отрасль Константина,
Однако предо мной ты тень и паутина.

(Сумароков 1990: 272)

В переводе эти слова звучат так:

Prince as thou art, descended from the illustrious Constantine, before me thou art a mere atom – a mere nothing.

(Eustaphieve 1806: 49)

Переводчик сохраняет упоминание о княжеском титуле. В контексте реплики Димитрия это важно: благородное происхождение подданного для него значения не имеет. Но, в отличие от русских зрителей и читателей, англичанам название города Галича не говорит ничего, и переводчик от него отказывается.

Некоторые изменения носят концептуальный характер. Они касаются центрального образа – Димитрия Самозванца. Как уже было сказано, и у Сумарокова в оригинале, и у Евстафьева в переводе он – ужасный злодей. У Сумарокова он говорит о себе:

Перед царем должна быть истина бесслова;
Не истина – царь, – я; закон – монарша власть,
А предписание закона – царска страсть.

(Сумароков 1990: 251)

И Евстафьев точно переводит:

Truth must be silent before a monarch. It is not truth, but I that govern here. My power is law, and my passions are my laws.

(Eustaphieve 1806: 15–16)

А в конце диалога Димитрия и Пармена, когда Пармен говорит:

В геенну ты себя стараешься ввергать,

а Димитрий отвечает:

О Климент! Если я в небесном буду граде,
Кому ж мучение готовится во аде?!

(Сумароков 1990: 252)

– в переводе этому соответствуют следующие слова Самозванца, еще более эмоциональные:

O Clement! if I may enter the kingdom of heaven, where is the man that shall undergo those dreadful and endless torments, which shake the very soul with horror!

(Eustaphieve 1806: 16)

Но все же некоторые из реплик Димитрия Евстафьев сократил или переработал, изменив их смысл; видимо, он решил, что такие его слова лишь приведут читателя в ужас, а не вызовут интерес. Так, у Сумарокова Димитрий произносит:

Быть пользою чему подлейша может тварь,
А мучить весь народ единый может царь,
Благополучия се в мире совершенство!

(Сумароков 1990: 271)

В переводе это место выглядит так:

It is the perfection of worldly happiness, that while thousands of worthless and ignoble lives languish in obscurity, a monarch by his sole authority can call forth, or annihilate them at pleasure.

(Eustaphieve 1806: 47)

Конечно, и у Евстафьева Димитрий наслаждается возможностью творить зло. Однако акценты меняются: в переводе речь идет о радости от абсолютной власти, которая отличает царя от «жалких и ничтожных подданных, прозябающих в безвестности», тогда как в оригинале счастье Димитрию приносит даже не власть, но именно причиняемые подданным страдания.

А в финале, в пятом акте, когда народ восстает и Димитрий предчувствует свое падение и гибель, он произносит длинный монолог, который завершается словами:

Весь воздух восшумел, враги вооруженны,
У стен моих палат ярятся приближенны,
А я бессильствую, их наглости внемля...
Все, все против меня: и небо и земля...
О град, которым я уж больше не владею,
Достанься ты по мне такому же злодею!

(Сумароков 1990: 287–288)

Последних его слов в переводе нет вовсе – монолог заканчивается так:

Hark! the noise increases; – consternation and wild uproar fill the air! The palace is beset! Single-handed, how shall I withstand a rising host of foes? Defenceless and forlorn here must I wait, trembling, for my destiny. Heaven and earth have leagued against me! My crown, my realm, my vast empire are already wrested from me! Oh, 'tis too much for mortal man to bear!

(Eustaphieve 1806: 70–71)

На пороге гибели Димитрий английской версии впадает в отчаяние – у Сумарокова его и в эту минуту обуревали ненависть и жажда мести.

Однако особенно интересно то, что переводчик, судя по всему, стремясь приблизить текст к английскому читателю, не только удаляет то, что могло быть ему непонятно, но и добавляет в текст мотивы, которые должны были вызвать у него эмоциональный отклик. Например, Пармен так говорит о католицизме и о Папе Римском:

> Great Britain, Holland, half the German States, have shaken off this yoke of stupid credulity, and blind superstition. They have unravelled this web, this intricate maze, of the designing priesthood; and the time is fast approaching, when all Europe, unshackled from her fears, and restored to religious freedom, will hurl the ambitious Pontiff from his usurped throne <...>.
>
> (Eustaphieve 1806: 12)

У Сумарокова монолог Пармена звучал так:

> Сложила Англия, Голландия то бремя,
> И пол-Германии. Наступит скоро время,
> Что и Европа вся откинет прежний страх
> И с трона свержется прегордый сей монах <...>.
>
> (Сумароков 1990: 249)

Как и в первом из приведенных примеров, текст расширен за счет эпитетов, метафор и параллелизма; но особенно интересно то, что в нем появилось упоминание о *религиозной свободе – religious freedom*. У Сумарокова его, конечно, не было, и исторически Сумароков был прав: православный русский человек начала XVII столетия – эпохи конфессиональной культуры и культурного изоляционизма – считал истинной лишь свою, православную веру и, конечно, не стремился к религиозной свободе для тех, кто ее не исповедовал. Зато для Англии конца XVIII – начала XIX века это была актуальная общественно-политическая проблема. Таким образом, переводчик ввел в текст слова-сигналы, которые должны были показаться английскому читателю знакомыми и близкими; он приблизил текст к читателю, видимо, чтобы вызвать его интерес и эмоциональный отклик на происходящее в пьесе.

И это был не единственный случай. Переводчик пользуется фразеологией современной ему английской публицистики. Так, обличая Димитрия, Пармен говорит:

> <...> thou hast indulged the utmost excesses of cruelty <...> the most sacred duties, and the dearest interests of mankind, shamefully disregarded; – dishonour and disgrace heaped upon this unhappy country <...>.
>
> (Eustaphieve 1806: 10)

Эти сочетания: *the utmost excesses of cruelty, the dearest interests of mankind* – мы встретим в англоязычной политической литературе конца XVIII – начала XIX вв. Например, Энтони Бенезет в памфлете «Предостережение Великобритании и ее колониям об угрожающем положении рабов-негров в подвластных Британии землях» (1785) писал:

> We practise what we should exclaim against, as the utmost excess of cruelty and tyranny <...> (Benezet 1785: 35).

А в книге Джона Айкина «Письма отца к сыну» в письме втором, посвященном вопросу о том, как решить, к какой политической партии следует присоединиться (для автора, судя по всему, этот вопрос был важным, раз о нем говорится в начале книги), было сказано так:

> The objects which enter into party debates being those on which the dearest interests of mankind depend, it is no wonder that men should differ in their opinions about them, and urge their differences with great warmth and earnestness. Parties have therefore always been a characteristic of free states; and though undoubtedly in some measure an evil, they are, like most evils, inseparable from the good whence they originate.
>
> (Aikin 1800: 14–15)

У Сумарокова же всех этих сочетаний нет, в оригинале сказано вот что:

> Ты много варварства и зверства сотворил,
> Ты мучишь подданных, Россию разорил,
> Тирански плаваешь во действиях бесчинных,
> Ссылаешь и казнишь людей ни в чем не винных,
> Против отечества неутолим твой жар,
> Прекрасный стал сей град темницею бояр.
>
> (Сумароков 1990: 248)

Таким образом, изменения, которые вносит переводчик, делают текст не только более эмоциональным и усложненным (по причине обилия риторических приемов), но и более близким читателю, поскольку в текст вводится давно знакомая ему политическая фразеология и – что едва ли не важнее – модернизируется проблематика, которая включается в контекст привычной читателю политической борьбы.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что два переводчика, оказавшись в сходных обстоятельствах и решая сходные задачи – представить иноязычной аудитории свою национальную литературную классику – подходили к их решению по-разному. Смирнов – переводчик оды Ломоносова – был точнее; Евстафьев – переводчик трагедии Сумарокова – свободнее. Там, где Смирнов стремился буквально передать оригинал, каким он представал русскому читателю, – Евстафьев старался приблизить текст к читателю английскому. Смирнов оставлял текст далеким от читателя – Евстафьев делал его более близким, смещая его от сферы «там и тогда» к сфере «здесь и сейчас».

Чем это можно было бы объяснить? Конечно, любой ответ на такой вопрос будет гипотетическим, тем более что нельзя игнорировать и такой фактор, как индивидуальные литературные пристрастия каждого из переводчиков, о которых мы в силу скудости биографических свидетельств практически ничего не знаем; однако представляется, что различия в их переводческой манере можно попытаться объяснить не только субъективно-психологическими причинами. Объяснения могут быть такими.

Первое, что следует принять во внимание, – это жанр. Смирнов переводил оду, Евстафьев – трагедию; оба жанра находились на вершине литературной иерархии, в XVIII веке существовавшей, но требования к ним предъявлялись разные. Торжественная ода – жанр, прославивший Ломоносова, – ценилась, в первую очередь, за стиль; Ломоносов был знаменит «парением» – богатством метафор и гипербол, иррациональными переходами от мысли к мысли и от картины к картине. В трагедии главным был сюжет и образы героев; стилистические достоинства были не так важны. Если воспользоваться термином формалистов, то доминантами в этих жанрах были разные уровни организации текста: стиль – в оде, образы персонажей и сюжет – в трагедии. А это определяло различие стоявших перед переводчиками задач. Общий смысл оды – прославление Анны Иоанновны – можно было объяснить в одной фразе, но он никого не интересовал; важен был образный ряд, и его переводчик должен был стараться передать как можно точнее; Смирнов так и поступил. В трагедии набор приемов был не столь существен; Евстафьев воспользовался этим и, чтобы передать смысл оригинала, искал свои средства.

Другое различие связано с особенностями индивидуального стиля тех авторов, которых переводили Евстафьев и Смирнов. Уже в XVIII веке Ломоносова и Сумарокова противопоставляли; это противопоставление восходит к их литературной полемике. Считалось,

что Ломоносов пишет сложно, Сумароков – просто; Сумароков пародировал ломоносовские оды, высмеивая характерное для них нагромождение метафор и гипербол; сам он также использовал эти приемы, но – по крайней мере в теории – требовал от литературы ясности, простоты и чистоты. В переводах различия несколько сгладились: чтобы сделать текст Ломоносова более понятным читателю-иностранцу, Смирнов в некоторых местах был вынужден отказаться от его лапидарности, ослабив эмоциональное воздействие, а Евстафьев, напротив, это воздействие усилил, обогатив текст Сумарокова риторическими приемами (которых, впрочем, и в оригинале было немало, несмотря на все декларации драматурга).

Наконец, чрезвычайно важную роль, видимо, сыграл ближайший контекст. Перевод «Оды на взятие Хотина» был приложен к историко-литературной статье; перевод «Димитрия Самозванца» вышел отдельным изданием. Таким образом, значение перевода из Ломоносова было служебное, перевода из Сумарокова – самостоятельное. Перевод Смирнова должен был проиллюстрировать историко-литературную концепцию, перевод Евстафьева – заинтересовать читателя сам по себе. Поэтому задачи, которые было необходимо решить, при всей принципиальной близости все же не совпадали: в переводе оды Ломоносова его иллюстративность выдвигала на первый план требование точной передачи оригинала, в переводе трагедии Сумарокова его самодостаточность предполагала, в первую очередь, эмоциональное воздействие на читателя. В этой перспективе оба переводческих решения, при всех различиях между ними, видятся целесообразными и исторически оправданными. Таков был вызов; каждый дал на него свой ответ.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 1946 – *Алексеев М.П.* Американо-русские литературные заметки. 1. А. Г. Евстафьев – русско-американский писатель начала XIX века // Научный бюллетень Ленинградского гос. ун-та. 1946. № 8.

Алексеев 1982 – *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века). // Литературное наследство. М., 1982. Т. 91.

Кросс 1976 – *Кросс А.Г.* Русское посольство в Лондоне и знакомство англичан с русской литературой в начале XIX в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию М.П. Алексеева. Л., 1976.

Кросс 1996 – *Кросс Э.Г.* У Темзских берегов: Россияне в Британии в XVIII веке. СПб., 1996.

Ломоносов 1959 – *Ломоносов М.В.* Ода блаженныя памяти Государыне Императрице Анне Иоанновне на победу над Турками и Татарами и на взятие Хотина 1739 года // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: [В 11 т.] М.; Л., 1959. Т. 8: Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764 гг.

Сумароков 1990 – *Сумароков А.П.* Димитрий Самозванец // Сумароков А.П. Драматические сочинения. Л., 1990.

Aikin 1800 – *Aikin J.* Letters from a Father to his Son, on Various Topics Relative to Literature and the Conduct of Life. Vol. II. Written in the Years of 1798 and 1799. London, 1800.

Benezet 1785 – *Benezet A.* A Caution to Great Britain and her Colonies, in a Short Representation of the Calamitous State of the Enslaved Negroes in the British Dominions. Philadelphia; London, 1785.

Cochrane 1827 – *[Cochrane J. G.]* [Review of:] Anthologie Russe, suivie de Poesies Originales, Dediée à S. M. l'Empereur de toutes les Russies. Par P. J. Emile Dupré de Saint Maure, Chevalier de l'Ordre Royal de la Legion d'Honneur, &c. Paris, 1823. 4to // The Foreign Quarterly Review. Vol. I. 1827.

Cross 1993 – *Cross A.* Early English Specimens of the Russian Poets // Cross A. Anglo-Russica: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Selected Essays. Oxford, 1993.

Eustaphieve 1806 – *Soumarokove A.* Demetrius, the Impostor; a Tragedy. Translated from the Russian [by A. G. Eustaphieve]. London, 1806.

Smirnov 1827 – *Lomonosov [M. V.]* Ode to Her Imperial Majesty the Empress Anne of Russia, on the Victory gained over the Turks and Tartars, and the taking of Khotin, in the year 1739. [Transl. by I. Ya. Smirnov] // The Foreign Quarterly Review. Vol. I. 1827.

V. ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

Р. А. Говорухо

Межъязыковая идиоматичность в итальянских переводах «Героя нашего времени»

За последние шестьдесят лет в Италии появилось более десяти переводов романа Лермонтова «Герой нашего времени». Эти переводы можно рассматривать как корпус параллельных текстов, позволяющий изучать как стандартные лексические и синтаксические соответствия между двумя языками, так и те случаи, которые допускают множественные решения. Такие решения часто бывают обусловлены межъязыковой идиоматичностью, под которой мы понимаем естественное употребление языкового средства в речи, то есть выбор наиболее адекватной единицы из множества возможных синонимичных языковых средств. Разделить уровни речи предложил В.Г. Гак, выделявший «индивидуальную речь», не поддающуюся строгому описанию, и «норму речи» или «коллективный узус», закономерности которого могут быть выявлены путем измерения относительной употребительности языковых единиц (см. [Гак 1998: 554 и след.]). Проблема выбора языковых единиц в речи в последнее время все чаще становится объектом исследования в итальянистике. В недавно изданной грамматике известного итальянского лингвиста М. Пранди частью описания стала «грамматика выбора» (una grammatica delle opzioni), противопоставляемая автором «грамматике правил» (una grammatica delle regole). Сферой действия грамматики выбора являются сложное предложение и текст [Prandi 2006].

Выбор в процессе перевода, который можно рассматривать как «особый случай межъязыкового перифразирования» [Иорданская, Мельчук 1998: 129], разумеется, не может быть полностью свободным, поскольку переводчик, передавая определенную ситуацию средствами родного языка, часто находится под влиянием подлинника. Вместе с тем, этот выбор, как правило, отвечает одному из двух возможных подходов: максимально приблизиться к «букве» оригинала, передавая особенности его формы, не боясь создать у читателя ощущение «странности» текста, либо – приспособить оригинал

к нормам языка перевода, стремясь максимально адекватно передать смысл оригинала [Добровольский 2007: 328].

Отметим, что все рассматриваемые переводы выполнены в рамках коммуникативного подхода, то есть нацелены прежде всего на донесение до читателя содержания произведения. Вместе с тем переводы отличаются по своей технике. Так, если говорить только о двух последних по времени работах, легко заметить, что П. Нори явно следует «стратегии формы» (термин Д.О. Добровольского), копируя, где это возможно, синтаксис оригинала, тогда как авторы перевода Гардзонио-Гори уже во вступительном слове заявляют об отказе от «филологического педантизма» (pedantesco filologismo) в пользу легко читающегося модернизированного текста. При столь разных установках переводчиков особый интерес представляют регулярные расхождения между оригиналом и переводами, прежде всего в тех случаях, когда норма языка перевода, казалось бы, вполне допускает точное воспроизведение оригинала.

Ниже мы рассмотрим лишь одну из «проблемных зон», в которых наблюдаются значимые для построения текста различия. На формальном уровне речь идет о соединении двух клауз C1 и C2, а на уровне семантического представления – об описании двух процессов, связанных различными логико-семантическими отношениями.

Роман Лермонтова стилистически неоднороден, и явления, о которых пойдет речь, характерны для той его части, которую условно можно назвать «пушкинской» [Виноградов 1941: 81]. Отмечая влияние прозы Пушкина на язык «Героя нашего времени», исследователи отмечают «лаконичность, точность в употреблении слова, отсутствие метафор, преобладание простых предложений» [Перельмуттер 1941: 346]. Язык романа Лермонтова ориентирован на устную разговорную речь [Вакурова 2011: 12–20], логические связи в нем часто не выражаются формально, но опираются на устраненные повествователем, лишь подразумеваемые смысловые звенья, благодаря которым становится возможным соединение разных фрагментов текста. Эти особенности, характерные для речевых норм русского языка, отличаются от норм, принятых в итальянском [Govorukho 2001]. Итальянский текст в целом характеризуется большей слитностью предикативных центров, и при переводе с русского языка на итальянский наблюдается переход на более высокий уровень синтаксической связности. Остановимся кратко на наиболее характерных трансформациях.

1. Бессоюзное сочинение в русском тексте часто заменяется в переводе на союзное. Ср.:

(1) *Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города...*

[*Ieri sono arrivato a Pjatigòrsk,*] ***ed*** *ho preso alloggio in una casa nell'immediate vicinanze della città...* (Donnini)[1] <...> ***e*** *ho preso in affitto un appartamento ai margini della città...* (De Dominicis Jorio) <...> ***e*** *ho preso in affitto un appartamento alla periferia della città...* (Bruzzone) <...>, ***e*** *ho affittato un appartamento nella periferia della città...* (Pera) <...> ***e*** *ho preso in affitto un appartamento in periferia...* (Avirovič)

<...>, ***Ø*** *ho affittato un appartamento all'estremità della città...* (Terzi Pizzorno) <...>, ***Ø*** *presi a pigione un appartamento ai limiti della città...* (Cometti) <...>, ***Ø*** *ho affittato un appartamento al limite della città...* (Nadai) <...>, ***Ø*** *ho preso in affitto un alloggio al margine della città...* (Nori) <...>. *Ho affittato un appartamento al limite estremo della città...* (Garzonio-Gori)

В пяти случаях (Доннини, Де Доминичис, Бруццоне, Авирович, Пера) в итальянском тексте появляется сочинительный союз *-e-* (*'u'*). О повторе синтаксической структуры оригинала можно говорить лишь в четырех случаях, поскольку в переводе Гардзонио-Гори отсутствие союза связано с трансформацией сложного предложения в два простых. Тенденция к выбору союзного сочинения усиливается в контекстах, где между С1 и С2 существуют причинно-следственные отношения. Ср.:

(2) *«Ты видел, – отвечала она, – ты донесешь!»*

«Tu hai visto ***e*** *farai la spia!» mi rispose.* (Terzi Pizzorno) *«Tu hai visto tutto, – mi rispose, –* ***e*** *farai la spia!»* (Cometti) *«Tu ci hai visti» rispose lei «****e*** *sono sicura che andrai a raccontarlo!»* (Bruzzone) *– Ci hai visti* ***e*** *ci denuncerai! – rispose lei.* (Avirovič) *«Ci hai visti* ***e*** *ci denuncerai!» mi rispose.* (Pera) *«Ci hai visto, – rispose, –* ***e*** *ci denuncerai!»* (Garzonio-Gori)

– Tu hai veduto – mi rispose – ***Ø*** *tu ci vuoi denunciare.* (Donnini) *«Tu hai visto,» mi rispose, «****Ø*** *tu ci denunzierai...»* (De Dominicis Jorio) *«Tu hai visto», rispose, «****Ø*** *tu ci denuncerai».* (Nadai) *«Tu hai visto», rispose, «****Ø*** *tu farai la spia!»* (Nori)

Представляется, что подобная замена бессоюзия на сочинение идет вразрез с эстетическими установками автора романа. Т.И. Вакурова, проанализировав эволюцию стиля Лермонтова, убедительно показала, что наиболее распространенным типом сложного

[1] Примеры даются в сокращении. В случае совпадения вариантов приводится лишь один с указанием фамилий переводчиков.

предложения в романе является именно бессоюзное предложение: его доля составляет 33,9% [Вакурова 2011: 14].

В следующем примере синтаксический параллелизм лермонтовского текста нарушается не только сочинительным союзом, но и инверсией в С1 (*выстрел раздался → раздался выстрел*) во всех примерах, кроме перевода Доннини, а также в четырех случаях – субъектно-объектной трансформацией '*дым наполнил комнату*' → '*комната наполнилась дымом*' (Кометти, Де Доминичис, Авирович, Гардзонио-Гори). Ср.:

(3) *Выстрел раздался – дым наполнил комнату.*

...Echeggiò uno sparo ***e*** *il fumo riempì la stanza.* (Terzi Pizzorno) *... Risuonò un colpo* ***e*** *la stanza si riempí di fumo.* (De Dominicis Jorio) *...Risuonò uno sparo,* ***e*** *il fumo riempì la stanza.* (Bruzzone) *Echeggiò uno sparo* ***e*** *la stanza si riempí di fumo.* (Avirovič) *...Riecheggiò uno sparo* ***e*** *il fumo riempì la stanza.* (Pera)

...Lo sparo eccheggiò, ***Ø*** *il fumo riempì la stanza.* (Donnini) *...Rimbombò il colpo,* ***Ø*** *la camera si riempì di fumo* (Cometti) *...Risuonò uno sparo,* ***Ø*** *il fumo riempì la stanza.* (Nadai) *...Rintronò uno sparo,* ***Ø*** *la camera si riempì di fumo.* (Garzonio-Gori) *...Echeggiò uno sparo;* ***Ø*** *il fumo riempì la stanza...* (Nori)

2. Определенные различия в оригинале и переводах наблюдаются при выражении временных отношений, когда речь идет о следующих друг за другом событиях, представляющих собой последовательные «этапы» в развитии действия, часто взаимоисключающие – в том смысле, что наступление следующего этапа предполагает прекращение предыдущего. В русском тексте отношения такого рода, как правило, оформляются не бессоюзно, а с помощью сочинительного союза *и* (ср.: *он помолчал* ***и*** *продолжал, сани подъехали* ***и*** *остановились*). В итальянском тексте наблюдается тенденция кодирования подобных отношений с помощью показателей временной последовательности, более «нагруженных» семантически. Ср.:

(4) *Я ответил, что меня беспокоят мухи, –* ***и*** *мы оба замолчали.*

Risposi che a me davano noia le mosche. Entrambi tacemmo. (Garzonio-Gori) *Risposi che mi davano fastidio le mosche,* ***e*** *restammo tutti e due in silenzio.* (Pera) *Io ho risposto che mi divan fastidio le mosche,* ***ed*** *entrambi abbiamo taciuto.* (Nadai) *Gli risposi che le mosche mi davano fastidio,* ***poi*** *tacemmo ambedue.* (Cometti) *Ho risposto che le mosche mi davano fastidio,* ***poi*** *siamo rimasti in silenzio.* (Avirovič) *Io risposi che le mosche mi davano un gran fastidio,* ***e poi*** *restammo zitti tutti e due.* (Donnini) *Gli risposi che*

le mosche mi infastidivano, ***e poi*** *tacemmo entrambi.* (De Dominicis) *Gli ho risposto che le mosche mi davano fastidio,* ***e poi*** *abbiamo entrambi taciuto.* (Nori) *Gli ho risposto che ero infastidito alle mosche,* ***dopo di che*** *entrambi abbiamo taciuto.* (Terzi Pizzorno) *Ho risposto che le mosche mi molestavano,* ***dopo di che*** *siamo rimasti entrambi in silenzio.* (Bruzzone)

Сочинительный союз *e* воспроизводится лишь в двух переводах (Пера, Надай). В переводе Гардзонио-Гори устранение союза связано с трансформацией сложного предложения в два простых. В двух случаях (Кометти, Авирович) вместо союза выбрано временное наречие *poi,* лексически выражающее идею последовательности. В трех переводах (Доннини, Де Доминичис, Нори) сочинительный союз и временное наречие присутствуют вместе. Наконец, в двух случаях (Терци Пиццорно, Бруццоне) выбирается сложное союзное выражение '*dopo di che*'.

3. В том случае, когда С1 и С2 связаны анафорическими отношениями, содержанием которых является референциальное тождество, в двух языках часто наблюдаются разные принципы кодирования этих двух ситуаций. Так, двум отдельно утверждаемым предложениям русского текста регулярно соответствует итальянское сложное предложение с аппозитивным относительным придаточным. Ср.:

(5) *Эта мысль поразила доктора,* ***и*** *он развеселился.*

Questa mia idea colpì il dottore, ***che*** *subito si rasserenò* (Donnini) / *si rallegrò* (Pera). *Questo pensiero / riflessione colpì il dottore* ***che*** *si rasserenò* (Garzonio-Gori), (Avirovič). *Questo pensiero colpì il dottore,* ***che*** *si fece più allegro* (Nadai) / *più gaio* (De Dominicis Jorio). *Questo pensiero ha colpito / colpì il dottore,* ***che*** *è tornato di buon umore* (Nori) / *ritornò di buonumore* (Bruzzone). *Questo pensiero colpì il dottore,* ***e*** *parve rasserenarlo* (Cometti) *Quell'idea lo colpì; si rasserenò tutto* (Terzi Pizzorno).

Во всех переводах меняется оригинальная структура русской фразы при формальной допустимости её точного воспроизведения. В переводе Терци Пиццорно относительное придаточное невозможно из-за отсутствия в С1 полнозначного имени-вершины релятивизации, при этом вместо союзного сочинения выбирается бессоюзие. Сочинительный союз 'и' есть только в переводе Кометти, однако здесь, в результате субъектно-объектной трансформации в С2 с вынесением каузатора в позицию подлежащего (букв.: *мысль поразила доктора и, кажется, развеселила его*), сохраняется кореферентность

первых актантов в клаузах С1 и С2, то есть возникает конструкция, весьма далекая от оригинала. В восьми остальных переводах мы наблюдаем замену паратаксиса поверхностным гипотаксисом. Характерно, что при этом сочинительная конструкция в русском тексте позволяют рассматривать С2 как самостоятельную ситуацию, связанную с С1 отношениями следствия, тогда как в итальянском тексте при поверхностном подчинении с помощью относительного местоимения *che* или его падежных вариантов следствие кодируется как свойство объекта.

4. При наличии двух не совпадающих во времени ситуаций С1 и С2, контролируемых одним Агенсом, ситуация С2 может быть представлена как реальный или как потенциальный результат ситуации С1. Когда два события разведены во времени, то есть отношение между ними можно охарактеризовать как следование, в итальянском тексте наблюдается модель кодирования отношений как целевых, тогда как в русском тексте – как отношений следования. В плане прошедшего времени в русском тексте при отсутствии целевого коннектора говорящий просто фиксирует некоторое положение вещей.

(6) *Мало-помалу и все ее покинули* ***и*** *присоединились к моему кружку.*

A poco a poco tutti la lasciarono ***per*** *essere del nostro crocchio /* ***per*** *unirsi al mio capannello /* ***per*** *unirsi al mio gruppo.* (Donnini), (Pera), (Garzonio-Gori)

Poco a poco tutti l'hanno abbandonata /se ne allontanarono ***per*** *far cerchio attorno a me/* ***per*** *unirsi al mio piccolo crocchio/* ***per*** *unirsi al mio gruppetto/* ***per*** *riunirsi al mio gruppo.* (Terzi Pizzorno), (Avirovič), (Nori), (De Dominicis Jorio), (Cometti)

A poco a poco tutti l'hanno abbandonata ***e*** *si sono uniti alla mia cerchia.* (Nadai)

Un po' alla volta hanno finito tutti per abbandonarla, ***unendosi*** *al mio gruppetto.* (Bruzzone)

Целевая обусловленность в итальянском тексте предполагает гипотетичность ситуации, намеченной к осуществлению, предикативный центр придаточной части представлен инфинитивом, информация о том, достигнут ли желаемый результат, извлекается из контекста. В русском тексте при выборе отношений следования обе пропозиции имеют ассертивный статус, при этом устраняется (или выражается лексически) интенциональная составляющая,

как признак субъекта пропозиции. Частотной итальянской модели кодирования целевых отношений 'C1 per C2' в русском тексте соответствуют две модели: представленная выше 'C1 и C2', а также 'C1, C2'. Выбор той или иной модели определяется общими когнитивными стратегиями выбора союзной/бессоюзной связи. Ср.:

(7) *Офицеры собирались друг у друга поочередно, **Ø** по вечерам играли в карты.*

*Gli ufficiali usavano radunarsi a turno (la sera), gli uni presso gli altri (ora dall'uno, ora dall'altro), **per** giocare a carte la sera.* (Donnini), (Pera)

*Gli ufficiali la sera si radunavano (si trovavano) ora dall'uno ora dall'altro a turno **per** giocare a carte.* (Terzi Pizzorno), (Avirovič)

*Gli ufficiali si radunavano/ si riunivano a turno in casa l'uno dell'altro (a volte da uno a volte dall'altro), **e** passavano le serate giocando a carte / **e** la sera giocavano a carte. (*Garzonio-Gori), (Nori), (De Dominicis Jorio), (Cometti), (Bruzzone)

*Gli ufficiali si trovavano dall'uno o dall'altro a turno, **Ø** la sera si giocava alle carte.* (Nadai)

Как и в предыдущем примере, лишь в переводе Надай повторяется оригинал. В пяти случаях бессоюзие русского текста заменяется на союзное сочинение, а в четырех примерах – на инфинитивную конструкцию с целевым значением. Таким образом, при наличии субъекта целесообразной деятельности итальянский текст чаще эксплицирует логическую (в данном случае – целевую) составляющую, в то время как в русском тексте она лишь подразумевается.

5. Любопытную иллюстрацию экспликации в итальянском языке целевой семантики, связанной с субъектом-Агенсом, дает следующий пример, где предметный актант оригинального текста заменяется в пяти переводах на слабое зависимое в виде обстоятельства цели:

(8) *Монета взвилась и упала, звеня; все бросились **к ней**.*

[*La moneta volò in aria e ricadde a terra risuonando*]; *tutti si slanciarono **per vedere**.* (Donnini) <...> *Tutti accorsero **per vedere**.* (Avirovič) <...> *tutti si precipitarono **per vedere**.* (Garzonio-Gori) <...> *Tutti si precipitarono **a guardare**.* (Terzi Pizzorno) <...> *tutti si lanciarono **a guardare**.* (Cometti) <...> *tutti **vi** si precipitarono **sopra**.* (De Dominicis Jorio) <...> *tutti si precipitarono **su di essa**.* (Nadai) <...> *tutti **vi** si lanciarono **sopra*** (Bruzzone) <...> *si sono tutti slanciati **verso di lei**.* (Pera) <...> *si lanciarono tutti **su di essa**.* (Nori)

В итальянских примерах целевая пропозиция включает перцептивный глагол с подразумеваемым объектом. Подобная экспликация перцептивного модуса также весьма характерна для итальянского текста [Говорухо 2009]. В русском тексте Экспериенцер часто находится за кадром либо занимает периферийную синтаксическую позицию, тогда как в итальянском его присутствие часто позволяет сохранять в двух смежных предложениях кореферентность и гомогенное синтаксическое оформление первых актантов, что также является тенденцией речевого узуса, обеспечивающей когезию итальянского текста. Ср.:

(9) *Сегодня я встал поздно; прихожу к колодцу – никого уже нет.* [*Oggi mi sono alzato tardi*]; *sono andato alla sorgente* ***e*** *non vi ho* ***trovato*** *nessuno.* (Donnini) <…> *giunto al pozzo, non vi* ***trovai*** *nessuno.* (Cometti) <…> *Alla fonte non ho* ***trovato*** *nessuno.* (Terzi Pizzorno) <…> *sono andato alla fonte* ***e*** *non c'era già più nessuno.* (Nadai) <…> *Andai alla fonte* ***ma*** *non c'era nessuno.* (De Dominicis Jorio) <…> *arrivo al pozzo* ***e*** *non c'è più nessuno.* (Pera) <…> *sono andato alla fonte,* ***Ø*** *non c'era più nessuno.* (Nori) <…>; *sono andato / arrivato alla fonte / sorgente,* ***ma*** *non c'era più nessuno* (Avirovič), (Garzonio-Gori) <…> *e* ***quando*** *sono arrivato alla fonte non c'era più nessuno.* (Bruzzone)

В русском оригинале два когнитивно сопряженных события связаны бессоюзно. Эта конструкция сохраняется лишь в переводе Нори. В трех наиболее хронологически ранних переводах (Доннини, Кометти, Терци Пиццорно) в С2 вводится перцептивный глагол *trovare*. При этом в переводе Доннини присутствует и сочинительный союз, образуя усложненное предложение с однородными сказуемыми, тогда как в двух других переводах С1 редуцирована – до причастного оборота у Кометти и до обстоятельства у Терци Пиццорно. В пяти случаях сохраняется структура оригинала с некореферентными подлежащими в С1 и С2, но в качестве элемента когезии дополнительно вводятся сочинительные союзы *e* ('и') и *ma* ('но'). Наконец, в переводе Бруццоне С1 преобразована в придаточное времени, и вместо бессоюзной конструкции оригинала мы видим сложноподчиненное предложение.

6. Предикаты модуса перцепции могут выполнять в итальянском тексте строевую функцию, присоединяя пропозициональные актанты. Так, в следующем оригинальном примере можно наблюдать характерное для русского текста свободное присоединение внутреннего вопроса как актанта глагола *ждать*, у которого имеется

проспективное значение состояния, ориентированного на будущие события и включающего сему 'цель'. Ср.:

(10) [– ... *Не лучше ли нам поскорей убраться?*] – *Да погодите, чем кончится.*

<...> – *Aspettate un po', che voglio* ***vedere*** *la fine...* (Donnini) <...> ***Vediamo*** *prima come va a finire.* (Terzi Pizzorno) <...> *Aspettate, vorrei* ***vedere*** *come andrà a finire.* (Cometti) <...> *Aspettate ...* ***vediamo*** *come finirà.* (De Dominicis Jorio) <...> *Aspettate, voglio* ***vedere*** *come andrà a finire.* (Nadai) <...> *Aspettate di* ***vedere*** *come finisce.* (Bruzzone) <...> *Ma no,* ***vediamo*** *come va a finire.* (Pera) <...> *Chissà come andrà a finire.* (Avirovič) <...> *Ma* ***vediamo*** *come va a finire.* (Garzonio) <...> *Abbia pazienza,* ***vediamo*** *come finisce.* (Nori)

Трансформации наблюдаются во всех десяти переводах. В девяти случаях появляется глагол *vedere,* указывающий на субъекта-Экспериенцера; в пяти примерах это оба участника диалога: *vediamo* (Терци Пиццорно, Де Доминичис, Пера, Гардзонио-Гори, Нори), в трех случаях это один говорящий: *voglio / vorrei vedere* (Доннини, Кометти, Надай). В некоторых переводах редуцируется часть С1: до нуля у Терци Пиццорно, до противительного союза у Гардзонио-Гори, либо союза с показателем полярности у Перы. В переводе Авирович первая часть также устранена, а в роли вводящего элемента вместо *vedere* выступает модальный предикат *chissà.*

7. Для итальянского текста характерно фокусирование на первом лице, своеобразная «Я-центричность». Часто в этой связи итальянские переводчики «переключают» точку зрения со второго лица на первое, даже когда в тексте для этого нет никаких формальных причин, то есть язык-цель вполне допускает «буквальный» перевод. Ср.:

(11) [... – *Пойдем скорее.* – *Да куда же?*] – *Дорогой* ***узнаешь.***

[– *Andiamo, presto! Ma dove?*] – *Te lo* ***diremo*** *camminando* (Donnini) <...> – *Te lo* ***diremo*** *per strada...* (De Dominicis Jorio) <...> – *Ti* ***spieghiamo*** *per strada.* (Avirovič) – <...> – *Te lo* ***diremo*** *per la strada.* (Terzi Pizzorno) (Garzonio) <...> – *Te lo* ***diremo*** *strada facendo.* (Nadai)

<...> – *Lo* ***saprai*** *strada facendo.* (Cometti) <...> – *Lo* ***saprai*** *per strada.* (Bruzone) <...> – *Lo* ***saprai*** *strada facendo.* (Pera) <...> – *Lo* ***saprai*** *per la strada.* (Nori)

Лишь в четырех переводах (Кометти, Бруццоне, Пера, Нори) сохранена оригинальная конструкция с нулевым подлежащим 2 л. ед. ч.,

тогда как в шести случаях референция переключена на первое лицо. В этом можно видеть проявление существующей в итальянском тексте тенденции к гомогенному с точки зрения референции оформлению соседних клауз, к своеобразному сохранению фокуса эмпатии, когда совместное первое лицо («мы») побудительного наклонения в С1 приглашает к совместному действию говорящего и адресата и индуцирует предикат в С2: (*noi*) *andiamo* – (*noi*) *diremo* / *spieghiamo*.

Итак, в каждом из рассмотренных языков при передаче одного и того же содержания действуют разные приоритетные коммуникативные стратегии, равноценные элементы смысла получают разное формальное выражение в соответствии с узуально закрепленными особенностями кодирования определенных смыслов и общими принципами организации текста. В итальянском тексте преобладает гипотаксис, его элементы иерархически организованы, тогда как в русском они чаще имеют равноправный статус, предпочтение отдается паратаксису. Представляется, что несовпадения в речевом узусе итальянского и русского языков, на первый взгляд представленные внешне разрозненными явлениями, не являются случайными. Комплексный анализ подобных различий может служить основой для структурно-типологической характеристики каждого языка, поскольку показатель частотности различных элементов системы, который мы получаем только из данных ее реализации, является не просто количественным показателем речевой избирательности, но и качественным признаком самой системы.

ЛИТЕРАТУРА

Вакурова 2011 – *Вакурова Т.И.* Размер предложения в поэзии и прозе М.Ю. Лермонтова. Автореф. … дисс. канд. филол. наук. СПб., 2011.

Виноградов 1941 – *Виноградов В.В.* Стиль прозы М.Ю. Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43–44.

Гак 1998 – *Гак В.Г.* Языковые преобразования. М., 1998.

Говорухо 2009 – *Говорухо Р.А.* Особенности выражения субъекта перцепции в итальянском и русском языках // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков (периодический сборник статей) / http://iling-ran.ru/ М., 2009.

Добровольский 2007 – *Добровольский Д.О.* Еще раз о непереводимом в переводе (на материале романа Ф.М. Достоевского «Идиот») // Язык и действительность: Сборник научных трудов памяти В.Г. Гака. М., 2007.

Иорданская, Мельчук 2007 – *Иорданская Л.Н., Мельчук И.А.* Смысл и сочетаемость в словаре. М., 2007.

Перельмуттер 1941 – *Перельмуттер Л.Б.* Язык прозы М.Ю. Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. Сб. 1. М., 1941.

Govorukho 2001 – *Govorukho R.* Sintassi e pragmatica nella coesione testuale in italiano e in russo // Studi di grammatica italiana. Firenze: Accademia della Crusca, 2001.

Prandi 2006 – *Prandi M.* Le regole e le scelte. Torino, 2006.

СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Donnini – Michail Jurjevic Lermontov. La principessa Ligovskaja. A cura di G. Donnini. Edizioni Casini – Firenze-Roma, 1965. P. 19–163 (1 ed. 1950).

Terzi Pizzorno – Michail J. Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Traduzione di Clara Terzi Pizzorno. BUR, Milano, 1996 (1 ed. 1950).

Cometti – Michail J. Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Trad. dal testo originale russo a cura di Paola Cometti. Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1953.

De Dominicis Jorio – Michail Jurevič Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Traduzione di Giacinta De Dominicis Jorio. Garzanti Editore, 1977.

Nadai – Michail Jur'evič Lermontov. Un eroe del nostro tempo e altre prose. Introduzione e traduzione di Liugi Vittorio Nadai. Garzanti Editore, Milano, 1997 (1 ed. 1992).

Bruzzone – Michaìl Jùre'vič Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Traduzione di Elisabetta Bruzzone. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994.

Pera – Michail Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Traduzione e introduzione di Pia Pera. Oscar Mondadori, 2009 (1 ed. 1996).

Avirovič – Michail Jurevič Lermontov. Герой нашего времени. Un eroe del nostro tempo. A cura di Ljiljana Avirovič. «Einaudi», 1998.

Garzonio-Gori – Michail J. Lermontov. Un eroe del nostro tempo. Traduzione di Stefano Garzonio e Francesca Gori. La biblioteca di Repubblica, 2004.

Nori – Michail J. Lermontov. Un eroe dei nostri tempi. Traduzione e cura di Paolo Nori. «Feltrinelli», 2004.

П. С. Дронов

Проблема передачи нестандартных авторских графических средств при переводе художественного произведения (на примере романа У. Миллера «Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman»)[1]

Перед переводчиками художественных произведений постоянно встает проблема передачи имен собственных, т. е. проблема выбора одного из трех решений: практической транскрипции, транслитерации и перевода. Одновременно переводчик должен по мере возможности передавать авторскую языковую игру («говорящие» имена, нестандартные модификации фразеологизмов, каламбуры, построенные на несоответствии выражения и контекста, в котором оно употреблено, и пр.). В данной статье мы постараемся ответить на вопрос, как следует передавать нестандартное графическое оформление имен собственных.

Под нестандартным графическим оформлением имеется в виду употребление диакритических знаков, диграфов и лигатур, несвойственных языку-источнику. Некоторые авторы подробно объясняют, как правильно произносить имена и названия (ср. [Tolkien 2004: 1113]). Другие, наоборот, не дают никакой информации, и в таких случаях транскрипция имен при переводе зависит от языковой интуиции переводчика. Именно такое авторское решение можно найти в книге Уолтера Миллера *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* («Святой Лейбовиц и Дикая Лошадь», перевод И.Е. Полоцка).

Прежде всего, необходимо сказать несколько слов об авторе. У. Миллер (1923–1996) занимался написанием небольших рассказов для научно-фантастических журналов *Weird Stories, The Magazine for Fantasy and Science Fiction* и *Fantastic Adventures*. В 1960 г. было опубликовано его главное произведение – роман *A Canticle for*

---

[1] Исследование выполнено в рамках НИР «Оптимизация коммуникативных процессов как предмет междисциплинарного исследования», выполняемых на основании государственного контракта № 02.740.11.0370 в рамках федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России».

Leibowitz[2]. Книга получила очень широкую известность и неоднократно становилась объектом исследования зарубежных филологов, например, [Samuelson 1976]. Миллер строит композицию своего романа на постепенном возрождении цивилизации после ядерной войны. Действие трех частей книги происходит в аббатстве на юго-западе Североамериканского континента, где монахи-альбертинцы переписывают немногие книги, оставшиеся после ядерной войны, или «Огненного потопа» (*Flame Deluge*). Эпизоды книги, разделенные интервалами продолжительностью в 600 лет, повествуют о жизни в монастыре, развитии новой технической цивилизации, а затем – о начале новой, на этот раз последней, ядерной войны.

В течение долгого времени У. Миллер пытался написать продолжение. В 1996 г. автор, страдавший нервными расстройствами и находившийся в творческом кризисе, передал рукопись романа *St. Leibowitz and the Wild Horse Woman* (в русском переводе «Святой Лейбовиц и Дикая Лошадь») молодому писателю Т. Биссону на доработку. Вскоре У. Миллер покончил с собой, и книга увидела свет уже после его смерти.

Действие романа происходит на Североамериканском континенте через 1200 лет после «Огненного потопа». По сюжету, сразу после ядерной войны произошло образование новых языков на основе английского и испанского[3]. Отдельно автор выделяет *Plains Nomadic* 'язык кочевников Великих равнин' – «самый невероятный из языков» (*the most improbable of languages*) [Miller 1997: 4]. В книге часто встречаются искаженные английские, немецкие и испанские антропонимы – имена жителей цивилизованных стран на территории бывших США (*Kornhoer*, *Thaddeo Pfardentrott*, *Aberlott*, *Golopez Onyo*, *Filpeo Harq*, *Sorely Nauwhat*, *Amen Specklebeard*, *Emmery Buldyrk*, и т. д.). Имена и титулы кочевников, а также их божеств, как правило, записаны с использованием различных диакритических знаков: *Ædrea* (женское имя), *Qæsach dri Vørdar* (титул вождя – «повелитель трех орд»), *Høngan Ös*, *Ösle Høngan Chür*, *Jæsis*, *Hultor Bråm*, *Eltür Bråm*, *Önmu* (мужские имена), *Fujæ Go* (имя богини; в тексте также употребляется «перевод» – *the Night Hag* 'Ночная Ведьма'). Вероятно, автор стремится продемонстрировать этим языковые различия, несходство языков цивилизованных

[2] В русских переводах – «Песнь для Лейбовица», «Гимн Лейбовичу», «Страсти по Лейбовицу».

[3] В *A Canticle for Leibowitz* упоминаются, например, такие языки, как *Alleghenian* (по-видимому, от названия реки *Allegheny*, т. е. Аллегейни, на территории штата Огайо), *Southwest* (Юго-западный язык, на котором говорят монахи аббатства Св. Лейбовица).

народов (т. е. в основе – искаженного английского и испанского) и языка кочевников. Кроме того, по сюжету романа главный герой, переводя богословские трактаты, оказывается в роли кодификатора и разработчика алфавита бесписьменного языка:

> *...Brother Blacktooth, in his initial eagerness to please his master before the work began, explained to Dom Jarad that the three major dialects of Nomadic differed less to the reader than to the listener, and that by means of a hybrid orthography and the avoidance of special tribal idioms, the translation could be made understandable even to a literate ex-Nomad subject of Hannegan VI in the South, where the Jackrabbit dialect was still spoken in the shanties, the fields, and the stables, while the Ol'zark*[4] *tongue of the ruling class was spoken in the mansions, the law courts, and the police barracks* («...брат Чернозуб, в начале работы полный искреннего желания доставить удовольствие своему настоятелю, объяснил аббату Джараду, что три основных диалекта кочевников на письме могут отличаться друг от друга не так сильно, как на слух, и если создать общую, смешанную орфографию и избегать специфических племенных речевых оборотов, то перевод можно будет сделать понятным даже для грамотных экс-кочевников, подданных Ханнегана VI, на юге – там, где в хижинах, на полях и в конюшнях по-прежнему говорят на диалекте племени Зайцев, а олзаркским языком правящего класса пользуются в усадьбах, на суде и в полицейских казармах») (Miller 1997: 4).

Попытки транскрипции или транслитерации этих антропонимов и теонимов осложняются тем, что диакритические знаки и лигатуры могут иметь разное значение в разных языках. Например, *æ* в датском языке обозначает монофтонг [æ], а в исландском – дифтонг [aɪ].

На протяжении всего романа сохраняется единообразие в записи антропонимов. К примеру, буква *ö*, обозначающая лабиализованный гласный переднего ряда среднего подъема в немецком, шведском, финском, эстонском, венгерском, турецком и ряде других языков, на протяжении всего текста встречается только в верхнем регистре (т. е. как прописная). В тексте встречается строчная буква *ø*, обозначающая аналогичный звук в датском, норвежском и фарерском.

---

[4] В *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* язык *Southwest* называют *Ol'zark*. Перед нами языковая игра, основанная на контаминации *Ozark* (горное плато на юге США) и разговорно-сниженного *ol'*, т. е. *old* 'старый'. По сюжету, названия многих географических объектов в Северной Америке были переосмыслены в духе народной этимологии: *Ol'zark* вместо *Ozark*, *the Misery River* 'река страданий' вместо *Missouri* 'Миссури' (на основе фонетического сходство *misery* ['mɪz(ə)rɪ] и *Missouri* [mɪ'zu:rɪ]).

По-видимому, при передаче подобных имен и названий переводчик также должен сохранять единообразие. Насколько можно судить, И.Е. Полоцк, автор единственного на данный момент перевода [Миллер 2001], с этой задачей не справился, ср.: *Ædrea – Эдрия*, *Jæsis – Джасис*, *Fujæ Go – Фуджис Гоу*; *Høngin Fujæ Vürn – Хонгин Фуджис Вурн*, но *Chür Høngan – Чиир Хонган*.

Наиболее удачное переводческое решение в данной ситуации – использование специальных символов, диакритических знаков и диграфов на кириллической основе (прежде всего, из языков народов России). Например, имя *Ædrea* может быть передано как *Аьдреа* (ср. алфавиты карачаево-балкарского и северовосточнокавказских языков). Читатель оригинала и читатель перевода поставлены в одинаковые условия, т. е. вынуждены руководствоваться при чтении текста лишь собственными познаниями или языковой интуицией (неподготовленный носитель русского языка может прочесть *аь* как [aj]). Прописная *Ö* может быть передана как диграф *Оь* по аналогии с *аь*, а строчная *ø* – как буква *ө* (алфавит татарского, башкирского, калмыцкого, бурятского и ряда других языков).

Могут возникнуть сложности с передачей на русском языке имен *Hultor Bråm* и *Eltür Bråm*, содержащих *å*. Данная буква обозначает лабиализованные гласные [ɔ] (шведский, датский, норвежский, истрорумынский языки), [oː] (норвежский и шведский языки) и [ɔː] (датский язык). Вероятно, в переводе вместо нее следует использовать русскую *о*. Звуки [ɔ], [ɔː] характерны и для языка, на котором написана книга, однако автор воспользовался символом, совершенно несвойственным английскому языку. По этой причине при переводе также более предпочтительно употребление символа, нехарактерного для русской орфографии. Переводчик может употребить *ă* (буква чувашского алфавита, обозначающая звук [ɒ]). Факультативным вариантом графемы «кириллическая *а* с бревисом» является диграф *аъ*.

Во всех остальных случаях переводчику следует придерживаться принципов транскрипции и транслитерации английского языка (см., например, [Ермолович 2001]). Ниже представлен ряд имен собственных из романа *Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman* вместе с русскими аналогами.

Ædrea – Аьдреа (вариант: Аьдриа)
Høngan Ös – Хөнган Оьс[5]

[5] Интересно то, что в *A Canticle for Leibowitz* имя этого персонажа – вождя кочевой орды, потерпевшего поражение в войне с цивилизованными народами, – дается без диакритических знаков. Как следствие, при переводе

Ösle Høngan Chür – Оьсле Хөнган Чуьр
Önmu – Оьнму
Fujæ Go – Фуджаь Го
Jæsis – Джаьсис
Hultor Bråm – Хултор Брӑм (вариант: Браъм)

С одной стороны, это в известной мере является нарушением принципов практической транскрипции в русском языке. С другой стороны, как уже было сказано, русский читатель оказывается в тех же условиях, что и американский. Предложенный вариант передачи имен собственных, совмещающий в себе элементы транскрипции и транслитерации, представляется нам наиболее приемлемым. Следует все же отметить, что такой подход оправдан только в тех случаях, когда автор не дает пояснений по поводу правил чтения.

ЛИТЕРАТУРА

Ермолович 2001 – *Ермолович Д.И.* Имена собственные на стыке языков и культур. М., 2001.

Миллер 2001 – *Миллер У.* Страсти по Лейбовицу; Святой Лейбовиц и Дикая Лошадь. М., 2001.

Miller 1997 – *Miller W.M.* Jr. Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman. Bantam Books, 1997.

Samuelson 1976 – *Samuelson D.N.* The Lost Canticles of Walter M. Miller, Jr. // Science-Fiction Studies, 3.1, 1976.

Tolkien 2004 – *Tolkien J.R.R.* Appendix E. I. Pronunciation of Words and Names // The Lord of the Rings. Boston: Houghton Mifflin, 2004.

первой книги Миллера оно может быть передано только как *Хонган Ос.*

Э. Ф. Керо Хервилья (Гранада)

Передача модальной неопределенности в переводе с русского языка на испанский (на материале произведения Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»)

1. Введение

Одна из наиболее привлекательных сторон изучения иностранного языка состоит в получении доступа к картине мира его носителей. В таком коммуникативном акте, как перевод, в котором принимают участие два языка, перед переводчиком возникает трудность, заключающаяся в необходимости почувствовать различную концептуализацию мира, которая создается ее носителями.

Теории картины мира получили значительное развитие в «Теории Сепира и Уорфа» [Уорф 1960] или «Теории лингвистической относительности», согласно которой язык наделяет своих носителей особенной формой восприятия мира. Среди других работ эта теория нашла свое отражение в работах А. Вежбицкой [Вежбицкая 1996].

Каждый язык имеет параметры, которыми он отличается от других языков. Элементы, выведенные из типологических особенностей языка, представляют интерес не только с научной точки зрения, но и с точки зрения их применения при переводе. В российской лингвистике эти теории нашли свое отражение у таких авторов, как Н.Д. Арутюнова [1976; 1988; 1998], Ю.Д. Апресян [1995], Т.В. Цивьян [1990], Е.С. Яковлева [1994], Т.В. Булыгина [1997] и А.Д. Шмелев [1997, 2002].

Несомненно, типологическое различие разных языков является одним из факторов, увеличивающих привлекательность их изучения. Эти различия существуют между всеми языками, но они усиливаются с увеличением типологического расстояния между ними, особенно это проявляется в литературе. Считая существующими, с типологической точки зрения, категории пространства / времени и предмета / события, мы можем убедиться в том, что эти категории проектируются разнонаправленно в русском и испанском языках. В русском языке преобладают категории пространства и предмета,

в испанском – времени и события. Особое место отводится человеку как части этой реальности. Испанский язык эгоцентричен (зачастую это проявляется в наличии одного активного субъекта, выполняющего действие глагола, в именительном падеже), что не характерно для русского языка. Кажется, что последнему присуща отвлеченность субъекта действия от того, что с ним происходит, что подтверждает обилие безличных предложений и субъектов действия, выраженных дательным падежом.

Во многих сферах русский язык демонстрирует отличия от испанского, например, в таких грамматических категориях, как безличность, неопределенность.

Выбор произведений Ф.М. Достоевского для анализа проблем перевода не случаен. Причиной является наличие определенных средств выражения, являющихся распространенными в русском языке и приобретающих в произведениях этого автора значительную важность. Среди них можно отметить (см. [Арутюнова 1998]):

– наречия со значением непредсказуемости, такие как *вдруг* // *de pronto*;

– безличные конструкции;

– наречия и конструкции, которые выражают недостаток уверенности, такие как *как будто* // *al parecer*, *будто* // *como si*, *словно* // *como*, *como si*, *вроде* // *como*, *parecido a*, *похоже* // *parece*, *кажется* // *parece*;

– Неопределенность как модальная: *как бы*, так и признаковая: *какой-то*, *какой-нибудь*, *кое-какой*, *некий*.

Этот первичный подход дает возможность исследователю русского языка почувствовать возможный потенциал, заложенный в определенные функциональные категории. У переводчика возникают проблемы, когда исходный язык или язык оригинала передает оттенки и значения, которые после перевода читателю кажутся неестественными в переводящем языке. В данной статье мы сосредоточимся на рассмотрении модальной неопределенности, выраженной при помощи частицы *как бы*.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы предложить вспомогательное упражнение, которое, на наш взгляд, можно включить в фазу осмысления переводчиком произведения, предшествующую любому переводу. При подходе к переводу произведений такого автора, как Ф.М. Достоевский, на относительно отдаленный с типологической точки зрения испанский язык следует детально проанализировать стиль автора. Решение данной проблемы предполагает выполнение следующих задач:

– определить важность частицы *как бы* в тексте и оценить, в какой мере ее присутствие вносит изменения в значение высказывания по сравнению с ее отсутствием в русском языке;

– определить уровень употребляемости возможных эквивалентов в русском языке;

– разработать способ, который бы позволил достигнуть высокого качества перевода на испанский язык.

Для выполнения поставленной цели воспользуемся «Полным собранием сочинений Ф.М. Достоевского», опубликованным в 1994 г. издательством «Лексика», и тремя переводами романа «Братья Карамазовы» на испанский язык: первый – перевод Р. Ледесма Миранда (1999), второй – перевод Августо Видаля (1999), третий – перевод Рафаэля Кансинос Ассенса (1961).

Перед тем как перейти к анализу, рассмотрим кратко содержание произведения и общие характеристики стиля Ф.М. Достоевского.

2. Содержание произведений и анализ стиля Ф.М. Достоевского

Сюжет романа «Братья Карамазовы» дает автору полную свободу для рассмотрения целого ряда конфликтов, окружающих человека. Для Достоевского, в первую очередь, важна философско-психологическая действительность, которая окружает его персонажей. Именно благодаря им Достоевский и рассматривает конфликты психологического и морального плана, которые так его интересуют.

С момента своего появления персонажи Достоевского ведут независимое существование – обстоятельство, которое проявляется даже на уровне языка, на котором они говорят. Именно внутри психологической составляющей произведения и авторской концепции текста помещены те структуры, которые являются объектом нашего анализа.

Для автора «о глубинах человеческого Я не дано знать ни наблюдателю (хронисту), ни Другому, ни самому человеку» [Арутюнова 1999: 849]. В психологических портретах персонажей Достоевский активно использует лексемы, выражающие неопределенность: *как-то, почему-то, зачем-то, какой-то, как бы* и др., – которые придают тексту особые оттенки смысла, которые в большинстве случаев тяжело определить и понять, и именно поэтому перевод подобных слов составляет особую сложность.

3. Анализ использования частицы *как бы*

Мы можем определить частицу *как бы* как оператор приблизительности [Арутюнова 1999: 844], который автор использует для отображения

субъективного отношения к описываемым событиям. Используя эту частицу, Достоевский ясно показывает, что его описание виденного не обязательно должно совпадать с тем, что происходит в действительности; ср., например: *Он как бы дрожал // Parecia como si temblara* и *Он дрожал // Él temblaba.* Используя частицу *как бы*, автор показывает, что его чувства – это результат его интерпретации действительности. Хотя такой подход и кажется очевидным, привлекает внимание частота использования автором этой частицы на протяжении всего текста.

Рассмотрим переводы некоторых фрагментов произведения «Братья Карамазовы»:

Рассказывали, что молодая супруга выказала при том несравненно более благородства и возвышенности, нежели Федор Павлович, который, как известно теперь, подтибрил у нее тогда же, разом, все ее денежки, до двадцати пяти тысяч, только что она их получила, так что тысячки эти с тех пор решительно ***как бы*** *канули для нее в воду* (т. 6, с. 11) // *Dicen que la joven se mostró mucho más digna y noble que Fiodor Pavlovich, el cual le escamoteó desde el principio, como más tarde se supo todo su capital: veinticinco mil rublos* ***de los que ella no volvió a oír jamás*** (R. Ledesma Miranda c. 43) // *Contaban que la joven esposa se mostró mucho más noble y digna que Fiodor Pavlovich, quien, como ahora se sabe, le sustrajo de una vez todo el dinero, los veinticinco mil rublos que acababa de recibir, de modo que,* ***fue como si desde aquel entonces, aquellos miles de rublos se le hubieran caído al río*** (Augusto Vidal c. 77) // *Referían que la joven esposa demostró en esto incomparablemente más nobleza y alteza de miras que Fiodor Pablovich, el cual, según ahora se sabe, le sacy entonces mismo de un golpe todos los dineros, hasta veinticinco mil rublos que recibiera; de modo que esos miles, hasta ahora, para ella,* ***como si se hubieran caído en el agua*** (Rafael Cansinos Assens c. 24).

Он прямо ему объявил, что желал бы взять воспитание ребенка на себя. Он долго потом рассказывал, в виде характерной черты, что когда он заговорил с Федором Павловичем о Мите, то тот некоторое время имел вид совершенно не понимающего, о каком таком ребенке идет дело, и даже ***как бы*** *удивился, что у него есть где-то в доме маленький сын* (т. 6 , с. 14) // *...****pareció*** *por un momento no darse cuenta del todo de qué niño se trataba,* ***e incluso extracarse*** *de tener un chiquillo en casa* (R. Ledesma Miranda c. 45) // *...aquél estuvo un buen rato haciendo ver que no comprendía de qué niño se trataba y* ***hasta hizo como si se sorprendiera*** *de tener en su casa, no se sabe dónde, un niño pequeño* (Augusto Vidal c. 80) // *...puso éste un rato cara de no entender en absoluto de quñ niño se trataba, y* ***hasta pareció asombrarse de que allí****, en su casa, hubiera ningún chico* (Rafael Cansinos Assens c. 26).

Многократное употребление Достоевским этой частицы заставляет переводчиков прибегнуть к разным способам перевода.

В анализируемых переводах можно отметить две тенденции передачи частицы *как бы*: с одной стороны, при переводе Р. Ледесма Миранда в большинстве случаев предпочитает упускать частицу *как бы*, с другой – в своих переводах Августо Видаль и Рафаэль Кансинос Ассенс проявляют общую тенденцию передавать содержание частицы *как бы*, хотя и не всегда. В большинстве случаев трудно определить причины, по которым переводчики оставляют или пропускают *как бы* при переводе.

Используя *как бы*, автор показывает отсутствие реального соответствия между значением высказывания как такового и показанным событием; «неопределенность признака и значение как бы суть явления одного порядка: оба они увеличивают дистанцию между словом и денотатом» [Арутюнова 1999: 853]. Вариант с *как бы* носит интерпретативный характер и соответствует отношению автора в процессе создания текста. Внутри описаний Достоевский идет дальше. Та независимость, которой он наделяет своих персонажей, заставляет его занять скептическую позицию и одновременно позицию неуверенности при описании их поступков. Достоевский не ограничивается описанием событий, используя *как бы*, он дает понять, что то, что он описывает, это то, что ему кажется, что он чувствует в своих персонажах: их чувства, их поступки, их реакции. В особенном восприятии Достоевским человека его поведение не имеет ничего общего с его внутренним миром, а значит, с реальными чувствами: «Не обязательно должно существовать соответствие между планом выражения и содержательным планом» [Арутюнова 1999: 855].

Н.Д. Арутюнова следующим образом описывает влияние *как бы* на значение высказывания:

1) оно служит знаком несоответствия или неполного соответствия внешнего симптома коррелятивному ему психологическому феномену, существенно более сложному, чем интерпретирующая его дескрипция;

2) оно транспонирует внешние симптомы в иной – психологический или метафорический – план, приравнивая следующее за ним слово к иконическому знаку или символу [Арутюнова 1999: 858].

Согласно такой трактовке, внешние признаки в сочетании с *как бы* могут получить двойное измерение: от подсказки состояния персонажа (с психологической точки зрения) до превращения в символы более глубоких явлений.

Проанализируем некоторые примеры и их перевод на испанский язык с целью интерпретации оттенков значения, которые прибавляет

использование *как бы*. Начнем с ряда простых высказываний, чтобы потом перейти к анализу более сложных фрагментов, занимающих особенно важное место в произведении. Каждый фрагмент сопровождается тремя вариантами перевода, что позволяет сравнить стратегии, выбранные каждым переводчиком.

Он не договорил, ***как бы захлебнувшись****, и опустился в бессилии предеревянною лавкой на колени* (т. 7, с. 59) // *No terminó de decirlo,* ***como si se atragantara****, y se dejó caer de rodillas impotente ante el banco de madera...* (Auguso Vidal с. 822) // *No terminó,* ***como si le faltase la voz****, y se dejó caer en un banco de madera* (R. Ledesma Miranda с. 596) // *No acabó,* ***cual si le faltase el aliento****, desplomándose sin fuerzas, de rodillas, junto al banquito de madera* (Rafael Cansinos Assens с. 437).

В рассмотренном примере Достоевский, несомненно, не ограничивается простым констатированием происходящего. Тяжело даже предположить напряженность события, которое он описывает. Не вызывает сомнений, что Достоевский не столько пытался описать физическое состояние персонажа (кажется, что Илюша захлебнулся), сколько передает нам состояние напряжения, которое переживает герой (неспокойствия, отчаяния). Таким образом, почти с полной уверенностью можно утверждать, что *как бы* исключает физическое начало из описываемых событий с целью поиска глубокой психологической составляющей. Обращаясь к *как бы*, автору удается соединить в самом тексте и признак, и его интерпретацию. В рассмотренном примере все три перевода сохраняют оттенок значения русского оригинала.

Но *как бы* может применяться также и к внешним признакам, тогда эта частица соединяется с признаком (физическим явлением) и его последующей трактовкой [Арутюнова 1999: 854]:

Но вдруг он ***как бы*** *сдержал себя. Он стоял и* ***как бы*** *что-то обдумывал* (т. 7, с. 102) // *Pero* ***se contuvo, parecía meditar*** (R. Ledesma Miranda с. 637) // *De pronto* ***pareció que se dominaba****. Estaba parado y* ***como si meditara algo*** (Augusto Vidal с. 879) // *Pero de pronto* ***pareció dominarse****. Estaba parado y* ***recapacitaba*** (Rafael Cansinos Assens с. 467).

Данный пример показывает различие в тактиках, выбранных переводчиками. Августо Видаль оставляет дополнительный оттенок, вводимый *как бы* в обоих высказываниях, в то время как Р. Ледесма Миранда и Р. Кансинос Ассенс оставляют его в одном высказывании, но убирают в другом.

Перейдем к рассмотрению высказываний, играющих ключевую роль в произведении.

Метель еще продолжалась. Первые шаги прошел он бодро, но ***вдруг как бы стал шататься****. «Это что-то физическое», – подумал он, усмехнувшись. Какая-то словно радость сошла теперь в его душу* (т. 7, с. 137) // *Iván salió. La tormenta continuaba. Al principio marchaba con paso firme pero enseguida* ***empezó a vacilar*** (R. Ledesma Miranda c. 666) // *La tempestad de nieve proseguía. Iván caminó de momento con paso firme, mas de pronto* ***pareció como si empezara a tambalearse*** (Augusto Vidal c. 919) // *Seguía la ventisca. Avanzó los primeros pasos con animación, pero de pronto* ***empezó a tambalearse*** (Rafael Cansinos Assens c. 490).

В данном фрагменте в продолжительной беседе Смердяков признается Ивану, что он убийца его отца. Пример передает то, как Иван покидает избу после этого разговора. Пошатывание, упомянутое в тексте: ***как бы*** *стал шататься* – передает мгновение сильной слабости, не присущей такому талантливому и умному человеку, как Иван Федорович. Иван, принявший окончательное решение рассказать о том, что произошло, и даже признать себя соавтором убийства отца, испытывает мгновенную, но сильнейшую слабость. Употребление *как бы* демонстрирует не физический, а скорее моральный характер этой дрожи. Это содрогание есть не что иное, как внешний признак сильнейшего внутреннего переживания и напряжения, которое в этот момент испытывает герой и которое происходит, как ни странно, именно тогда, когда кажется, что персонаж более чем уверен в правильности своих поступков. В этом случае только Августо Видаль сохраняет при переводе оттенок, привнесенный *как бы*. Рафаэль Кансинос Ассенс его намеренно опускает, а Р. Ледесма Миранда, преднамеренно избегая передачи этого оттенка, делает выбор в пользу глагола *vacilar* для передачи значения *шататься*, наиболее точного для отображения чего-то среднего между физическим и психологическим состоянием.

Тема внутренней человеческой слабости фигурирует среди наиболее интересующих Ф.М. Достоевского. В этом случае особое внимание привлекает тот факт, что эти сомнения возникают у неверующего Ивана (с самого начала произведения он не подвержен давлению религиозного характера), и на протяжении всего романа он показывает себя как расчетливый и холодный человек. Эта внутренняя борьба становится более очевидной, если принять во внимание тот факт, что Достоевский считает Ивана косвенным

образом ответственным за смерть отца, так как это именно он тем или иным образом подтолкнул Смердякова к совершению преступления.

Подобного рода напряжение мы встречаем в разговоре, происходящем между Алешей и Дмитрием:

> *Алешу* ***как бы всего покачнуло,*** *а в сердце его, он слышал это,* ***как бы прошло что-то острое*** (т. 7, с. 97) // *Alioscha* ***se tambaleó, se le oprimió el corazón*** (R. Ledesma Miranda с. 632) // *Aliosha* ***tuvo la impresión de que se tambaleaba y sintió como si algo afilado le atravesara el corazón*** (Augusto Vidal с. 872) // ***A Aliosha pareció desplomársele todo, y en su corazón sintió, al oír aquello, como si se lo traspasasen*** (Rafael Cansinos Assens с. 463).

Дмитрий бранит Алешу, требуя от него признания в том, считает ли он его исполнителем преступления. Алеша, глубоко привязанный к Дмитрию, не знает, как ему ответить, что вызывает следующую физическую реакцию: *Алешу* ***как бы*** *всего покачнуло, а в сердце его, он слышал это,* ***как бы*** *прошло что-то острое.*

В каждом из этих двух приведенных выше примеров просматривается тема внутренней человеческой слабости. Хотя в наших умозаключениях не следует уходить от главной проблемы: прибегая к *как бы*, автор дает нам понять одновременно, что это его ощущение, которое его охватывает как созерцателя, может быть ошибочным. В этом случае Р. Ледесма Миранда предпочитает опускать оттенок, который привносит в высказывание *как бы*, в то время как Августо Видаль и Рафаэль Кансинос Ассенс оставляют его.

Использование *как бы* есть приглашение автора пойти дальше простого описания, окунуться во внутренний мир персонажей, и в то же время ясно дать понять, что он ограничивается лишь изложением собственной точки зрения. В некоторых ключевых моментах создается впечатление, что Ф.М. Достоевский отказывается от безапелляционных утверждений, касающихся его персонажей, так как начиная с их появления в произведении они действуют совершенно самостоятельно.

Тем не менее, использование *как бы* не ограничивается случаями, упоминаемыми выше. Особенный интерес вызывает обращение к этой частице в описании Дмитрия:

> *Дмитрий Федорович <...> был <...> мускулист, и в нем можно было угадывать значительную физическую силу, тем не менее в лице его выражалось* ***как бы*** *нечто болезненное. <...> Даже когда он*

волновался и говорил с раздражением, взгляд его ***как бы*** *не повиновался его внутреннему настроению и выражал что-то другое, иногда совсем не соответствующее настоящей минуте* (т. 6, с. 77) // *Sin embargo, su rostro adelgazado de flácidas mejillas y su tinte amarillento malsano* ***le daban una expresión enfermiza****.... Incluso cuando estaba nervioso y hablaba irritadamente,* ***su mirada no se correspondía con el estado de su alma*** *y expresaba otra cosa a veces en completa desarmonía con el momento presente* (Ledesma Miranda c. 105) // ***No obstante tenía su cara un aire algo enfermizo....Habríase dicho*** *que incluso cuando se inquietaba y hablaba irritado,* ***la mirada no se subordinaba a su estado de ánimo*** *y expresaba alguna cosa distinta, que, a veces, no se correspondía en absoluto con el momento dado* (Augusto Vidal c. 159) // *No obstante expresar* ***su rostro algo enfermizo****...Hasta cuando se emocionaba y hablaba con nerviosidad* ***su mirada no parecía responder a su disposición interior y expresaba algo distinto****, que en modo alguno guardaba relación con el momento presente* (Rafael Cansinos Assens c. 70).

Разница в подходах авторов при переводе этого описания явно демонстрирует их отношение к данной лексеме. Так, Р. Ледесма Миранда и Августо Видаль избегают передачи содержательной стороны *как бы* (особенно это заметно во втором примере). Но Рафаэль Кансинос Ассенс во втором случае его оставляет, а в первом нет. Возможно, причиной, по которой первые два переводчика не переводят эту частицу, является чрезмерная неестественность предосторожностей, к которой прибегает Ф.М. Достоевский, обращаясь к этому оттенку предположительности, содержащемуся в *как бы* при описании.

Но следует отметить, что на протяжении всего описательного фрагмента писатель использует частицу *как бы* только с теми элементами, относительно которых он не хочет выражаться безапелляционно: ***как бы*** *не повиновался его внутреннему настроению, в лице его выражалось* ***как бы*** *нечто болезненное.* Использование ограничивается двумя элементами, которые, как кажется, у него вызывают сомнения. Если говорить о Дмитрии, автор уходит от простого описания внешности, чтобы углубиться в психологические качества человека. Такое использование не только контрастирует с остальными элементами описания, но и отсутствует также в других описательных фрагментах таких персонажей, как Алеша (книга первая, глава 4). Это можно объяснить тем, что рассказчик (Ф.М. Достоевский) в соответствии со своим отношением к персонажам, возможно, считает, что он лучше знает Алешу, чем Дмитрия.

4. Выводы

Итак, каким же должно быть отношение переводчика к данному явлению? Может ли перевод этого явления в такой мере повлиять на текст, что усложнит восприятие читателем перевода на испанский язык? Следует ли искать эквивалент или соответствие? Не случится ли так, что это возможное соответствие сильно исказит результат, полученный в испанском языке? Является ли уместным «подгонять» текст с целью обеспечить лучшее его восприятие на испанском языке?

Учитывая проведенный анализ, мы считаем, что важность *как бы* для восприятия текста не вызывает никакого сомнения. Это становится очевидным, если принимать во внимание то, что Ф.М. Достоевский, как это было показано выше, часто прибегает к этой частице, но при этом не выделяет ее. Она появляется только в тех случаях, когда, по мнению автора, дополнительный оттенок, который добавляет *как бы*, становится необходимым (не следует забывать о том, что в картине мира русского языка существует ярко выраженная тенденция к безличности и неопределенности).

Тем не менее мы считаем, что существование этой тенденции в картине мира русского языка не может быть оправданной причиной для того, чтобы под предлогом соответствия перевода оригиналу переводчик опускал ее перевод в тексте. Наличие в переводе на испанский язык таких эквивалентов *как бы*, как *al parecer*, *en cierto modo*, *de alguna forma*, *como si* не только не препятствует адекватному восприятию текста, но даже, без сомнения, способствует тому, что читатель может почувствовать в полной мере объемность текста. Читателю не следует забывать, читая такое произведение, что текст его оригинала написан на языке, который по многим параметрам значительно отличается от его родного языка.

ЛИТЕРАТУРА

Апресян 1995 – *Апресян Ю.Д.* Лексическая семантика. Избранные труды. Т. I. М., 1995.

Апресян 1995 – *Апресян Ю.Д.* Интегральное описание языка и системная лексикография. Избранные труды. Т. II. М., 1995.

Арутюнова 1988 – *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений. М., 1988.

Арутюнова 1998 – *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М., 1998.

Арутюнова 1998 – *Арутюнова Н.Д.* Стиль Достоевского в рамке русской языковой картины мира // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. М., 1998.

Булыгина, Шмелев 1997 – *Булыгина Т.В., Шмелев А.Д.* Языковая концептуализация мира. М., 1997.

Вежбицкая 1996 – *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Сознание. М., 1996.

Вольф 2002 – *Вольф Е.М.* Функциональная семантика оценки. М., 2002.

Достоевский 1994 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. М., 1994.

Гроссман 1961 – *Гроссман Л.П.* Достоевский художник. М., 1961.

Караулов 1996 – *Караулов Ю.Н.* Слово Достоевского. М., 1996.

Кирпотин 1980 – *Кирпотин В.Я.* Мир Достоевского. М., 1980.

Уорф 1960 – *Уорф Б.Л.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1960. Вып. 1.

Цивьян 1990 – *Цивьян Т.В.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.

Шмелев 2002 – *Шмелев А.Д.* Ключевые понятия русской языковой картины мира. М., 2002.

Яковлева 1994 – *Яковлева Е.С.* Фрагменты русской языковой картины мира. М., 1994.

Cansinos Assens 1936 – *Cansinos Assens R.* Dostoievski el novelista subconsciente. Madrid, 1936.

Dostoievski 1998 – *Dostoievski F.M.* Los hermanos Karamázov. Madrid, 1998.

Dostoievski 1999 – *Dostoievski F.M.* Los hermanos Karamázov. Madrid, 1999.

Dostoievski 1961– *Dostoievski F.M.* Los hermanos Karamázov. Madrid, 1961.

Vidal 1972 – *Vidal A.* Dostoievski. Barcelona, 1972.

Я. В. Усачёва

О переводе гипокоризмов с русского языка на английский язык (на материале рассказов А. П. Чехова)

Стиль художественной литературы отличается большим разнообразием частных особенностей, обусловленных формой, эпохой и индивидуальной речевой манерой автора. Оценивая перевод художественного произведения, следует обращать внимание на то, какое впечатление оказывает на читателей текст перевода по сравнению с текстом оригинала – создаёт ли он то же настроение, вызывает ли те же эмоции. Разумеется, категории впечатления, настроения, эмоций недостаточно конкретны и с трудом подвергаются точному анализу. По мнению Н.К. Гарбовского, несоответствие в восприятии оригинального и переводного текстов, подкрепленное конкретными примерами переводческих неудач, и вызвало так наз. переводческий скептицизм, т. е. отрицание возможности качественного полноценного перевода художественного текста на другой язык [Гарбовский 2007: 177].

В данном контексте интересно неоднозначное отношение самого А.П. Чехова к переводам его произведений на другие языки. Так, в письме от 4 марта 1893 г. он благодарил М.О. Меньшикова за «доброе расположение. Ваше желание, чтобы меня читали англичане, приятно щекочет мое тщеславие» [Чехов 1977: 36]. Однако почти через десять лет в письме к С.И. Шаховскому очевиден пессимизм автора: «...видел я много переводов с русского – и в конце концов пришел к убеждению, что переводить с русского не следует» [Чехов 1977а: 362].

В настоящем исследовании мы проанализируем несколько англоязычных переводов трёх рассказов А.П. Чехова, выполненных носителями английского языка в разное время, с точки зрения эквивалентности и адекватности передачи гипокористического стиля А.П. Чехова – речевой манеры, основанной на активном использовании гипокоризмов – существительных, прилагательных и наречий с уменьшительно-ласкательными суффиксами [Москвин 2007: 201].

Мы обратились к двум переводам рассказов А.П. Чехова «Мужики» (1897) [Чехов 1983: 99–126] и «Душечка» (1899) [Чехов 1983: 209–220] на английский язык – считающимся классикой в англоязычном мире переводам Констанс Гарнетт «Peasants» и «The Darling» [Tchekhov 1916–22], выполненным в период с 1916 по 1922 г., и переводам Рональда Хингли «Peasants» [Chekhov 1999: 144–171] и «Angel» [Chekhov 1999: 172–182], выдержавшим множество переизданий в серии «Oxford World's Classics» в период с 1965 по 1999 г. Для рассказа «Крыжовник» (1898) [Чехов 1983: 170–178] было проанализировано три варианта перевода – Констанс Гарнетт «Gooseberries» (1916–1922 гг.) [Tchekhov 1916–22], Рональд Хингли «Gooseberries» (1965–1999 гг.) [Chekhov 1999: 126–135] и Розамунд Бартлетт «Gooseberries» [Chekhov 2007: 147–157].

В художественной речи сложилась давняя традиция стилистического использования экспрессивности, обеспечивающая способность языковых единиц передавать субъективное отношение говорящего к содержанию или адресату речи. Обращение русских писателей к экспрессивному словообразованию в разные эпохи отражало не только лингвистический вкус времени, но и условности литературных стилей и методов. В русском языке в число морфологических средств внутриязыковой экспрессивности входит широкий арсенал экспрессивных морфем, прежде всего диминутивных (уменьшительных, ласкательных) и аугментивных (увеличительных, огрубляющих) суффиксов.

Уменьшительность (диминутивность) представляет собой особое языковое значение, связанное, прежде всего, с указанием на малую величину предмета, меньший размер, объём, меньшую степень качества, обычно выраженное посредством уменьшительных аффиксов и сопровождающихся самыми разнообразными эмоциональными окрасками. У разных частей речи оценочность, создаваемая суффиксацией, проявляется по-разному. Наиболее сильной экспрессией обладают суффиксы субъективной эмоциональной оценки, придающие слову разнообразные дополнительные коннотации. В русском языке существует около 15 продуктивных моделей[1]: ***-к-*** (*травка*, *книжка*, *ягодка*, *усадебка*, *шляпка*, *могилка*, *оперетка*, *детка*, *головка*, *лампадка*, *понемножку*); ***-ик*** (*комар**ик**и*); ***-чик*** (*голуб**чик***, *стакан**чик***, *херувим**чик**и*); ***-очк-*** (*дев**очк**а*, *лент**очк**а*, *труб**очк**а*, *лав**очк**а*, *лам**почк**а*, *уточки*, *вис**очк**и*, *глаз**очк**и*, *ангел**очк**и*, *фалд**очк**и*, *полбуты**лочк**и*); ***-ечк-*** (*крыл**ечк**о*,

[1] Здесь мы приводим примеры из рассказов А.П. Чехова «Мужики», «Крыжовник» и «Душечка».

*блюд**ечк**о, душ**ечк**а, кош**ечк**а, мальчиш**ечк**а*); ***-ок / -ёк*** (*пояс**ок**, тенор**ок**, узел**ок**, хутор**ок**, сундуч**ок**, старич**ок***); ***-еньк-*** (*тёт**еньк**а, мал**еньк**ий, родим**еньк**ий, бел**еньк**ий, мил**еньк**ий, славн**еньк**ий, хорош**еньк**ий*); ***-енк-*** (*мон**ашенк**а*); ***-оньк-*** (*по-тих**оньк**у*); ***-онк- / -ёнк-*** (*день**жонк**и, руб**ашонк**а*); ***-онок / -ёнок*** (*кот**ёнок***); ***-ушк- / -юшк-*** (*мат**ушк**а, баб**ушк**а, голов**ушк**а, дерев**ушк**а, бат**юшк**а*); ***-ишк- / -ышк-*** (*имен**ишк**о, мальч**ишк**и, солн**ышк**о, крыл**ышк**и, ряд**ышк**ом*); ***-ец*** (*брат**ец***).

Английский язык имеет всего 5 диминутивных суффиксов, причём только для имён существительных: ***-y / -ie*** (уменьшительно-ласкательное значение: *kitt**y** – котёнок, mamm**y** – мамочка, aunt**y** / aunt**ie** – тётушка*); ***-ling*** (эмоционально положительный оттенок уменьшительности: *cat**ling** – котёнок, man**ling** – человечек, first**ling** – первенец*; а также отрицательная коннотация уничижительности, неуважения: *weak**ling** – слабак, неженка, snake**ling** – змеёныш*); ***-let*** (значение уменьшительности: *brook**let** – ручеёк, chain**let** – цепочка, eag**let** – орлёнок*); ***-ette*** (значение уменьшительности: *kitchen**ette** – кухонька, небольшая кухня (совмещённая с кладовой); pian**ette** – маленькое пианино, stori**ette** – очень короткий рассказ*); ***-kin*** (значение уменьшительности: *man**ikin** – человечек, pann**ikin** – кастрюлька, миcочка, cann**ikin** – кружечка*).

Данные суффиксы используются с ограниченным количеством слов и не являются продуктивными. В силу этого перевод русских гипокоризмов на английский язык представляет серьёзную проблему.

По определению Л.С. Бархударова, переводом называется процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, т. е. значения [Бархударов 2008: 11]. Поскольку перевод осуществляется не на уровне языка, а на уровне речи, то традиционно выделяемые лексическое и грамматическое значения оказываются не совсем удобными для определения уровня эквивалентности. Для этой цели лучше подходит семиотическая классификация значений, в основе которой – отношение знака к чему-либо вне его. Согласно семиотической классификации, все значения можно разделить на три типа: во-первых, **референциальное значение**, выражающее отношение между знаком и его референтом, когда речь идет об отношении к понятию или предмету (денотативное); во-вторых, **прагматическое значение**, выражающее отношение между знаком и человеком, пользующимся им (коннотативное, эмотивное); в-третьих, **внутриязыковое значение**, выражающее отношение между данным знаком и другими знаками или

элементами структуры той же самой знаковой системы, т. е. языка [Иванов 2006: 83].

Референциальные и прагматические значения любых уровней знаков текста оригинала всегда релевантны в переводе. В следующих парах слова имеют одинаковые референциальные значения, но отличаются по своим эмоционально-субъективным отношениям, т. е. прагматическим значениям, например: *старик* и *стари**чок***, *кошка* и *кош**ечка***, *комар* и *комар**ик***, *лента* и *лент**очка***, *блюдце* и *блюд**ечко***, *усадьба* и *усадебка*, *хутор* и *хутор**ок***, *милый* и *мил**енький***, *рядом* и *ряд**ышком***. Подобные расхождения прагматических значений слов оригинального текста часто приводят к тому, что в переводе некоторые из этих значений утрачиваются. Обычно это выражается в **замене** стилистически или эмоционально маркированных слов исходного текста нейтральными словами перевода, которые лишены эмоциональной окраски, свойственной русским гипокоризмам. Например: *стари**чок*** – *an old man*, *an old fellow*; *душ**ечка*** – *angel*, *darling*; *кош**ечка*** – *cat*; *головка* – *head*; *комар**ик*** – *mosquito*, *gnats*; *лент**очка*** – *band*; *пояс**ок*** – *belt*; *блюд**ечко*** – *saucer*; *карамелька* – *caramel*; *труб**очка*** – *pipe*; *крыл**ечко*** – *porch*; *лав**очка*** – *seat*, *bench*; *сунду**чок*** – *box*, *chest*; *окошко*, *окош**ечко*** – *window*; *травка* – *grass*; *солн**ышко*** – *sun*, *sunshine*; *хутор**ок*** – *farm-house*; *оперетка* – *operetta*; *мил**енький*** – *lovely*; *ряд**ышком*** – *side by side*.

Прагматика как отношение между знаком и коммуникантами всегда имеет двустороннюю структуру, так как знак обращён и к отправителю сообщения, и к его получателю. В переводе появляются новые участники коммуникации – переводчик и читатель языка перевода, что усложняет прагматические отношения знака. Переводчик сам становится отправителем, автором сообщения, которое он адресует «своему» получателю, который отличается от получателя оригинального литературного произведения этнически, культурно, а зачастую и исторически. Переводчик оказывается перед выбором: либо отождествить себя с автором исходного произведения, а «своего» адресата с адресатом оригинального произведения, либо ориентироваться только на «своего» адресата, сознательно меняя коммуникативный эффект, к которому стремился автор исходного произведения. В результате подобных преобразований можно сохранить прагматическое значение исходной единицы, в то время как семантические и синтаксические значения могут полностью или частично изменяться [Гарбовский 2007: 395].

Как мы видим из приведённых выше примеров, перевод уменьшительно-ласкательных суффиксов на уровне морфем – очень редкое явление. Обычно единица исходного текста

передаётся в переводе единицей более высокого уровня (например, словосочетанием). Так, значение малого размера в современном английском языке передаётся, как правило, сочетанием прилагательных с объектом, который они определяют. Например: ***little*** (*дев**очка** – a little girl*; *мальчиш**ечка** – that little lad, the little fellow*; *старич**ок** – a little old man*; *херувим**чики** – little cherubs*; *крыл**ышки** – the little wings*; *глаз**очки** – little eyes*; *рубаш**онки** – little smocks*; *усадеб**ка** – a little farm*; *дерев**ушка** – the little village*; *лам**почка** – the little lamp*); ***small*** (*сунду**чок** – a small chest*; *имен**ьишко** – a small estate*); ***tiny*** (*анге**лочки** – tiny angels*); ***minuscule*** (*имен**ьишко** – a minuscule estate*).

Потери, вызванные заменой прагматически маркированной лексики оригинального произведения на нейтральную в переводе, неизбежны. Обычно переводчики пытаются минимизировать их при помощи приёма **экспликации**, или **описательного перевода**, который представляет собой введение в переводной текст дополнительной информации с целью донести до читателя то, что в оригинале ясно без каких-либо уточнений. Данный вид трансформации используется тогда, когда речь идет о некоторых событиях, фактах, которые хорошо известны носителям ИЯ, но могут остаться непонятными для носителей ПЯ [Щетинкин 1987: 41–42]. Описательный перевод основан на том, что в любом языке существуют слова, обозначающие по своему лексическому значению эмоциональное отношение говорящего к тем или иным предметам или явлениям – положительное или отрицательное. Например: *усадебка – a nice little country house* (букв. *хороший маленький загородный дом*); *тено**рок** – a high-pitched voice* (букв. *высокий звонкий голос*); *хороше**нький** – a handsome little fellow* (букв. *красивый паренёк*); *бе**ленький** – a pale little fellow* (букв. *бледный, слабый паренёк*); *славне**нький** – a splendid little chap* (букв. *славный малый*), etc.

Нетрудно заметить, что хотя описательный перевод и раскрывает значение исходной лексики, он обычно оказывается достаточно громоздким и зачастую затрудняет восприятие индивидуального авторского стиля.

Ещё один приём достижения эквивалентности перевода – это приём **компенсации**. Это особая разновидность замены, используемая в тех случаях, когда определённые элементы исходного текста не имеют эквивалентов в тексте перевода. Например, лексическая замена русского гипокоризма на нейтральное английское слово в сочетании с добавлением притяжательного местоимения ***my***: *деточка – my child*; *голуб**чик** – my darling*; *бат**юшка** – my good soul, my friend, my*

dear soul; *красав**чик** – my little beauty*; *мил**енький** – my lovely, my precious*; *умн**енький** – my clever little.*

Кроме того, наличие в английском языке таких слов, как *darling, dear* со значением положительной эмоциональной оценки, дает возможность выразить описательно эмоциональные значения, придаваемые словам русского языка суффиксами субъективной оценки. Например: *голуб**чик** – the poor dear, dearest*; *голуб**чики** – dear people, dear friends*; *бат**юшка** – dear*; *хорош**енький** – a pretty dear.*

В заключение отметим следующее. При помощи метода сплошной выборки в оригинальном тексте рассказов А.П. Чехова было выявлено 85 искомых единиц («Мужики» – 43 гипокоризма, «Крыжовник» – 12 гипокоризмов, «Душечка» – 30 гипокоризмов).

Проведённый анализ англоязычных переводов рассказов А.П. Чехова подтверждает сложность передачи русских гипокоризмов – существительных, прилагательных и наречий с уменьшительно-ласкательными суффиксами, – вследствие чрезвычайно богатой и разнообразной семантики в русском языке. На морфемном уровне было выявлено только два случая перевода: *тёт**енька** – auntie, aunty*; *книж**ки** – booklets*. В большинстве же случаев русские гипокоризмы из рассказов А.П. Чехова заменяются немаркированными, стилистически нейтральными английскими словами. Когда в тексте перевода невозможно сохранить исходную диминутивность, переводчикам приходится прибегать к описательному переводу, а затем пытаться компенсировать потерю экспрессивности путем введения в текст перевода добавлений.

Несомненно, переведённый текст должен соответствовать нормам переводящего языка, иначе он останется невостребованным и функция перевода как межъязыкового посредничества не будет выполнена. Однако оценка текста перевода читателем не имеет непосредственного отношения к эквивалентности, поскольку текст перевода оценивается так, как если бы он был изначально создан на языке перевода, читатель верит тому, что автор оригинального произведения написал всё именно так, как это есть в переводе.

Ввиду того, что удельный вес аффиксальных образований в русском языке значительно выше, чем в английском, при этом разнообразная система суффиксов русского языка выражает огромный спектр различных эмоциональных отношений, гипокоризмы ставят перед переводчиком массу разнообразных проблем: так, во многих случаях буквальный перевод гипокоризмов оказывается невозможным и / или стилистически ущербным, поскольку делает

коммуникативную ситуацию непривычной для реципиента. Если в русском языке использование диминутива в большей степени обусловлено эксплицитным выражением положительной эмоции симпатии или отрицательной эмоции пренебрежения, то в английском языке категория диминутивности имплицитна и в большей мере ориентирована на традиции речевого этикета, обязывающие к деликатности и скромности.

Отстоящие друг от друга почти на сто лет, все проанализированные переводы, однако, имеют традиционный общий недостаток – это большая потеря эмоционально-оценочной информации, приводящая к трансформации индивидуального стиля писателя, вследствие чего создаётся впечатление большого смыслового и коннотативного расстояния между текстами А.П. Чехова и их англоязычными переводами. Таким образом, текст переводов, выполненных носителями английского языка, прочитывается в контексте английской, а не русской культуры. Возможно, только в переводах Констанс Гарнетт прослеживается попытка передать характерную для А.П. Чехова категорию субъективной оценки, тогда как современные переводы практически идентичны в том, что выпало в непереведённый «осадок» и осталось неведомым читателям А.П. Чехова на английском языке.

ЛИТЕРАТУРА

Chekhov 1999 – *Anton Chekhov.* The Russian Master and Other Stories / Tr. Ronal Hingley. Oxford, 1965–1999.

Chekhov 2007 – *Anton Chekhov.* About Love and Other Stories. / Tr. Rosamund Bartlett. Oxford, 2004–2007.

Tchekhov 1916–22 – http://chekhov2.tripod.com/, tr. Constance Garnett.

Ахманова 2010 – *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е. М., 2010.

Бархударов 2008 – *Бархударов Л.С.* Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. Изд. 2-е. М., 2008.

БЛС 2008 – *Стариченок В.Д.* Большой лингвистический словарь. Ростов н/Д., 2008.

Гарбовский 2007 – *Гарбовский Н.К.* Теория перевода: Учебник. Изд. 2-е. М., 2007.

Иванов 2006 – *Иванов А.О.* Безэквивалентная лексика: Учебное пособие. СПб., 2006.

ЛЭС 2008 – Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. Электронная версия (Дирекмедиа паблишинг, 2008).

Москвин 2007 – *Москвин В.П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Изд. 3-е, испр. и доп. Ростов н/Д, 2007.

Чехов 1977 – *А.П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. М., 1977. Т. 16.

Чехов 1977а – *А.П. Чехов.* Полн. собр. соч. и писем в 30-ти томах. М., 1977. Т. 19.

Чехов 1983 – *Чехов А.П.* Дом с мезонином: Повести и рассказы. М., 1983.

Щетинкин 1987 – *Щетинкин В.Е.* Пособие по переводу с французского языка на русский. М., 1987.

С. В. Шешунова

Приключения «Паломника» в России

Сочинение Джона Беньяна «The Pilgrim's Progress» (1678), весьма условно называемое «аллегорическим романом», обладает признаками как религиозного, так и художественного текста. «Кальвинист XVII века сел писать трактат и создал универсальный эпос» [Sharrock 1987: 27]: сочинял книгу взамен проповедей, которые суд запретил ему произносить, а получилось произведение, повлиявшее на множество феноменов англоязычной культуры – от романов Дефо и Диккенса до сериала «Lost». Это один из самых переводимых литературных памятников (более 200 переводов), который «миссионеры, проповедовавшие христианство в его протестантском варианте, обычно переводили <...> на языки туземцев сразу же вслед за Библией» [Горбунов 2001: 5].

В России сочинение Беньяна не раз подвергалось религиозной адаптации, обычной «при взаимодействии культур, обладающих ярко выраженным и отличающимся друг от друга конфессиональным характером» [Хухуни, Валуйцева 2003: 31]. Будучи убежденным пуританином, Беньян вывел зловещую фигуру великана по имени Папа, который вместе с другим гигантом, Язычником, убивает христиан: *...two giants, Pope and Pagan <...>, by whose power and tyranny the men whose bones, blood, and ashes, etc., lay there, were cruelly put to death* [Bunian 1987: 111–112]. В анонимном переводе 1782 года эти персонажи становятся безымянными, отчего смысл их упоминания теряется: *...два исполина обитали, и варварски людей сих, которых кровь, кости и пепел видны были, умерщвляли* [Беньян 1782: 88]. Правда, данный перевод сделан не с оригинала, а с французского; возможно, именно французский переводчик первым опустил имя великана, приспосабливая протестантский текст к восприятию католической аудитории. Однако приведенный фрагмент сохраняется и в новой (также анонимной) редакции 1786 года, уточненной по немецкому переводу, и в ее переиздании 1819 года

[Беньян 1819: 114–115], что, видимо, отвечало экуменическим предпочтениям эпохи Александра I.

В переводе Ю.Д. Засецкой (1878) великаны собирательно (а потому более мягко, чем у Беньяна) именуются *Язычество и Папство* [Беньян 1991: 99]. Однако в другом эпизоде переводчица, ревностная протестантка, от себя ввела «антипапистский» фрагмент, не имеющий в оригинале никаких соответствий. Это описание Римской части знаменитой Ярмарки Суеты: *В этом месте председательствует князь Старец, который старается убедить лаской и обещаниями мимоидущих пилигримов пасть к его ногам и облобызать ту, которую он постоянно выставляет вперед. В одной руке у него огромный ключ, который, по его словам, только один может отпереть врата Небесного Града. В другой руке – бич, называемый „Анафема", которым он беспощадно бьет всех, не внимающих его увещаниям* [Беньян 1991: 123]. На наш взгляд, религиозные убеждения переводчицы проявились и в адаптации циничного признания одного из отрицательных персонажей: *...we are always most zealous when religion goes in his silver slippers* [Bunyan 1987: 148]; *when he walks in his golden slippers* [Bunyan 1987: 151]. Перевод Ю.Д. Засецкой: *...мы гораздо ревностнее, когда религия в серебряном окладе* [Беньян 1991: 137, 139]; для сравнения, в переводе Т.Ю. Поповой религия *разодета в серебро* [Беньян 2001: 124], в другой фразе – ходит *в серебряных башмачках* [там же: 125]. Заменив идиому *to walk in golden slippers* («купаться в роскоши») метонимией *религия в серебряном окладе*, Ю.Д. Засецкая тем самым ввела в приведенное признание русскую реалию, отсылающую к православию (оклад из драгоценного металла – непременный в XIX столетии атрибут русской иконы). Так перевод стал средством дискредитации конфессии, неприемлемой для переводчицы[1], но едва ли известной самому Беньяну.

«The Pilgrim's Progress» – произведение сложной структуры, в котором чередуются стихи и проза. Первые переводы на русский

[1] Согласно Н.С. Лескову, Достоевский не раз бывал в гостях у Засецкой; однажды «застал хозяйку за выборками каких-то мест из сочинений Джона Буниана и начал дружески укорять ее за протестантизм и наставлять в православии. Юлия Денисовна <...> не скрывала, что она с православием покончила и присоединилась к лютеранству. <...> Споры у них бывали жаркие и ожесточенные, Достоевский из них ни разу не выходил победителем» [Лесков 1958: 147–148]. Сам Лесков, друживший с Засецкой, посвятил выходу ее перевода «Пути паломника» заметку «Новая назидательная книга» (1878) и отметил в ее работе теплоту, «которую женщины умеют придавать переводам сочинений, пленяющих их сердца» [Лесков 1958: 638].

язык совершенно опускают стихотворные фрагменты (1782, 1786) либо сводят их к минимуму (1878), что ослабляет художественное начало произведения, оставляя лишь его поучительный смысл. По контрасту, А.С. Пушкин изложил стихами тот фрагмент сочинения Беньяна, который в оригинале написан прозой («Странник», 1835). Ф.М. Достоевский так отозвался об этом эксперименте: «Вспомните странные стихи: „Однажды странствуя среди долины дикой…“. Это почти буквальное переложение трех страниц из странной мистической книги, написанной в прозе, одного древнего английского религиозного сектатора, – но разве это только переложение? В грустной и восторженной музыке этих стихов чувствуется сама душа северного протестантизма, английского ересиарха, безбрежного мистика с его тупым, мрачным, необоримым стремлением и со всем безудержием мистического мечтания» [Достоевский 2000: 162–163]. Между тем «Странник» – далеко не «буквальное», а очень вольное переложение. Так, Пушкин заменил третье лицо первым, снял мотивировку сюжета как сна, ввел автоцитаты, отсылающие к своей исповедальной лирике, а также радикально изменил образ персонажа, именуемого у Беньяна *Evangelist*. Впрочем, место «Странника» в пушкинском творчестве и его сложное соотношение с текстом Беньяна уже описаны полно и подробно [Благой 1979: 131–132; Долинин 1987: 34–37; Семанов 2002]. Что касается английского первоисточника, приведенные выше эпитеты («восторженный», «безбрежный») к нему едва ли применимы: повествование Беньяна отличается простотой и сдержанностью. Скорее всего, приведенную характеристику вызвал не оригинальный текст, а перевод и сама личность Ю.Д. Засецкой, которая унаследовала темперамент своего отца, гусара Дениса Давыдова. Как уже отмечалось, Достоевский был хорошо знаком с этой переводчицей и сожалел о ее конфессиональном выборе.

Опираясь на библейские символы, Беньян во множестве случаев предпочитает завуалировать их источник (в XX веке эту традицию успешно продолжил К.С. Льюис – в частности, в своем ремейке «The Pilgrim's Regress»). Русские переводчики XVIII–XIX веков, напротив, эксплицируют происхождение подобных образов Беньяна, что порождает библейские цитаты, которых в оригинале не было. Так, *little Wicket-Gate* [Bunian 1987: 64] превращается в *узкие врата* [Беньян 1782: 15] и в *Тесные Врата* [Беньян 1991: 51], лишь в современном переводе становясь *Калиткой* [Беньян 2001: 42].

Беньян приблизил язык прозы к разговорному [Rooley 1988: 107–109; Горбунов 2001: 15]: как опытный проповедник и полемист, он стремился к максимальной простоте, ясности и доступности изложения, для чего использовал и юмор [Rooley 1988: 103–107]. В переводах

XVIII–XIX вв. эти стилистические особенности, как правило, игнорируются, и текст обретает черты, соответствующие вкусам эпохи переводчика. Так, пространное, но при этом скупо номинативное название книги – *«The Pilgrim's Progress from this World, to that which is to Come: Delivered under the Similitude is a Dream, Wherein is Discovered, the Manner of his Setting out, his Dangerous Journey; and Safe Arrival at the Desired Country»* [Bunian 1987] – приобретает оценочные эпитеты, совершенно чуждые языку ее автора: *«Любопытное и достопамятное путешествие Христианина к вечности чрез многие приключения с разными странствующими лицами правым путем, где различно изобразуются разные состояния, успехи и щастливой конец души Христианина, к Богу стремящегося»* [Беньян 1782], *«Путешествие Христианина к блаженной вечности»* [Беньян 1819]. Вкусы второй половины XIX века, напротив, потребовали сократить и рационализировать авторское название; получилось *«Путешествие пилигрима в небесную страну. Аллегорический рассказ (Подобие сновидения)»* [Беньян 1991].

Перевод 1782 года радикально меняет стилистику оригинала в соответствии со вкусами сентиментализма, что для переводов того времени типично (см. [Нелюбин 2008: 234, 237]): текст до предела насыщается эмоциональной атрибутивной лексикой и междометиями. В результате довольно скупой на выражение своих эмоций пилигрим Беньяна превращается в персонажа многословного, то стенающего, то восторженного, то умиленного. Сравним, к примеру, приведенный ниже обмен репликами с его переводом: *Hopefull. Be comforted, my brother, for I forgive thee <...>. Christian. I am glad I have with me a merciful brother* [Bunian 1987: 162–163] – *Надеющийся: Ах! что ты говоришь, любезный брат? От всего сердца моего прощаю я тебя <...>. Христианин: О! Какое утешение сие в моем несчастии, и коль благополучен я, имея толь добронравного и милосердого друга!* [Беньян 1782: 207]. Подобная стилистическая трансформация нередко наблюдается и в переводе Ю.Д. Засецкой. Достаточно сравнить два диалога: *Then said Evangelist further, Art not thou the man that I found crying, without the walls of the City of Destruction? Chr. Yes, dear Sir, I am the man. Evan. Did not I direct thee the way to the little Wicket-Gate? Chr. Yes, dear Sir, said Christian* [Bunian 1987: 63–64] – *Ты ли тот самый человек, – продолжал Евангелист, – которого я когда-то встретил вне стен города Разрушения плачущим и тоскующим? Хр.: Увы, дорогой наставник, я тот самый. Ев.: Разве я тебе не указывал прямого пути к Тесным Вратам? Хр.: Ах да, вы указали и объяснили* [Беньян 1991: 50–51]. По контрасту, современный перевод тех же двух диалогов, выполненный Т.Ю. Поповой, верен сдержанности

оригинала: *Взыскующий. Утешься, брат, я тебя прощаю <...>. Христианин. Рад я, что мне достался столь милосердный товарищ* [Беньян 2001: 137]; *Тогда Евангелист продолжал: «Не ты ли человек, которого я нашел плачущим у стен Града Погибели?» Христианин. Да, сударь, я – тот человек. Евангелист. Не направил ли я тебя к Калитке? Христианин. Да, сударь мой* [там же: 42].

От эпохи к эпохе перевод становился всё более точным и стилистически адекватным. Этот исторический процесс легко наблюдать на следующем примере: *"O my dear wife", said he, "and you the children of my bowels, I, your dear friend, am in myself undone, by reason of a burden that lieth hard upon me* [Bunian 1987: 51] – *Ах, любезная жена, и вы возлюбленные мои дети! Сколь несчастлив я и жалости достоин! Я погибаю, и тяжкое бремя мое причиною погибели моей* [Беньян 1782: 2] – *О, милая моя жена и возлюбленные дети, я, друг ваш, вне себя от горя, от тяжелого бремени, которое сильно меня гнетёт* [Беньян 1991: 34] – *Дорогая жена, – сказал он, – и вы, дети чрева моего, я, ваш супруг и отец, погибаю от великого бремени, на мне лежащего* [Беньян 2001: 28]. Поскольку *dear* как элемент обращения в английском языке имеет более формализованный и менее эмоциональный характер, чем *дорогая* в русском, Т.Ю. Попова уравновешивает свой перевод с оригиналом, опуская частицу «о», в данном обращении послужившую Беньяну для выражения усилительного оттенка. Слово *friend* в XVII веке могло обозначать близкого родственника [Sharrock 1987: 387], поэтому Т.Ю. Попова с полным правом перевела его *супруг и отец*, а не буквально – *друг* (как Ю.Д. Засецкая).

Признано, что Беньян проявил незаурядную изобретательность в создании имен [там же: 18]. Ономастикон его книги представляет особую проблему: одни переводчики предпочитают русифицировать вымышленные писателем онимы, другие, напротив, – «энглизировать». Например, судья из города Суеты (Vanity) *Lord Hategood*[2] [Bunian 1987: 141] в разных переводах именуется *Враг добродетели* [Беньян 1782: 132], *Князь Добра-Ненавистник* [Беньян 1991: 126] и *лорд Врагдобру* [Беньян 2001: 118]. Другие лорды этого города – *the Lord Old Man*, *the Lord Carnal Delight*, *the Lord Luxurious*, *the Lord Desire of Vain-Glory*, *my old Lord Lechery*, *Sir Having-Greedy* [Bunian 1987: 143] – под пером Ю. Д. Засецкой приобрели как общеевропейские, так и чисто русские титулы: *князь Ветхий Человек*, *граф Плотоугодник*,

[2] Считается, что прототипом этого персонажа был сэр Джон Келиндж, приговоривший к тюремному заключению самого Беньяна [Sharrock 1987: 394].

барон Сластолюбие, маркиз Тщеславие, старый боярин Сладострастие, министр Сребролюбие [Беньян 1991: 130].

Те же предпочтения переводчиков проявились в переложении изобретенных Беньяном топонимов: *in Love-gain, which is a market town in the county of Coveting, in the north* [Bunian 1987: 150] – *в городе, называемом Любовь к прибытку, в стране Скупости* [Беньян 1782: 145] – *в торговом городе Барыш, в губернии Алчности, на Севере* [Беньян 1991: 140] – *недалеко от Стяжательска, торгового города на севере, в Держикарманшире* [Беньян 2001: 126]. В переводе Т.Ю. Поповой (последний пример) фраза приобретает местный колорит, которого нет в оригинале. Возможно, появление «шира» компенсирует здесь утрату иной национально-культурной аллюзии: размещая страну Скупости на севере, Беньян обыгрывает старую английскую шутку о шотландской прижимистости [Sharrock 1987: 395].

Во всех переводах «Пути Паломника» XVIII–XIX веков, при всем их различии, *Vanity Fair* передается как *Ярмарка Суеты* (в версии 1782 – *Суетная ярмарка*). Однако аналогичное название романа У. Теккерея, взятое им из книги Беньяна, закрепилось в русском языке как «Ярмарка тщеславия» – пожалуй, одна из самых известных переводческих ошибок. До последнего времени переводчики «Пути Паломника» не несли ответственности за это недоразумение. Однако в современной учебной хрестоматии для школьников сокращенный и упрощенный перевод небольшого отрывка из книги Беньяна (приход пилигримов в суетный город и суд над ними) был адаптирован к кругозору предполагаемых читателей: название «Ярмарка Тщеславия» вводится в нем со сноской: «Уже в XIX веке другой английский писатель, Теккерей, назовет свой знаменитый роман о нравах в Англии „Ярмаркой Тщеславия“» [Беньян 2000: 101]. Тем самым соответствие оригиналу было принесено в жертву изучению историко-литературных связей, что переводчик, видимо, посчитал более полезным для школьной аудитории.

Таким образом, русские переводы классического текста Беньяна иллюстрируют историческую смену переводческих стратегий и дают наглядные примеры разных видов адаптации: религиозной, эстетической, национально-исторической и возрастной.

ЛИТЕРАТУРА

Беньян 1782 – Любопытное и достопамятное путешествие Христианина к вечности чрез многие приключения с разными странствующими лицами правым путем, где различно изобразуются разные состояния,

успехи и щастливой конец души Христианина, к Богу стремящегося, сочиненное на аглинском языке Иоанном Бюнианом / Пер. с франц. М., 1782.

Беньян 1819 – Сочинения Иоанна Бюниана. Часть первая, содержащая Путешествие Христианина к блаженной вечности. М., 1819.

Беньян 1991 – Путешествие пилигрима в небесную страну. Аллегорический рассказ (Подобие сновидения) Джона Буньяна / Пер. с англ. Ю.Д. Засецкой. М., 1991.

Беньян 2000 – *Беньян Дж.* Путь паломника (отрывок) / Пер. В. Папсуева // Книжная полка. 8 кл.: Кн. для чтения. М., 2000.

Беньян 2001 – *Беньян Дж.* Путь паломника / Пер. с англ. Т. Поповой. – М., 2001.

Благой 1979 – *Благой Д.Д.* Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Благой Д.Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979.

Горбунов 2001 – *Горбунов А.В.* Путь сквозь тесные врата // Беньян Д. Путь паломника. М., 2001.

Долинин 1987 – *Долинин А.А.* К вопросу о «Страннике» и его источниках // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 года. Таллин, 1987.

Достоевский 2000 – *Достоевский Ф.М.* Пушкин // А.С. Пушкин: pro et contra. В 2 т. СПб., 2000. Т. 1.

Лесков 1958 – *Лесков Н.С.* Собрание сочинений. В 11 т. М., 1958. Т. 11.

Нелюбин 2008 – *Нелюбин Л.Л.* Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней). М., 2008.

Семанов 2002 – *Семанов А.* Путешествие Пилигрима в Санкт-Петербург. Пушкин и Буньян: взгляд из постсоветской России // Воспитание народа: Религиозно-философский журнал. 2002. № 4.

Хухуни, Валуйцева 2003 – *Хухуни Г.Т., Валуйцева И.И.* Межкультурная адаптация художественного текста. М., 2003.

Bunian 1987 – *Bunian J.* The Pilgrim's Progress. – L., 1987.

Rooley 1988 – *Rooley R.* Plain and Simple: Bunyan and Style // John Bunyan: Conventicle and Parnassus. Tercentenary Essays. Oxford, 1988.

Sharrock 1987 – *Sharrock R.* Introduction. Commentary // Bunian J. The Pilgrim's Progress. L., 1987.

VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА

М. М. Балябина, А. В. Уржа

Между скрытым и проявленным: перцептивный план и ключевые метафоры в русских переводах рассказа В. Набокова «Сёстры Вейн»

Судьба рассказа В. Набокова «The Vain Sisters» / «Сестры Вейн» оказалась непростой. Поданный в журнал «Нью-Йоркер»[1], он был отвергнут редакцией, и причиной тому стал сюжет, показавшийся мрачным и не вполне внятным. Это был тот самый случай, когда нетривиальность авторской стратегии, сложность игры, затеянной с читателем, обернулась против произведения. Рассказ, действительно, необычен: его суть не только слабо связана с «полупрозрачным», почти фиктивным сюжетом и героинями, она ускользает даже от повествователя, который, словно медиум, транслирует послание автора читателю, так и не постигая суть происходящего. Набоков был вынужден дать пространные комментарии к «головоломной» композиции рассказа в письме к редактору журнала[2]. Там он приоткрыл завесу над разветвленной системой намеков, «немых ответов» на уровне языковых и композиционных приемов, составленной для искушенного, внимательного читателя. О таком читателе, об идеальном способе восприятия произведения Набоков упоминал в «Лекциях по зарубежной литературе»: «У нас нет физического органа (такого, каким в случае с живописью является глаз), который мог бы разом вобрать в себя целое, а затем заниматься подробностями. Но при втором, третьем, четвертом чтении мы в каком-то смысле обращаемся с книгой так же, как с картиной» [Набоков 1998: 26]. Если действительно попытаться представить рассказ «Сестры Вейн» в виде картины, мы увидим на первом плане смутные, размытые силуэты героинь произведения, а в области фона окажутся явные,

---

[1] Рассказ был написан в 1951 году, отвергнут журналом «The New Yorker» и напечатан только в 1959-м в «Hudson Review».

[2] В кавычках – слова самого Набокова из письма к Катарине Уайт [Nabokov 1989: 117].

до боли четко прорисованные фрагменты окружающего мира: сорвавшаяся с сосульки капля, ее тень, скользящая по стене, круги, расходящиеся по лужице на крыше мусорного бака, облупленные края стен, являющие миру неисчислимое богатство красок и оттенков. Набоков мечтал создать словесное произведение, в котором этот принцип был бы доведен до максимума: «A novel without an *I*, without a *he*, but with the narrator, the gliding eye, being implied throughout»[3].

«The gliding eye» не был написан, но уже в «Сестрах Вейн» размывается не только *he*-героя, но и *I*-повествователя, так и не понявшего, что именно зрительные впечатления, почерпнутые в день, когда он погрузился в воспоминания о сестрах Вейн, были самым важным в его связи с ними, были тем посланием, которое он не сумел прочесть. Если продолжать визуальные аналогии, взгляд повествователя – призма, искривляющая изображение, посланное читателю[4]. То, что обыденное сознание воспринимает как фон, на самом деле имеет первоплановую важность, в то время как первый, сюжетный план по сути условен.

Пожалуй, нельзя переоценить сложность испытаний, выпавших на долю переводчиков этого произведения. Не обнажая ключевые приемы поэтики, они должны были оставить путь к полноценному восприятию авторского замысла. Результаты сопоставительного исследования переводов, выполненных Сергеем Ильиным и Геннадием Барабтарло[5], освещены в данной статье в трех аспектах. Это языковые средства интерпретации перцептивного плана текста, приемы создания и размещения в тексте ключевых метафор, а также воплощение образа повествователя.

План перцепции в произведении формально соотнесен только с точкой зрения повествователя, именно ему мы должны приписать здесь отбор событий и впечатлений для «истории», их компоновку и вербализацию на уровне «наррации» и ее «презентации»

---

[3] *Morris J.* The Gliding Eye: Nabokov's Marvelous Terror // The Southern Review, Louisiana State University, 1999. http://www.highbeam.com/doc/1G1-54018717.html

[4] «Когда-нибудь Вы перечтете его, и надеюсь, с раскаянием заметите, как весь сюжет... образует деликатную окружность, систему немых ответов, не понятых французом, но адресованных какой-то неведомой душой – читателям, сквозь призму его ханжеского бахвальства». Из письма Набокова к Катарине Уайт [там же].

[5] Перевод С. Ильина был опубликован в 1991 году в России. Перевод Г. Барабтарло выполнен при участии Веры Набоковой, опубликован в США в 1995 году, в России в 1997 году.

[Шмид 2003: 159]. Однако, как отмечает М. Гришакова, «у Набокова довольно част «имперсональный взгляд», который иногда оказывается персональным, а иногда не допускает определенной идентификации наблюдателя» [Гришакова 2002: 211]. Повествователь не может оценить значимость увиденного, это предоставлено сделать читателю при том самом «втором, третьем чтении». Но переводчик – тоже читатель, и нередко его аксиология, его «идеологическая» [Успенский 1995: 19] точка зрения подменяет исходную. На языковом уровне это отражается в выборе грамматических форм и лексем с разной «выпуклостью» [Chvany 1990: 213], а также синтаксических фигур и других разнообразных средств, участвующих в том, что в англоязычной терминологии называется «foregrounding / backgrounding». Если в зарубежных исследованиях по поэтике, например, в работах Кэтрин Чвани или Нобуко Койамы [Koyama 2004: 2], эти понятия восходят к работам по гештальт-психологии (термины «фигура» и «фон») и по лингвистической типологии (термины «первый план» и «фон»), то в отечественной науке мы можем найти исследование этого параметра произведения в работах о языке художественной литературы, прежде всего в трудах В. В. Виноградова. В «Стиле „Пиковой дамы“» он посвятил отдельную главу композиционным функциям русских видо-временных форм. «В линейный чертеж повествования, которое образуют формы прошедшего времени совершенного вида, вносятся новые измерения формами прошедшего времени несовершенного вида. Именно эти формы создают пространственную перспективу в повествовании» [Виноградов 1980 (1936): 231]. Эти идеи Виноградова получили развитие в «Коммуникативной грамматике русского языка» Г.А. Золотовой и ее учеников. Однако не только видо-временные формы обладают различной «выпуклостью» в художественном тексте. Американский славист Кэтрин Чвани в свое время описала целую иерархию («The Saliency Hierarchy») морфологических, синтаксических и семантических средств и их сравнительные возможности в этой сфере, опираясь на данные русского языка. Так, личные формы обладают большей «выпуклостью», чем неличные, главное предложение привлекает внимание больше, чем придаточное, диалог – больше, чем нарратив, и т. д. Одновременно с этим учитывается тема-рематическое членение, характер субъекта пропозиции и наличие объекта, их одушевленность, конкретность, исчисляемость и др., тип референции, а также семантика предиката по шкале «достижение – событие – процесс – деятельность – состояние». Очень важно, что писатели экспериментируют с этими свойствами читатель-

ского восприятия языка, тем самым подчеркивая их. Так, у Чехова в рассказе «Спать хочется» самое главное событие рассказа «спрятано» в деепричастие: «*Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...*» Действительно, с точки зрения обезумевшей от бессонницы девочки, героини рассказа, сон важнее совершенного ей убийства[6]. Учитывая отмеченные К. Чвани свойства морфологических форм и синтаксических конструкций, мы добавили к ним другие, специфические средства «foregrounding», которые были обнаружены при сопоставительном анализе переводов набоковского текста. Рассмотрим их подробнее на фоне тактики каждого из переводчиков.

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
The day, a compunctious Sunday after a week of blizzards, had been part jewel, part mud. In the midst of my usual afternoon stroll through the small hilly town attached to the girls' college where I taught French literature, I had stopped to watch a family of brilliant icicles drip-dripping from the eaves of a frame house.	Тот день, покаянное воскресение после недельной метели, был частью жемчужен, частью навозен. Посреди обычной моей послеполуденной прогулки по холмистому городку, притулившемуся к женскому колледжу, в котором я преподавал французскую литературу, я остановился, чтобы полюбоваться семейством брильянтовых сосулек, к а п - к а п - к а п а ю щ и х со стрех каркасного дома.	Мело всю неделю, но в воскресенье погода усовестилась, и день переливался самоцветами пополам со слякотью. Во время моей обычной вечерней прогулки по холмистому городку при женском институте, где я преподавал французскую словесность, я заметил семейку сверкающих сосулек, кап-кап-лющих с карниза дощатого дома, и остановился.

Этот пассаж помещен в начале рассказа, сразу после первого предложения – подсказки о том, что повествователь никогда не узнал бы о смерти героини, если бы не встреча, к которой его привела «**вереница пустячных наблюдений**». На фоне описания дня, в который происходит действие рассказа, упоминания о еже-

[6] Пример из работы [Chvany 1985: 247–273].

дневной прогулке и даже о профессиональных занятиях героя в семантическом плане выделяется однократное событие, глагол с целевым оборотом (*had stopped to watch*), своей формой указывающий на то, что это событие будет встроено в цепочку последующих. Внешне малозначительное (не *убил*, не *умер*, даже не *встретил*, лишь *остановился посмотреть*), оно окажется одним из самых важных, будет отправной точкой в путешествии героя-повествователя «в поисках лакомых крох света и тени», ибо, как подскажет послание умерших сестер, зашифрованное в акростихе последнего абзаца рассказа, эти удивительные сосульки – их первый подарок ему. Закольцованность композиции скрыта, но читатель должен вспомнить об этом эпизоде, поэтому автор замедляет его – при помощи звукоподражания *drip-dripping* – окказионализма, о который взгляд обязательно споткнется, давая сознанию время для формирования колоритного образа. Эта синтаксическая, семантическая и фонетическая диспозиция сохранена С. Ильиным, тогда как Г. Барабтарло идет по другому пути. Он использует три формы совершенного вида, создавая этой последовательностью замедление текстового времени *погода усовестилась – я заметил – и остановился*. Как известно, не количество упомянутых событий ускоряет или замедляет время, а их характер по отношению к выбранному временному отрезку и друг ко другу (ср. *родился, женился, умер* и *закурил сигарету, бросил, взял другую...*). Специфический подбор мы и наблюдаем в данном отрывке. Жертвуя формальным сходством, переводчик выбирает для глагола «остановился» финальную позицию в предложении, привлекающую дополнительное внимание.

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
So clear-cut were their pointed shadows on the white boards behind them that I was sure the shadows of the falling drops should be visible too. But they were not.	Так ясно очерчены были их заостренные тени на белых досках за ними, что я решил, будто смогу увидать и тени слетающих капель. Но не увидел.	Их заостренные тени до того отчетливо вырисовывались на белых досках позади, что я не сомневался, что можно будет подглядеть даже и тени падающих капель. Но этого-то никак не удавалось.

Концентрируя наше внимание на зрительном образе, С. Ильин следует за набоковской инверсией, однако форма совершенного

вида *решил* и соотнесенное с подлежащим *я* выражение *смогу увидать* (и далее – *не увидел*) отводят повествователю слишком активную роль. Грамматика же исходного текста создает впечатление полуосознанной, почти неосознанной вовлеченности его в происходящее. Активная роль чем дальше, тем больше принадлежит окружающим явлениям и вещам, которые и управляют восприятием человека. Повышенное или пониженное внимание к этому аспекту будет различать переводы на протяжении всего текста. У Г. Барабтарло здесь выбраны безличные, так называемые инволюнтивные конструкции, что представляется интересным решением. Интрига же им здесь усилена: *подглядеть* намекает на тайну, на уникальность явления, а частица *то* – на важность неосуществившегося ожидания.

Наконец, пройдя несколько кварталов, повествователь находит то, что искал:

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
This twinned twinkle was delightful but not completely satisfying; or rather it only sharpened my appetite for other tidbits of light and shade, and I walked on in a state of raw awareness that seemed to transform the whole of my being into one big eyeball rolling in the world's socket.	Этот сдвоенный посверк утешил меня, но полностью не насытил, – вернее, он лишь обострил аппетит к иным лакомым крохам света и тени, и я отправился дальше в состоянии редкой зоркости, казалось, преобразующей все мое существо в большое глазное яблоко, вращающееся во впадине мира.	Чуден был этот двойной искрящийся перемиг, но мне чего-то недоставало; вернее, он только раздразнил мой аппетит, так что захотелось еще других изысканных прелестей света и тени, и я пошел дальше в состоянии обнаженной восприимчивости, которая, казалось, обратила всего меня в одно большое, вращающееся в глазнице мира око.

Зрительное впечатление здесь очевидно выделено фонетически. Это и аллитерация, и ассонанс, и эквинициальность, и создание ритма, о котором чуть выше в рассказе сказано: «There was a rhythm, an alternation in the dripping that I found as teasing as a coin trick». Именно ритм и стремится передать С. Ильин в окказионализме *сдвоенный посверк*, привлекая читателя необыч-

ностью выражения. Г. Барабтарло тоже прибегает к необычному выражению, но не столь звучному, поэтому одновременно он задействует и синтаксис, выделяя для образа специальное предложение и сверх того подключая инверсию. В этом же пассаже мы встречаем одну из ключевых метафор текста (и вообще творчества В. Набокова) – образ ока в глазнице мира, того самого *the gliding eye*, которое подчиняет и преобразует все существо повествователя. Именно это слово помещает в финальную позицию Г. Барабтарло, акцентируя весь фрагмент еще и при помощи личной формы совершенного вида *обратила* (*меня*) по сравнению с несовершенным причастием *преобразующей* (*мое существо*) у С. Ильина.

Различие переводов ярко проявляется в сфере интерпретации визуальных метафор, которые играют в тексте особую роль. Как пишет М. Гришакова, «визуальная метафора (окно, призма) – один из обычных способов описания природы искусства: не столько отражающие, миметические, сколько преломляющие и деформирующие особенности попадают в фокус внимания модернизма». При сопоставлении становится виден определенный принцип, которому следует каждый из переводчиков.

Если Г. Барабтарло выбирает из вариантов значения наиболее поэтичные, а из лексем – стилистически возвышенные (*око в глазнице мира* и *изысканные прелести света и тени*), то С. Ильин задействует физиологические, даже гастрономические ассоциации: *лакомые крохи света и тени*, *глазное яблоко*. Оба решения допустимы оригиналом, интерес вызывает следование выбранному принципу и формирование соответствующих черт образа повествователя, в речи которого мы встречаем эти метафоры.

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
A late arrival had the impression of lots of loud people unnecessarily grouped within a smoke-blue space between two mirrors gorged with reflections.	Припозднившийся гость попадал в толпу громогласных людей, бессмысленно скученных в синевато-дымном пространстве меж двух зеркал, обожравшихся отражений.	Взору опоздавшего являлась громогласная толпа людей, зачем-то сгрудившихся в синем от дыма пространстве меж двух зеркал, до краев наполненных отражениями.

Все описанное в отрывке словно рамкой охвачено словом *impression*, внимание этому уделил Г. Барабтарло (*взору являлась*). В оригинале не назван субъект зрительного впечатления, но семантика отрывка указывает на то, что это взор не любого опоздавшего гостя, а еловека, чуждого собравшимся (это хорошо подчеркивает неопределенность *зачем-то*). «Пресыщенность» зеркал, многократно увеличивающих количество людей, усиливает ощущение тесноты, неудобства, бессмысленности, которое есть только у повествователя, не разделяющего общего веселья. Интерпретируя слово *gorged* («жрать, набивать брюхо»), С. Ильин создает метафору с гастрономической окраской, стилистически близкую оригиналу. Хищные, поглощающие отражения зеркала пополняют в произведении ряд активных, незаметно действующих вещей. Г. Барабтарло же чуть приукрашивает текст, создавая более поэтичный образ зеркала-бокала.

Последовательно выбирая физиологические интерпретации метафор и нейтральную или сниженную лексику для их вербализации, С. Ильин создает в своем переводе образ естествоиспытателя, разочаровавшегося в людях, но увлеченно исследующего мир. У Г. Барабтарло же повествователь скорее созерцатель и философ. Интересно, что в оригинале оба эти начала присутствуют и борются в герое. Именно поэтому он принимает участие в судьбе сестер Вейн, разуверяя себя в их мистических теориях, но подсознательно проверяя их.

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
Through peacocked lashes I saw the dazzling diamond reflection of the low sun on the round back of a parked automobile.	Сквозь павлиные ресницы я видел слепящие алмазные отражения низкого солнца на круглой спине запаркованного автомобиля.	Сквозь павлинью радугу сощуренных ресниц смотрел я на алмазную игру света на покатой спине запаркованного автомобиля, на которой отражалось низкое солнце.

Удивительная метафора *peacocked lashes*, где сощуренные ресницы, словно призма, преломляют цвета спектра, создавая из солнечного блика многоцветие павлиньего хвоста, оказалась интерпретирована по-разному. Если у С. Ильина повествователь смотрит сквозь ресницы, то у Г. Барабтарло – сквозь радугу, давая дополнительную поэтическую ассоциацию. Не удовлетворя-

ясь словом *отражение* (*reflection*), он предпочитает слово *игра*, в очередной раз намекая на характер содержания всего произведения[7].

Если перечислить образы, созданные в тексте при помощи визуальных метафор: глаз, зеркало, радуга-призма, сосулька, ручей, лужица, тень, блик, – легко заметить, что все они транслируют читателю смысл отражения, преломления, искажения зрительного образа, ускользающего от наблюдателя. Окказионализмы, фонетические выделения, инверсии, помещение ключевых слов в финальную позицию – эти приемы, призванные привлечь внимание читателя к фону сюжета (и отчасти разгаданные переводчиками), противостоят в тексте классическим средствам «foregrounding». Действительно, все фрагменты, проанализированные выше, лишь обрамляют серьезное повествование о несчастной любви и самоубийстве одной сестры, затем об увлечении спиритизмом и смерти другой, описания магических сеансов и поисков знаков из иного мира. Но все наши попытки вынести из этой истории смысл окажутся «**с**мутными, **и**знуренными, **б**естолково **и**страченными, лишними», если мы не сложим первые буквы финального абзаца и не увидим, что именно мгновения редких зрительных впечатлений посылает нам автор через сестер Синтию и **Сибил**. По мнению Г. Барабтарло, перевод акростиха должен был представлять «удовлетворительное соглашение между тремя враждующими сторонами: шифрованным посланием, требованием известной близости к подлиннику по содержанию и тону, и необходимым здесь условием непринужденного слога»[8]. Добавим, что заданные зрительными метафорами смыслы здесь многократно усиливаются: образ расплывается, растворяется. И если у С. Ильина грамматические формы вторят ему, оставляя нас в «состоянии» неопределенности («все мельтешило, облекалось туманом»), то у Г. Барабтарло глаголы совершенного вида помогают довести историю до конца: «Я сосредоточился, и видение истаяло». Основу для таких разных трактовок дает последнее предложение оригинала, объединяющее формы *seemed* и *lost* – неоднозначное сочетание, способное обернуться как многоточием, так и точкой.

---

[7] Мотив игры, так же как и мотив отражения, в «Сестрах Вейн» отсылает и к объемному интертекстуальному «ореолу» произведения, см. [Егорова 2001]. Его интерпретация в переводах – тема для отдельного исследования.

[8] Эти примечания даны Г. Барабтарло в «Послесловии переводчика», сопровождающем его вариант перевода.

В. НАБОКОВ	С. ИЛЬИН	Г. БАРАБТАРЛО
I could isolate, consciously, little. Everything seemed blurred, yellow-clouded, yielding nothing tangible. Her inept acrostics, maudlin evasions, theopathies – every recollection formed ripples of mysterious meaning. Everything seemed yellowy blurred, illusive, lost.	Сознание выпутывало единичные, темные и лукаво емкие детали. Казалось, исчезающий смысл туманных излияний Цинтии, изменчивой набожности, томной изысканности искусственных акростихов смазывался чем-то едучим, тусклым, чужим и корявым. Все аукалось, мельтешило, облекалось туманом, мрело еле намеченной явью, – смутное, изнуренное, бестолково истраченное, лишнее.	Сознание отказывалось соединить ускользающие линии какого-то изжелта-облачного, томительного цвета, иллюзорные, неосязаемые. Тривиальные иносказания, идиотские акростихи, столоверчение – что, если теопатическая чушь и колдовство обладают таинственной многозначительностью, едва намеченной? Я сосредоточился, и видение истаяло, ложно-лучезарное, аморфное.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов 1980 – *Виноградов В.В.* Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В.В. Избранные труды. М., 1980. Т. 5: О языке художественной прозы.

Гришакова 2002 – *Гришакова М.* Визуальная поэтика Набокова // НЛО. 2002. № 54.

Егорова 2001 – *Егорова И.В.* «Сестры Вейн» как постмодернистский рассказ // Набоковский сборник: мастерство писателя. Калининград, 2001.

Набоков 1991 – *Набоков В.* Бледное пламя: Роман и рассказы / Пер. С. Ильина. Свердловск, 1991.

Набоков 1997 – *Набоков В.* Сестры Вейн / Пер. Г.А. Барабтарло // «Иностранная литература». 1997. № 5.

Набоков 1998 – *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

Успенский 1995 – *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Семиотика искусства. М., 1995.

Шмид 2003 – *Шмид В.* Нарратология. М., 2003.

Chvany 1985 – *Chvany Catherine V.* Backgrounded Perfectives and Plot Line Imperfectives: Toward a Theory of Grounding in Text // The Scope of Slavic Aspect. M. S. Flier and A. H. Timberlake (eds.) – Columbus: Slavica, 1985. – P. 247–273.

Chvany 1990 – *Chvany Catherine V.* Verbal aspect, Discourse, Saliency and the so-called 'Perfect of Result' in modern Russian // Nils B. Thelin (ed.) Verbal Aspect in Discourse. – Amsterdam. 1990. – P. 213–235.

Koyama 2004 – *Koyama Nobuko.* Grounding and Deixis: a comprehensive approach to the grounding phenomenon in Japanese narrative // Taiwan Journal of Linguistics. 2004, Vol. 2.1. – P. 1–44.

Morris 1999 – *Morris J.* The Gliding Eye: Nabokov's Marvelous Terror // The Southern Review Louisiana State University, 1999. http://www.highbeam.com/doc/1G1-54018717.html

Nabokov 1989 – *Vladimir Nabokov.* Selected Letters 1940–1977. – San Diego, 1989.

Е. Л. Григорьян

Художественный перевод и комментарий к нему как единое произведение

Для научных изданий художественных произведений, ориентированных на определенный тип читателя, характерен особый вид перевода. В таких изданиях комментарий не ограничивается пояснением предположительно неизвестных читателю слов или реалий, упомянутых в тексте: фактически представлено единое переводческое произведение, призванное дать максимальное представление о тексте оригинала, в особенности тех его чертах, которые неизбежно утрачиваются в переводе. Комментарий может касаться языковых средств оригинала и обоснования принятого переводческого решения, включать переводы прецедентных текстов, в частности, пародируемых, и т. д. Ниже будут рассмотрены три издания, интересные в данном плане. Во-первых, это «Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье» [Кэрролл 1991], подготовленное Н.М. Демуровой, т. е. самим переводчиком, включающее как переводные комментарии М. Гарднера в виде постраничных сносок, так и собственные комментарии Н.М. Демуровой в качестве примечаний к тексту – по главам и страницам, а также в виде приложения «О переводе сказок Кэрролла». Во-вторых – «Метаморфозы» Апулея [Апулей 1959] (серия «Литературные памятники», пер. М.А. Кузмина и А.Я. Сыркина, комментарии С.П. Маркиша); комментатором является редактор перевода (и переводчик других произведений Апулея). Третье издание – «Осень Средневековья» Й. Хёйзинги [Хёйзинга 1988] с послесловием переводчика (Д.В. Сильвестрова) и комментариями другого автора – произведение не художественное по жанру, но художественное по качеству.

1. Как известно, в переводческой практике наблюдаются две тенденции в передаче инокультурных реалий: сохранение (часто в виде экзотизма, требующего специального комментария) или замена «своим», знакомым читателю; в последнем случае теряется

национальная окраска – которая, впрочем, обычно не является значимой в тексте оригинала. В издании [Апулей 1959] совмещены оба принципа: в тексте перевода названия древнеримских реалий по возможности замещены привычными для русского читателя, в комментарии же (который можно и не читать, но любознательный читатель может с ним ознакомиться) объясняются подлинные реалии, упомянутые в оригинале. Так, в переводе даётся слово *колбаса*, в комментарии следует разъяснение: «…в оригинале tuccetum – особым образом приготовленное мясо, своего рода консервы, которые, по-видимому, приготовлялись сразу в большом количестве, хранились на льду и употреблялись по мере надобности. Условно переводится как „колбаса“». В тексте перевода – *булочки*, в комментарии: «hamos – букв. „крючки“ – сдобные булочки, загнутые в форме рожка»; в переводе – *дверные петли*, в комментарии – «в противоположность современному устройству дверей, в Древней Греции и Риме к дверным створкам прикреплялись не петли, а стержни (дверные крюки, cardines), которые входили в специальные гнёзда, устроенные в притолоке и в пороге. Таким образом, перевод не вполне точен» [Апулей 1959: 397]. Представляется, что такой «двойной» способ перевода, хотя и довольно редкий, позволяет решить проблему, не разрешимую другими способами: сохранить национальный и исторический колорит и при этом не потерять доступность для читателя, незнакомого с соответствующей реалией, и эстетическое качество оригинала.

Примечательно, что реалии вводятся в комментарий и в тех случаях, когда встречаются в составе фразеологизмов или поговорок, в переводе замененных русскими эквивалентами. Например, в переводе: «между молотом и наковальней», в комментарии: «Inter sacrum et saxum» – буквально «между святыней и камнем». Заключая договор от лица государства, жрец закалывал свинью каменным ножом, говоря: «Народ, первым нарушивший договор, да будет поражен Юпитером, как я поражаю свинью этим камнем», т. е. положение нарушителя святыни договора должно быть безвыходным» [там же: 426]. Также дается греческий оригинал вскользь упоминаемых пословиц и комментируется их фон и смысл: «…здесь речь идет не об одной, а о двух греческих поговорках, либо случайно смешанных, либо умышленно контаминированных. Первая – [приводится по-гречески] – «из-за ослиного взгляда». Её применяли к тем, кто возбуждал судебные дела из-за пустяков (гончар вызвал в суд хозяина осла, который, просунув голову в его мастерскую, разбил несколько кувшинов), или в тех случаях, когда ничтожные причины вызвали серьёзные последствия. Вторая – [приводится по-гречески] – «о тени

осла» , т. е. «интересоваться пустяками, спорить из-за пустяков» [там же: 418]. Приводится и буквальный перевод личных имён: «Ламах (Λάμαχος) по-гречески – «непобедимый». О воинских доблестях говорят и имена других разбойников, встречающееся в этом эпизоде: Алцим (греч. Ἀλκιμος) – «отважный», Фразилеон (Θρασυλεον) – «храбрый, как лев» (с. 405); «Некоторые издатели принимают транскрипцию Philesietaerus (или Philetaerus), что можно перевести как «любитель (или любимец) гетер». Такая поправка рукописного чтения вполне приемлема, так как имена персонажей у Апулея часто соответствуют их характерам. [там же: 417].

Комментарий часто касается языковых и стилистических особенностей латинского текста: «В оригинале судебно-канцелярский оттенок резче: promissae libidinis flagitat vadimonium» (с. 418); «непереводимая игра слов, основанная на полной омофонии: invita remansit in vita» (с. 413); «непереводимая игра слов, основанная на омонимии слова essem (форма глагола esse – быть и edere – кушать): neque ullum animal essem et invinius essem» (с. 425); «Этот блестящий образец виртуозного речевого мастерства Апулея звучит в оригинале так: saeva, scaeva, viriosa, ebriosa, pervicax, pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae…» (с. 416). Латинский текст довольно часто приводится вообще без перевода, иногда и без комментария.

Неоднократно указываются другие возможные прочтения (после цитирования оригинала): «существует и другое истолкование этого места» (с. 412); «Consuetudo. Это слово имеет в латинском языке и более узкое значение, а именно „любовная связь“. Возможно, что в этом смысле и следует его здесь понимать» (с. 409) – в переводе: «Вдруг подбегает Привычка, из числа Венериной челяди». Иногда комментатор обосновывает свою версию прочтения: «Так понимают это предложение (…addebat sibi quoque ob detectum flagitium eundem illum gladium comminari) переводчики и комментаторы. Но нам представляется не менее правильным другое понимание: „…добавила, что и ей угрожает точно такая же насильственная смерть“, т. е. логическое подлежащее acc. cum infin. – eundem illum gladium, причём gladius в своём абстрактном значении – „убийство“» (с. 418) – в переводе: «…что он и ей угрожает мечом, за то, что она раскрыла его преступление».

Комментатор постоянно обращается к текстологическим проблемам, что связано с академическим характером издания. Приводятся разночтения, связанные с сохранностью дошедшего до нас рукописного текста: «В рукописях: papillas, но существует убедительная конъектура, принимаемая многими издателями: pupillas,

т. е. буквально – „зрачками“. Положив руку Фотиды себе на глаза, Луций говорит: „Заклинаю тебя этими глазами, которые принадлежат тебе...“» (с. 404); «Перевод дан приблизительный, т. к. текст, по-видимому, испорчен» (с. 420). Комментарии всех приведенных выше типов довольно многочисленны.

Примечательно, что многие комментарии практически ничего не добавляют по существу, непринципиальны для содержания текста, но (помимо того, что многое просто любопытно) ещё больше вводят нас в мир тех вещей, представлений, обычаев, образов, в ту стихию, из которой вырастает это произведение.

2. В издании [Кэрролл 1991] также в комментариях постоянно привлекается текст оригинала, в первую очередь там, где перевод с ним расходится; во всех случаях это сопровождается обоснованием принятого переводческого решения; причем оригинал иногда приводится без буквального перевода или пояснения. Очевидно, что комментарий рассчитан на то, что какая-то часть читателей в достаточной степени владеет английским языком.

«В оригинале Wasp у Кэрролла – существо мужского рода; при переводе мы сочли нужным сохранить эту особенность и сделали его Шмелем» [Кэрролл 1991: 349]. «*Впрочем, она тут же успокоилась, сообразив, что перед ней не два куля, а...* – Конец этой главы в оригинале – feeling that they must be... – явно рифмуется с названием следующей главы – Tweedledum and Tweedledee. Мы постарались это передать: „не два куля, а – Траляля и Труляля“. Тот же приём использован в заглавии заключительных главок: Shaking и Waking. Мы передали их следующим образом: „Превращение“ (речь здесь идёт о том, как Чёрная Королева превращается в котёнка) – „Пробуждение“» [там же: 347]. Таким образом, помимо прочего, читателю примечаний сообщаются и те эффекты, смыслы и ассоциации, которые по идее он должен был бы сам заметить при чтении текста.

В приложении в связи с переводом конкретных моментов анализируются и более общие проблемы: перевод имён персонажей, передача игры слов, перевод пародий и др. Часто воспроизводится весь путь принятия того или иного переводческого решения, перебираются и оцениваются рассмотренные, в том числе отвергнутые варианты, обосновываются общие принципиальные позиции.

Касаясь перевода игры слов и других художественных приемов, переводчица отмечает: «Чаще всего переводчику приходится выбирать между тем, *что* говорится, и тем, *как* это говорится, т. е. делать выбор между содержанием высказывания и юмористическим

приёмом. В тех случаях, когда „содержание“ является лишь поводом для игры ума, мы отдавали предпочтение приёму». Так, приводится пример игры слов, построенной на омонимии: Алиса спрашивает у Розы, не страшно ли цветам в саду. Роза говорит о дереве посреди сада. У Кэрролла:

> “And what could it do, if any danger came?” Alice asked.
> “It could bark”, said the Rose.
> “It says *‘Bough-wough’*”, cried a Daisy. “That’s why its branches are called *boughs*”.

Воспроизводится весь путь поиска решения. «По-русски *ветки* и *лай* не связываются воедино. Отказавшись от буквального воспроизведения этого отрывка, мы решили всё же не отходить от него очень далеко и обыграть название дерева. Стали перебирать различные древесные породы. <…> Вяз, например, мог бы „вязать“ обидчиков, граб мог бы их просто „грабить“… В конце концов, остановились на дубе – он мог повести себя решительнее и мужественнее, чем все другие деревья. <…>

> – Он хоть кого может *отдубасить*, – сказала Роза. Что-что, а *дубасить* он умеет.
> – Потому-то он и называется дуб, – вскричала Маргаритка» (с. 324).

В связи с передачей каламбура описывается, в частности, путь к переводу фрагмента с фигурным стихом в виде хвоста мыши, где обыгрывается омонимия tale – tail: «В некоторых случаях находилась возможность сохранить один компонент каламбура, подстраивая к нему новый словесный ряд»; отмечается как удачный перевод П. Соловьёвой, где вводится созвучное слово: «Узнав её (историю), вы не назовете меня хвастуньей»… – «Я уверена, что ваша история очень интересна, – сказала Алиса, глядя на *хвост* Мыши, – но название *Хвостуньи* всё-таки очень к вам подходит»… В собственном переводе авторы используют тот же прием, но вводят другое созвучное слово – *прохвост*: « – *Про хвост?* – спросила Алиса с недоумением и взглянула на её хвост. – Грустная история про хвост?» (с. 324–325). Разумеется, в комментарии полностью приводится и соответствующий фрагмент оригинала.

Точно так же воспроизводится путь поисков решения в связи с передачей имен персонажей: «Кое-какие из имён в сказках Кэрролла связаны с реально существовавшими людьми. Они были хорошо известны первым слушателям сказок. Намёки личные имеют

сейчас интерес уже только исторический – и всё же нам хотелось по возможности воспроизвести их. Во II главе „Страны чудес“ в море слёз плавает странное общество: “A Duck and a Dodo, a Lory and an Eaglet, and several other curious creatures”. Из комментария М. Гарднера (а ранее из работ биографов и современников Кэрролла) мы знаем, что the Duck – это Duckworth, the Lory – Lorina, старшая из сестер Лидделл; the Eaglet – младшая сестра Edith; the Dodo – сам Льюис Кэрролл.

Мы попытались сохранить этот второй план в русском переводе. Наибольшую трудность представляло имя Дакворта. Переводить буквально его невозможно, не только потому, что английское Duck давало в прямом переводе „Утку“, женский род, заранее отрицающее всякую связь с Робинсоном Даквортом… После долгих размышлений мы решили „создать“ необходимую связь, построив её не на фамилии, а на имени Робинсона Дакворта. „Робинсон“ – „Робин“ – твердили мы. „Робин Гу-сь!“ – выговорилось вдруг. В этом имени совмещались необходимые признаки: Робин Гусь, конечно, мужчина, к тому же водоплавающий; имя его звучит достаточно решительно, что не лишено смысла, ибо и в оригинале это существо достаточно решительное. И, наконец, что особенно важно, от этого нового имени протягивалась ниточка связи к реальному лицу – Робину Дакворту.

Дав Робину Гусю двойное имя (одно – родовое, другое – собственное), мы решили пойти по этому пути и дальше. Таким образом, Eaglet получил имя Орлёнок Эд (Эд – намёк на Эдит), а Lory – попугайчик Лори (намёк на Лорину). Dodo, как явствует из русских словарей, может быть и птицей „дронтом“, и „додо“. Мы сделали его „Птицей Додо“ – и для того, чтобы пояснить редкое слово „додо“, и для того, чтобы сохранить принцип двучленности, принятый выше, и для того, наконец, чтобы связать его с заиканием доктора До-до-доджсона.

Так одночленные имена Кэрролла, совмещавшие в себе родовое и личное (вернее, намёк на личное), стали в нашем переводе двучленами. Первый компонент передавал родовой признак, второй – частный, личный» (с. 318–319).

Заметим, что без комментария связь этих персонажей с реальными людьми недоступна читателю.

Что касается имен персонажей, связанных с английским фольклором, Н. Демурова отмечает, что «безумцы – монополия английского фольклора <…> У русского читателя *Шляпник* (или *Шляпочник*, как иногда переводят это имя) не вызывает никаких ассоциаций…»; таким образом обосновывается превращение Шляпника (Hatter)

в Болванщика: «Как ни далеко оно от оригинала, в нем есть какая-то связь с английским героем: он, судя по всему, имеет дело с болванками (для шляп) и не блещет умом».

В том же «Приложении» обосновывается замена имен других персонажей, связанных с фольклором, – Tweedledum и Tweedledee, героев известного детского стишка, оригинал которого также приводится в приложении: «Русским читателям этот старый стишок известен в переводе С.Я. Маршака, сохранившего английские имена героев [в сноске дается ссылка на перевод]. Поначалу мы хотели пойти вслед за Маршаком и назвать своих героев – Твидлдум и Твидлди. Но произнести эти имена по-русски нелегко. Они не „ложатся“ на язык, а выговариваются с напряжением. Очевидно, что Tweedledum и Tweedledee – имена звукоподражательные и что соответствия им нужно искать в русских словах, изображающих, и притом без особого почтения, звуки всевозможных музыкальных инструментов. Поэтому мы дали братьям-близнецам имена *Труляля* и *Траляля* [приводится перевод песенки: последние слова: *Тра-ля-ля -ля, тру-ля-ля-ля, совсем забыв о драке*] <...> В переводе этой песенки Д.Г. Орловская совместила и русское звукоподражание, и имена двух близнецов» (с. 320–321).

Особое внимание уделяется переводу пародий, которых в тексте двух сказок Кэрролла девять. Приводятся, согласно У. Уиверу, три возможных подхода: первый – «выбрать стихотворение того же, в общих чертах, типа, которое хорошо известно на языке перевода, а затем написать пародию на это неанглийское стихотворение, имитируя стиль английского автора»; второй способ – это буквальный перевод, который обычно встречается, если переводчик не догадывается, что перед ним пародия, и думает, что это просто забавный стишок. Третий вариант – переводчик воспринимает пародию как нонсенс, не поддающийся прямому переводу, и пишет другое стихотворение-нонсенс на своем языке. Переводчики рассматриваемого нами издания нашли ещё один путь. В постраничных сносках, представляющих собой перевод комментариев Гарднера (где в оригинальном издании приводятся пародируемые тексты), естественно, дается перевод пародируемого произведения. Неординарная ситуация связана со стихотворениями, которые к моменту создания первого варианта данного перевода были давно уже переведены на русский язык С.Я. Маршаком. К числу этих стихотворений принадлежал и «Папа Вильям». В примечаниях приводятся и оригиналы стихотворения Саути и пародии Кэрролла, и текст С.Я. Маршака. Эти стихи Маршака и были включены в текст сказки, но переводчики решили создать для них «фон», чтобы чита-

тель воспринял их пародийную сущность. Для этого Д. Орловская написала перевод исходных стихов Саути. Таким образом, переведя на русский язык «оригинал», она «подогнала» его под классическую пародию С.Я. Маршака (с. 330–331). В болгарском издании «Алисы» (1967 года) оригинал Саути был с небольшой подгонкой включен прямо в текст: стихотворение Саути читает Синяя Гусеница – Алиса же с недоумением вторит ей пародийным «не тем» стихом… В рассматриваемом нами академическом издании пародируемый «оригинал» перенесен в комментарий.

Разумеется, способ перевода зависит от интерпретации, от понимания соотношения «смысла» и «приёма», о которых говорилось выше. В этом плане интересна история перевода загадки, изложенная в приложении: «В конце книги, посвященной странствиям Алисы по Зазеркалью, есть стихотворная загадка, которую задает Алисе Белая Королева. В ней говорится о таинственной „рыбке“, которую почему-то невозможно вынуть из-под крышки блюда, на котором она лежит [приводится оригинал]. Долгое время комментаторы и толкователи Кэрролла полагали, что это стихотворение – лукавая загадка без ответа, построенная на игре слов, наподобие той, которую задают Алисе „дипломированные“ безумцы во главе о Безумном чаепитии… По этому же пути пошла поначалу и Д. Орловская. Сохранился первый перевод этой загадки [приводится].

Стихотворение получилось непонятное и смешное: русские *судак*, *судок*, *судачить* хорошо вторят английским un-dish-cover и dishcover. Д. Орловская весьма точно передает всё построение кэрролловской загадки и лукавый каламбурный вопрос. В этом виде мы и предполагали включить это стихотворение в болгарское издание».

Однако впоследствии переводчикам стало известно, что существует версия отгадки – «устрица». «Трудно сказать, что именно имел в виду Кэрролл, когда писал это стихотворение <…> Как бы то ни было, но Д. Орловская написала новый вариант этой стихотворной загадки. На этот раз она ориентировала его на возможность ответа» (с. 332–333).

Стоит заметить, что благодаря комментарию читатель получает и отгадку!

В данном издании представлен в некотором смысле максималистский подход, направленный на передачу как содержательной (на всех уровнях содержания), так и художественной стороны оригинала. Н.М. Демурова (и переводчицы стихов) пытаются воспроизвести весь круг ассоциаций, достоверных или гипотетических, чтобы перевод по возможности допускал все те же прочтения и

интерпретации, какие допускает оригинал. Там, где возникают потери (в любом случае неизбежные), комментарии дают возможность их восполнить.

3. Книга Й. Хёйзинги «Осень Средневековья» – это научное историко-культурологическое произведение, однако художественная и чисто языковая составляющие здесь исключительно значимы. Переводчик Д.В. Сильвестров сопроводил этот текст приложением «Текст – и время (от переводчика)», в котором дает читателю представление о языковых особенностях оригинала, его художественной стороне и обосновывает свой подход к переводу. Из этого становится очевидной значимость языкового аспекта текста:

«„Осень Средневековья“ Йохана Хёйзинги, признанный шедевр нидерландской литературы, классический памятник эссеистики начала века, – произведение весьма своеобразное. Обращённое к нидерландскому читателю-гуманитарию, с его европейским воспитанием, знанием истории своей страны, латыни, французского, английского языков, оно выстроено как замысловатый ансамбль, структурно схожий с творениями описываемого автором пышного, утомленного накопленной роскошью XV столетия. С первых же страниц читатель попадает в стихию двойного времени, причудливое сплетение нынешнего и былого: не покидая бурного, изменчивого периода рубежа столетий, он осязаемо соприкасается со Средневековьем, погружается в его яркую, тронутую тлением осень.

Достигается это, на первый взгляд, очень простым приёмом. Книга пронизана бесчисленными цитатами. В основном это образчики франкоязычной литературы описываемого периода: стихи, отрывки из бургундских хроник, мемуаров, поговорки, отдельные слова и выражения. Это также цитаты из Писания, латинских религиозных трактатов, творений немецких и нидерландских мистиков. Это, наконец, отрывки из сочинений ученых, писателей, историков, философов XVIII и XIX вв. Здесь библейская латынь V в., французский XIII–XV вв., средненидерландский и средневерхненемецкий. Цитаты приводятся и в подлиннике, и в переводе автора на нидерландский язык, в изложении, пересказе или только обозначаются ссылками на источник» [Хёйзинга 1988: 460].

«...Разумеется, все иноязычные места приводятся в подлиннике. Но каким должен быть перевод? Совершенно ясно, что нынешний, даже гуманитарно образованный читатель, в подавляющем большинстве случаев читает или только перевод цитируемых фрагментов, или, в зависимости от знания тех или иных языков, цитаты и перевод параллельно, а скорее всего, прочитав русский перевод,

лишь время от времени заглядывает в многочисленные, иногда довольно обширные иноязычные иллюстрации. Художественное единство книги требует так переводить эти цитаты, чтобы они сохраняли функцию, выполняемую ими в нидерландском оригинале: переносили читателя в описываемую эпоху, на пятьсот лет отстоящую от нашего времени. Отсюда – неизбежность архаизации. Цитаты и в переводе непременно должны различаться зрительно, как иероглифы, быть, так сказать, визуальными детерминантами своей эпохи. Архаизация может быть достигнута строем речи, синтаксисом, употреблением архаичной лексики, грамматикой, наконец орфографией. Естественно, чем короче цитата, тем сложнее задача архаизации её перевода <...> При архаизации следовало исходить из того, что приводимые цитаты относятся к разным языковым сферам и разным периодам» (с. 461).

Очевидно, что перевод текстов той эпохи призван воспроизвести впечатление, создаваемое языком и стилем этих памятников у современного человека, владеющего данным языком; но в главе книги, где речь идёт именно о французском языке XIV–XV вв., о его особенностях, возможно, очевидных для носителя языка, но неизбежно утраченных в переводе, единственно возможным способом передачи может быть затекстовый комментарий. Ср. перевод: «Вот начало того, что постепенно вырастает в смехотворную латинизацию благородного французского языка, явление, которое высмеивали Вийон и Рабле <...> Так, мы встречаем у Шателлена: “vostre très-humble et obéissante serve et ancelle, la ville de Gand” [„ваш ничтожнейший и покорнейший раб и слуга, город Гент“]; “la viscérale intime douleur et tribulation” [„нутряная глубинная скорбь и терзание“]; <...> у Молине: “abreuvé de la douce et melliflue liqueur procedant de la fontaine caballine” [„напившийся сладостного и медвянотекучего напитка, что струит конский источник“]; “ce vertueux duc scipionique” [„сей добродетельный сципионический герцог“]» (с. 360–361). В переводе воспроизводится общее впечатление от языка и стиля эпохи, ср. в послесловии переводчика: «Язык – ненормативен и эклектичен, в его лексике – латинизмы, диалектизмы, вульгаризмы, неологизмы» (с. 462).

Однако именно латинизация в данном переводе и не передается, да и не может быть передана. Это восполняется в комментарии Д.Э. Харитоновича: «Й. Хёйзинга приводит выше примеры вторжения во французский язык латинских и даже греческих форм, а также античных (или понимаемых как античные) реалий. Выражение „раба и служанка“ (в латыни и французском языке слово „город“ – женского рода) по-французски должно звучать “esclave et servante”,

но Шателлен употребляет латинизированные формы “serve” (от лат. “serva” – „раба“) и “ancelle” (от лат. “ancilla” – „служанка“); словосочетание “viscerale intime” представляет собой тавтологию, ибо “viscerale” производится от латинского “viscera” – „внутренности“ и означает „внутренний“, так же как и слово “intime”; <…> составные слова типа “melliflue” – „медвянотекучий“ – не характерны для французского языка, зато широко употребительны в древнегреческом; „конский“ по-французски должно было бы звучать “chevaline”, тогда как у Молине это слово стилизовано под латинское “caballinus”; вообще же здесь имеется в виду возникший, согласно античной мифологии, от удара копыта крылатого коня Пегаса источник Иппокрены (букв. „лошадиный источник“), воды из коего дают поэтическое вдохновение; прилагательное “scipionique” тоже неологизм, вызванный популярностью среди гуманистов, во многом благодаря поэме Петрарки „Африка“, образа Сципиона Африканского…» (с. 500).

4. Во всех трёх рассмотренных изданиях комментарий, помимо прочих задач, призван дать более полное представление об оригинале и показать те его особенности, которые не нашли отражения в тексте перевода (а во многих случаях и не могли найти или давали бы вариант, нежелательный в других отношениях). Все три рассмотренных нами перевода в сочетании с комментариями представляют в некотором смысле максималистскую стратегию, направленную на как можно более полную передачу как содержательной, так и художественной стороны оригинала. Как для оригинала возможны разные уровни восприятия, различные пласты и аспекты, так и в переводе желательно это максимально сохранить. В рассмотренных выше изданиях передаются и те стороны оригинала, которые, по крайней мере на первый взгляд, ничего не добавляют к содержанию текста; так, без комментария читатель никаким образом не мог бы догадаться об аллюзиях, в частности, связанных с конкретными людьми из окружения Л. Кэрролла; или, например, описание реалий в комментарии к Апулею, греческий текст пословиц и т. д., казалось бы, ничего не добавляют к смыслу произведения. В последнем случае воспроизводится весь исторический и культурный контекст, что связано в первую очередь с научным характером издания (что, впрочем, вовсе не было предусмотрено переводчиком). Часть комментариев – во всех трёх изданиях – рассчитана на читателя, в той или иной степени знакомого с языком оригинала.

Разные читатели читают текст со своими целями и интересами и с позиций своего уровня восприятия. Эти тексты может читать и

рядовой читатель, обращаясь к нему как к любому другому художественному произведению. Но его может читать и историк, и литературовед, и человек, просто интересующийся конкретной исторической эпохой, культурой, страной, личностью автора и т. д. (характерно, что Н.М. Демурова критикует своих предшественников за подход к «Алисе» как к исключительно детской книге).

Так как в переводном тексте в принципе невозможно сохранить оригинал в полной мере, один способ компенсируется другим.

ЛИТЕРАТУРА

Апулей 1959 – *Апулей.* Апология. Метаморфозы. Флориды. М., 1959.

Кэрролл 1991 – *Кэрролл Л.* Алиса в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1997.

Хёйзинга 1988 – *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1988.

Marko Čudić (Belgrade)

WHERE ARE THE TRANSLATION(AL) BOUNDARIES IN PROSE TEXTS?

One of the greatest paradoxes of translation lies in the fact that, on one hand side, this activity has usually been considered (especially beginning from the 19th century and particularly when we talk about the translation of prose texts) as some kind of a "secondary" intellectual activity, while, on the other hand, we always tend to expect a perfectly precise and inspired work to be done by the translator (or, in other words, an exact interpretation of the original text, combined with the ability to create the same "atmosphere" as in the original, which furthermore means to make the same impression on the reader of the translation as it had made – or as we suppose it could have made – on the reader of the original text). This makes the position of today's literary translators very ungrateful and vulnerable[1]. It seems that everybody can feel free to criticize the honest trade work of the translator and – unfortunately – mostly to be right, eventually. The idealist projection of Romanticism that translators, in all cases, have to be on the same level of talent and to posses an equal power of imagination as the authors of the original, had been thrown away quite long ago now, of course. However, the strict demand for the above mentioned "perfection" stubbornly persists, leading to another major paradox – namely, if it had already been proven, very long ago, that trade perfection itself doesn't have to bring great aesthetic and artistic value (remember Dostoyevsky and his grammatically and stylistically far from perfect texts), why do we have to expect this kind of strict perfection from the translator, especially if we know that his work is, by definition, less durable, that it's much more variable and subject to changes as time and epochs pass?[2] The answer, of

[1] In the merely aesthetic sense, of course. It seems needless to mention the ever-present bad material circumstances which almost every literary translator is forced to live under.

[2] Of course, this famous thesis of Walter Benjamin could be logically turned around (as did Paul de Man and others), so that we can view the translations as "finished" pieces of art (or of reproduction versions), while the original is ever-

course, is seemingly quite simple: the translator has to respect the author and stay as faithful to the original as possible, in order to hand over the foreign piece of art to the reader in the target language in an "intact" form.

However, if we now leave the macro-level of texts and the effects they (in their whole) make on the readers (as an abstract group of aesthetic recipients), and move to the micro-level of details – here comes the favorite field of the linguistic-based and mostly hairsplitting, pedantic translation-analysis and criticism[3], – we will see that (and this view has also become widely accepted by now) in many cases the greatest possible faithfulness on macro-level (on the level of the text as a whole) is usually achieved by relatively big deviations from the original on the micro-level (the level of words, sentences, verses and other very important elements of the text). This inverse proportion is the most visible, of course, in poetry; in prose, at first sight at least, the translator tends indeed to be as faithful (in the literal sense of the word) as possible, except when we talk about idioms, some local realia ("provincialisms" etc).

Translation, however – let us stay on the field of micro-linguistic analysis for now – by definition demands certain additions and subtractions. Which, on the macro-level can result with a new paradox – that of addition by subtraction and subtraction by addiction: we are now talking, of course, about that famous stratum of poetical in the texts, the very stratum that makes us see the given text as poetry; in that sense, every good belletristic prose incorporates this important stratum of poetical. The linguistically (as well as the metrical-verse) based analysis of translation, already established the fact that the firstly mentioned operation – addition – not only is much more common in translations, but also is in most cases absolutely necessary, especially when we talk about translating from – and this belief lingers on even nowadays – the formally "more perfect" and "compressed" classical languages (Greek, Latin, Hebrew, Sanskrit) into modern European idioms.

The situation is similar – let us stay just for a moment on the field of traditional descriptive linguistics – when we talk about translating from agglutinative into flexive languages, of course. And that is the case when translating from Hungarian into Serbian (Serbo-Croatian) language. This is the case in poetry, but also in prose texts, when we regularly get a translated text that is at least a few characters longer than the original, due to the mere grammatical structure of the two languages. On the other hand, as we already know, of course, translation as a genre has

open to new interpretations (i.e. translations, or versions) [Benjamin 2007: 183–195; De Man 2007: 240–267].

[3] But which is sometimes necessary, one has to admit.

got a latent need for some kind of explanation, "explication", due to the mental (psycho-linguistic) processes that go on in the "intra- and inter-lingual translation process" (Roman Jakobson) in the translator's mind and which cannot be totally undone in the written version of the text. Subtractions, on the other hand, in much more cases turn out to be simply the results of mere translational blunders and mistakes (usually as a result of a hurry) than of planned translational projects. The third operation, which means changing (partially or completely) some fragments of the original text can either be a result of mistakes or of a planned and intentional translating operation. This paper, it seems, will try to deal with this second case here.

The translation of literary texts from Hungarian into Serbian has had a long[4] and fruitful tradition, and even the greatest poets and prose writers of their time in Serbia tested their skills on this matter[5]. Having that in mind, in this case the statement of the famous and now classical Czechoslovakian theoretician of translation, Anton Popovich – who said that in the case of neighboring countries of Eastern and Central Europe, the rule is that, due to the seeming easiness of the neighboring language which people are in everyday contact with, literary translations are usually done by untalented and mediocre amateurs [Popovič 1980: 257–262] – is simply not true. In Serbia these translators with high artistic sensibility and talent did their job – especially in the field of poetic translation – according to what Danilo Kiš once called "the Central European poetics of poetry translation" [Kiš 1995: 274–284], which would mean the ever-present goal to stay as faithful as possible on the formal level – in versification, rhymes etc. And that is why the contemporary Serbian translator from Hungarian language – even when prose translation in question – has the difficult task to somehow (according to his talent and abilities, of course) try and continue this rich and successful translating tradition. This is especially true if one needs to translate the masterpieces of 20th century Hungarian classics, especially by those writers who belonged to the famous "golden generation" of Hungarian literature, gathered around the legendary *Nyugat* (*The West*) literary magazine[6]. One of the less typical representatives of this

[4] Of course, the term "long" is relative (in this case, it means roughly starting from the second half of the 19th century).

[5] Let us mention here only such names as Jovan Jovanović Zmaj, one of the most the famous Serbian poets of the 19th century and Danilo Kiš, one of the biggest names in 20th century Serbian (and Yugoslav) prose, who, "in his spare time", translated poetry.

[6] The reason for this lies not only in the obvious quality of most of these texts, not only even in the natural historical language differences (which are not so significant anyway), but also in what the French theoretician Henri Meschon-

generation – which was, by the way, mainly made up of non-academic or sometimes even anti-academic "bohemians" (in the good, traditional literary sense of this word) – was Antal Szerb (Szerb Antal, 1901–1945). He was a writer of magnificent erudition, also known as the author of two very important histories of literature – *The History of Hungarian Literature* and *The History of World Literature*. He died – or was killed, rather – tragically early, in 1945, when the war was almost over, in one of Hungary's *Arbeitslager* where he was driven because of his Jewish origin. His cult novel *The Wanderer and the Moonlight*[7], first published in 1937, one of the favorite books even of today's Hungarian intellectual youth, has been finally translated into Serbian only very recently (in 2009).

It is essential to mention that the novel has had a very positive and rich reception by the Serbian readers, which was undoubtedly due to the high quality of the translation, carried out by Mr Árpád Vickó. Let us resume, very briefly, the fable of the book: the main character Mihály, a 36-year old man from Budapest, goes on a honeymoon journey to Italy with his wife Erzsi. Mihály is a hyper-sensitive person and, it turns out to be, an eternal rebel against the conventions and expectations of the (petit)bourgoise-class he belongs to. He finally seems to have decided to settle his life and obey to those conventions by marrying a woman from a solid, prosperous family. The honeymoon journey through Italy starts in a totally conventional manner, until, in the dark little alleys of Venice, the almost forgotten demons of Mihaly's rebellious, turbulent and ever-searching youth start to chase him once again. Driven by the call of these demons and by the awakened memories of a long-lost, much fuller, livelier existence he once had, he will almost deliberately make a fatal mistake at a train station in Central Italy, leaving his wife to continue her honeymoon journey alone. From that point on, Mihály's journey will turn into a lonesome search for the long-lost demons of his puberty and his early youth, impersonated mostly by his youthful friend Tamás, who committed suicide under mystical circumstances, and his fatally attractive sister Erzsi.

The translation of this novel is, I repeat, very good, and my intention here is not to frontally attack its values by a pathetic and hairsplitting effort to find minor deviations from the original. All these possible minor deviations can be found in every prose translation – oddly enough even in our own ones – and they are, as we already mentioned, results of a normal and in most cases a natural process when the translator almost subconsciously

nic calls "the specific historical [literary and translational] feedback" that the translated work needs to create with the original and it's time [Meschonnic 2004: 84–85].

[7] Translated into English as *Journey by Moonlight*.

tries to make the text sound more natural in his native tongue, or, in other words, in the target language.

On the contrary, my intention here is to analyze a detail which seems to be the result of an intentional, deliberate intervention imposed by the translator. The change the translator has made is, as we are about to see now, way bigger than to be considered accidental or unintentional. At the very beginning of the novel, already in the second paragraph, the text goes like this (in my translation, which has the impossible ambition to be "literal"):

> Hosszúra nyúlt vándorévei alatt mindenfelé megfordult, Angliában és Franciaországban éveket töltött, de Olaszországot mindig elkerülte, úgy érezte, még nincs itt az ideje, még nem készült fel rá. Olaszországot is a felnőtt dolgok közé tette el, mint az ivadékok nemzését, titokban félt is tőle, félt, mint az erős napsütéstől, a virágok szagától és a nagyon szép nőktől[8]. (Szerb 2005: 7)

A „literal" version – or a version that pretends to be literal, but is just another possible arbitrary alternative – of (Serbian) translation could sound something like this:

> During his prolonged years of wandering, he has been to many places, he's spent years and years in England and France, but he had always avoided Italy, it seemed to him that the time has not come yet, that he is not prepared yet. He left Italy aside, together with other things that belong to adults, such as generating offsprings, secretly he was even afraid of it, afraid like of the strong sunlight, the smell of the flowers and of very beautiful women.

In the published translation of the same passage, we read:

> Za vreme prilično oduženih studija bio je posvuda, u Engleskoj i Francuskoj je boravio i po nekoliko godina, ali Italiju je uvek zaobilazio, imao je osećaj da još nije vreme, da još nije dovoljno spreman za nju. Svrstao je i Italiju među stvari rezervisane za odrasle, kao što je rađanje potomaka, u potaji se donekle i plašio te zemlje, plašio se kao jakog sunca, mirisa cveća i veoma lepih žena[9]. (Serb 2009: 7).

---

[8] *Szerb Antal.* Utas és holdvilág [The Wanderer and the Moonlight]. Budapest, 2005. P. 7.

[9] *Antal Serb.* Putnik i mesečina / Translated into Serbian by Arpad Vicko. Beograd, 2009. P. 7.

The relatively literal English translation of this (already translated) passage could sound like this:

> During his quite prolonged studies, he went to many places, in England and France he even spent several years, but he always avoided Italy, having the feeling that the time has not come yet, that he is not prepared enough for it yet. He put Italy aside, together with other things reserved for adults, such as giving birth to descendants, secretly he was even afraid of that country, afraid as of the strong sunlight, the smell of the flowers and of very beautiful women.

Knowing that the essence of every translation can be defined as the art of choosing from many, almost innumerable alternatives, the chosen alternatives and their arrangement in the text itself should be treated as completely legitimate tools for getting a proper text in the target language, and this fact, in some aspect, brings us back to the aforementioned, let us call it, freedom of deviation imposed by the translator (in most cases, the native speaker of the target language). However, I would like to emphasize a term mentioned at the very beginning of the cited paragraph: "during his prolonged years of wandering", says the original text, whereas in the translation we read: "during his quite prolonged studies". It is, I repeat, hard to believe that the translator made a mistake or he overlooked something in this case. On the contrary, because of the radical nature of the change implemented, this seems to be the product of a conscious, deliberate process. Out of which we could maybe even make some conclusions about a certain element of the translator's poetics or *credo* in this case. Or, at least, make some provisional hypotheses on it. Especially if we know that in this case we deal with an experienced and well-educated translator, who, due to his routine and broad literary knowledge, is not at all unfamiliar with certain allusions, irony and different stratums and tropes in the texts he is working on.

So, what did the translator in this case do, or what can we possibly assume he had done? If he did this on purpose, and our presumption is that he did, he was certainly well aware of the possible gains and losses of this intervention, of this not irrelevant change. We can firstly assume that he had in mind the difference in connotation between the Hungarian term *vándorévek* and the literal Serbian adequate *godine lutanja,* which, in proper English, is more similar to some sort of *trampling years* than to the *years of wandering* or *wandering years*. The term exist, for instance, in German language – *Wanderjahre*. The Serbian protagonist of the aforementioned literal translation of *years of trampling* would not be a *wanderer*, but only a simple *tramp*, which, we could all agree on that, does not

bear the same connotation of elevated, almost aristocratic (spiritually and intellectually aristocratic, of course, not sociologically) youthful searching as the before mentioned term. There is, though, a term *vandrokaš* in Serbian, derived presumably from the German *der Wanderer*, but nowadays it has got a somewhat archaic, regionally colored, even an ironical character, and it mostly refers to the traveling musicians or actors of the late Middle Ages and early Humanism, mostly in the Central-European region, which is, by the way, a cultural context the average Serbian reader is not necessarily familiar with. This can be one of the main reasons why the translator chose to change the meaning. He tried to bring the text of the translation closer to the cultural code of the target language and its supposed recipients. But we still don't know why he has chosen that very alternative, why we got *studies* out of *wandering years*. The answer could lie in an inter-textual interpretation by the translator. But, what kind of inter-textual interpretation?

The author's intention – we mentioned what a great expert he was in the history of European literature – could have been (and probably was) to emphasize the protagonist's somewhat melancholic-ironical, 20th century relation to the once great and respected habit and it's correspondent literary narrative of the *grand tours,* the big, youthful voyages of the periods of Renaissance and Enlightenment, reserved for young, mostly aristocratic (in the sociological sense of the term in this case) people of these epochs, who wanted to learn something about the world surrounding them. And this didactic part of the whole story, if we follow the chronological path, is what leads us to the 19th century *Bildungsroman*, or, if we stick strictly to the term *Wanderjahre*, leads us directly to Goethe's famous character of Wilhelm Meister. However, this is not solving our primary hypotheses at all, on the contrary, it seems to bring in yet another dose of confusion. As we know, the first part of Goethe's novel about Wilhelm Meister's youth is entitled *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*The Learning Years of Wilhelm Meister*) and it is quite realistic in the fable. However, the second part, the continuation, with lots of fantastic elements (as kind of a "regression" to the already left behind *Sturm und Drang* period) is entitled *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*The Wandering Years of Wilhelm Meister*). The translator surely knows this very well, as well. Why did he then choose the *studying* then? It can also be a matter of interpretation: if we understand the main character of the novel, Mihály, as one of the last Mohicans of the vanishing (both metaphorically and physically speaking) aristocratic (Jewish) bourgeoisie of Budapest, then the (by the translator) supposed and implied traditionally understood "learning" years of his – especially if we bear in mind that all those youthful years of traveling through Europe were shadowed by his compulsive obsession of trying to get "normal", to

conform with the rules and regulations of his class, and were totally opposed to the mystical and gothically scary existential experiences of his turbulent puberty – than this intervention of the translator is not so inexplicable or unacceptable after all.

But – and this is the uglier part of this job of translation criticism – what could be the possible losses of such an intervention? Let us face just one of the most obvious ones: nowadays in Serbia, when somebody says "quite prolonged studies", that statement simply implies a bad student, which is not the case here, of course. But, as we already mentioned, this is what takes us to the so unpopular and positivist hairsplitting and pedant analysis of sentences which would quite probably lead us to other great "discoveries", but which is unnecessary in cases of good, functioning translations such as this one. The translator's honest effort to make the target language text as close as possible to the reader – although mostly bound to stay imperfect, but sometimes beautiful in it's imperfectness – requires great contextual and cultural knowledge and brings us closer to George Mounin's projection of the ideal translator who, as this great French linguist once said, must not only be highly proficient in both languages (especially in the target language, i.e. in his mother tongue), must not only posses a talent for literature, but must also be a good ethnographer of both cultures [Munen 1979: 200]. This case shows, in my opinion, that these strict requirements can sometimes at least partially be met.

LITERATURA

Benjamin, Walter 2007. „A műfordító feladata". [Hungarian translation of Walter Benjamin's text *Die Aufgabe des Übersetzers*, translated from German by Dezső Tandori]. In: Józan Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter (ed.) 2007. *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig.* [Double Enlightment. Texts on Literary Translation from st. Jeronimus till the 20th Century]. Budapest, Balassi Kiadó.

De Man, Paul 2007. „Walter Benjamin *A műfordító feladata* című írásáról" [Humngarian Translation of De Man's commentary of Benjamin's text, translated from English by Edit Király]. In: Józan Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter (ed.) 2007. *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. századig.* [Double Enlightment. Texts on Literary Translation from st. Jeronimus till the 20th Century]. Budapest, Balassi Kiadó.

Kiš, Danilo 1995. „O prevođenju poezije". [On Poetry Translation]. In: Kiš, D. 1995. *Varia.* Kiš, D., *Sabrana dela* [Complete Works], edited by Mirjana Miočinović. Beograd, BIGZ.

Mešonik, A. [Meschonnic, Henri] 2004. *Od lingvistike prevođenja do poetike prevođenja.* [From the Linguistics of Translation to the Poetics of Translation, Serbian translation of Meschonnic's book]. Translated from French by Bojana Anđelković and Zorana Đaković. Beograd, Rad/AAOM.

Munen, Ž. [Mounin, Georges] 1979. „Složene civilizacije i prevođenje". [Complex Civilizations and Translation, an excerpt from Monin's book *La Theorie de la Traduction*]. Translated from French by Miodrag Radović. In: Babić, Sava (ed.) 1979. *Rukovet* [a thematical issue dealing with the problems of translatology of the literary magazine *Rukovet*, dealing with the problems of translatology]. Volume XLIX, XXV year, nr. 3–4, March–April 1979, Subotica.

Popovič, Anton 1980. *A műfordítás elmélete.* [Hungarian translation of Popovič's book *Teória umeleckého prekladu*, translated into Hungarian by Tibor Zsilka]. Bratislava. Madách.

Serb, Antal [Szerb Antal] 2009. *Putnik i mesečina.* [Serbian translation of Szerb's novel *The Wanderer and the Moonlight* (*Journey by Moonlight*)]. Translated from Hungarian by Árpád Vickó. Beograd, Stubovi kulture.

Szerb Antal 2005. *Utas és holdvilág.* [The Wanderer and the Moonlight, 13th Edition]. Budapest, Magvető.

Д. Б. Никуличева

Лингвистические особенности художественного перевода фильмов

Анализ материалов семинара по датско-русскому переводу

Статья посвящена обсуждению лингвистических особенностей такого специфического жанра художественного перевода, как перевод фильмов. Это единственная область, где сходятся такие несхожие виды перевода, как устный и письменный, со всем вытекающим своеобразием. Доклад построен на анализе результатов семинара по кинопереводу, проводившегося автором в феврале–апреле 2010 года для студентов 5 курса переводческого факультета МГЛУ. Студенты попеременно выступали в качестве переводчиков, чтецов-синхронистов и критиков перевода. Основная лингводидактическая задача, которая ставилась в ходе семинара, состояла в том, чтобы создать понимание того, какие лингвистические характеристики текста оригинала обязательно должны быть сохранены в тексте перевода, а какие системно элиминируются.

Предварительно следует внести уточнение, о каком типе кинопереводa идет речь. То, что мы будем обсуждать дальше, относится к наиболее полному и тщательно выполненному виду **звучащего** кинопереводa, а именно **дублированному** переводу или подготовленному с монтажных листов и читаемому на несколько голосов **закадровому** переводу. Со времен появления звукового кино в 1927 году и, как следствие, необходимости в переводе диалогов иностраннных фильмов появились и различные методы перевода. «В основном существует два способа интерпретации диалогов в аудиопереводе: изосейсмический – замена голоса голосом или озвучивание, и диасейсмический – титры, больше известные как субтитры. Однако в отличие только от одного способа субтитрирования, существует четыре способа озвучивания: дублирование, дикторский текст (комментарии), синхронный телеперевод и закадровый перевод» [Gottlieb 2000: 75]. Однако не все способы перевода фильмов одинаково распространены в разных странах. Политические и экономические факторы, а также уровень образованности населения определяют преобладание того или иного способа перевода.

На ранней стадии развития телевидения техника закадрового перевода использовалась в ряде стран, которые впоследствии перешли к субтитрированию, например как Дания. Однако закадровый перевод и в настоящее время широко используется во многих странах мира. Он почти столь же дешев, как и субтитрирование (составляет 10% от общей стоимости дублирования), для него необходим минимум актеров для озвучивания, он удобен для восприятия на слух, а при хорошем качестве перевода способен донести более нюансированную речевую информацию.

Киноперевод, выполненный в технике **субтитрирования**, сразу вносит ряд существенных ограничений, заведомо снижающих степень речевой адекватности. Объяснение этому заключается в том, что объем буквенной информации, воспринимаемой при чтении в кадре, весьма ограничен. Существуют специальные титровальные программы, например, программа, с которой можно ознакомиться на сайте http://narod.ru/disk/19937202000/titl_stp.exe.html, автоматически сокращающие количество знаков субтитра до 32 символов, включая пробелы. В результате, по сравнению со звучащим текстом, перевод сокращается, как минимум, на одну треть. Это значит, что 1) опускаются союзы, вводные слова, придаточные предложения, 2) опускаются имена персонажей, если из ситуации понятно, кто к кому обращается, 3) фразы, близкие по смыслу, не дублируются, 3) выбирается кратчайший вариант высказывания, позволяющий донести до зрителя основную информацию. Главным остается принцип, который студии, заказывающие перевод субтитров, обязательно доводят до сведения переводчика: «Сокращенный перевод с некоторой потерей смысла в миллион раз лучше субтитра, который зритель не успеет дочитать до конца!»

Тот вид киноперевода, который будет обсуждаться ниже, в отличие от субтитрирования, дает переводчику широкие возможности сохранения звуковой и стилистической окраски речи персонажей, не вынуждая его производить искусственные упрощения текста. Тем более интересен вопрос, *что* в этом случае обязательно сохраняется, а *что* все равно *должно измениться* при переводе.

Особенность киноперевода состоит в том, что он совмещает черты художественного перевода письменного текста с особенностями устного перевода. Ведь, с одной стороны, стандартное дублирование (так же как и закадровый перевод) производится с монтажных листов, и у переводчика есть возможность вчитаться и вслушаться в текст, провести предпереводческий анализ и продумать наиболее адекватные варианты перевода. С другой стороны, это перевод живой речи, воссоздающий непосредственность звучания разговорных реплик.

Поэтому в кинопереводе важно сохранение отмечаемых исследователями [Земская 1979; Введенская, Червинский 2000] особенностей разговорной речи. Так, в переводе речи персонажей сохраняются такие особенности живой речи, как ее стилевая неоднородность (возможность совместной встречаемости разнообразных в тематическом и стилистическом отношении слов: общеупотребительной лексики, разговорной лексики, просторечия, жаргонизмов и т. д.), употребление элементов, снижающих стиль, наличие экспрессивно-эмоциональной лексики (фамильярной, ласкательной, неодобрительной, иронической), свободное образование окказионализмов, а в синтаксисе – особые разговорные конструкции и экономия речевых средств, проявляемая, в частности, в сокращении многословных наименований до одного слова, эллиптичности (пропуске членов предложения, которые легко восстанавливаются из ситуации) и наличии незаконченных предложений.

Главным выводом, к которому участники нашего семинара пришли в результате анализа разных переводческих вариантов и их проверки наложением на звукоряд оригинала, было то, что – для дублирующего перевода фильма особенно важны: 1) соответствия звуковых объемов и ритмического рисунка оригинала и перевода, 2) его стилистическая адекватность и 3) адекватность речевых характеристик персонажей. Проиллюстрируем результаты на примере перевода мультфильма «Комариная история» («Cykelmyggen og Dansemyggen», реж. Янник Хаструп и Флемминг Квист-Мюллер), выполненного в рамках переводческого семинара МГЛУ для кинофестиваля «Датская волна – II» 2010 г.

Нагляднее всего требование к сохранению звуковой и стилистической адекватности проявляется в переводе многочисленных песен из мультфильма, отличающихся как ритмическим разнообразием, так и разнообразием речевых характеристик персонажей, их исполняющих.

Сравним три отрывка.

(1) Марш рабочих муравьев – четкий четырехстопный хорей, немудреный по форме и содержанию:

Myrer tænker samme tanker,	Муравьи всегда все вместе
Vi gør alt hvad bliver sagt,	Делают, что говорят,
Vores myrehjerter banker	Не сидят они на месте
Altid i den samme takt	и шагают тоже в ряд

(2) Подростковый рэп: главный герой мультфильма, комар-велосипедист, пытается обратить на себя внимание сверстницы,

комаришки-танцовщицы. Трехстопный ямбовый речитатив и в оригинале, и в переводе меняется в последней строке на двустопный. Причем в русском переводе введен дополнительный безударный слог в последней стопе, усиливающий упор на последний слог и тем самым подчеркивающий общую дразнящую интонацию:

Det er da meget godt,	Ты, безусловно, крута,
Men det er mere råt	Но для меня ты не та,
Når man kan cykle godt.	Крутить педали – мой дар,
Se lige mig!	Я – вело-комар!

Передается также подростковая лексика персонажей: дат. *råt*, рус. *крута*. Кроме того, в тексте шутливой песенки есть возможность компенсировать опущение неологизма в названии мультфильма, переведенного как «Комариная история», но построенного в оригинале на креативном использовании композитной модели: «Cykelmyggen og dansemyggen» досл. «*Велокомар и *танцекомариха»: «Крутить педали – мой дар. Я – вело-комар!»

(3) Изысканная речь представителей старшего поколения музыкальной богемы передается в серенаде, которую вальяжный жук исполняет для элегантной стрекозы-скрипачки Сенситивы. Серенада начинается плавным вальсовым амфибрахием, в котором кое-где «от волнения» синкопирован один безударный слог. Но в последней строфе романтический трехсложный размер неожиданно сменяется на бодрый хорей, который в последней строке еще и усекается до двух стоп. Все это создает ироническое звучание, передаваемое и в переводе, точно так же, как передается и стилистическое снижение лексики к концу песни – от высокопарной (*poesiens ånd* «поэтический дух», *månens skær* «лунное сияние», *elskovens smerte* «муки любви») до фамильярной в последнем куплете (дат. *min skat*, ср. рус. *изо всей мочи*). Кстати, автором песен к мультфильму является самый известный датский поэт-бард Ким Ларсен, что, безусловно, задает высокую планку требований к переводчику:

Jeg gribes af poesiens ånd,	Я полон поэзией наших забав,
Jeg knæler og kysser din slanke hånd,	Стою на коленях, губами припав
Som stryger buen i månens skær	К руке, что водит смычком,
Jeg spiller de toner, jeg har allermest kær.	На струнах играя в сердце моем.
Nu svulmer og banker min stakkels hjerte,	И рвется, и бьется, тоскуя, душа.
Jeg pines af elskovens smerte!	Любовь моя, как ты хороша!
I den lyse sommernat	И в тиши июньской ночи

Synger jeg for dig, min skat!	Я пою изо всей мочи.
Du min dejlige diva,	Право слово, что за дива,
Sensitiva!	Сенситива!

Разумеется, возрастные, социально-статусные, жанрово-стилистические, экспрессивные и ритмико-мелодические характеристики речи героев сохраняются и в переводе прозаических диалоговых реплик.

Например, реплики-дразнилки недавно родившихся комариков, имитируют речь детишек в детском саду:

(4) – Hvorfor flyver du ikke lige som os?	– Почему не летаешь, как мы?
– Fordi jeg er en cykelmyg, selvfølgelig.	– Потому что я велокомар!
– Det er altså ikke noget der hedder	– Таких не бывает.
– Jo. Mig! Cykelmyggen Egon. Da da da da!	– А вот и бывают! Бывают!
– Du er tosset oven i hovedet!	– Ненормальный какой-то!
– Totalt ude i skoven!	– Ага, чудик!

А поучения старого консервативного червяка сплошь состоят из избитых речевых штампов:

(5) – *Vi må slå hårdt på de unge bøller, ellers* ***tager de magten*** *og* ***tramper på vores værdier og traditioner****! – С молодежью надо быть строже. Иначе эти хулиганы* ***захватят власть*** *и станут* ***попирать наши ценности и наши традиции****!*

Эмоция персонажа, например напыщенность и презрительность реплик муравьиной королевы, даже усилена в переводе за счет аллитерации на «п», подсказанной звучанием оригинала:

(6) – *Ikke tale om! I er* ***prinsesser****, og* ***prinsesser*** *laver ikke cirkuskunster. De sidder* ***pænt*** *og artigt og ser henrivende ud! – И речи быть не может! Вы –* ***принцессы****, а* ***принцессам*** *циркачками быть не* ***пристало****. Вы должны быть* ***прекрасны****,* ***пристойны*** *и* ***потрясающе привлекательны****!*

Для сохранения адекватной окраски речи подбираются соответствующие по смыслу и максимально близкие по структуре русские пословицы и поговорки, если они не привносят излишнего национального колорита:

(7) – *Hvis og hvis min røv var spids!* – стандартная для сниженного регистра рифмованная поговорка, букв. «если бы задница была острой»,

переводится схожей по структуре и прагматике русской поговоркой: *Если бы да кабы во рту выросли грибы!*
Faldt du ned fra en sky? (досл.: Ты упал с облака?) переводится прагматически адекватной русской поговоркой: *Ты что, с неба свалился?*
Snip snap snude, så er historien ude! – датская рифмованная формула окончания сказки заменяется в переводе на стандартную русскую формулу: *Тут и сказке конец, а кто слушал, молодец!*

Особо стоит обратить внимание на адекватный перевод *ситуативных речевых клише,* под которыми мы понимаем речевые обороты неидиоматического характера, употребляемые носителями языка в определенной прагматической ситуации. Хотя возможен различный вариант их перевода, в кинопереводе важно подобрать именно ту реплику-реакцию, которая наиболее естественно прозвучала бы в устах данного персонажа в данной ситуации:

(8) Например, недавно появившийся на свет комарик впервые видит личинку ночной бабочки, пугается ее окраски и спрашивает: «Er du farlig?» – «Ты опасная?», на что личинка отвечает «*Næh. Hvorfor tror du det?*» досл. «Не-ет. Почему ты так считаешь?». Однако более адекватным является речевое клише: «Не-ет. *С чего ты взял?*»
Или же молодой комар в неуважительном тоне прерывает поучения старого червяка: – *Hold da op, hvor du præker, mand* (досл. «Ничего себе, как ты проповедуешь, парень»), что прагматически соответствует русскому речевому клише: «*Слушай, кончай свои проповеди!*»

Выше были рассмотрены те компоненты речевых смыслов, которые желательно максимально сохранить в дублированном или закадровом кинопереводе.

С лингвистической точки зрения не менее интересными являются результаты исследования того, *какие лингвистические смыслы, заложенные в речи персонажей, системно элиминируются* ради того, чтобы сохранить естественность звучания реплик на языке перевода. Результаты сопоставления датского оригинала с русскими переводами позволили выделить три основные закономерности.

Во-первых, в естественно звучащих русских переводах уходят релевантные для датской лингвопрагматики *смыслы, связанные с ориентацией на слушающего,* выражаемые системой особых датских модальных частиц.

В этой связи обратим внимание на частицу *vel,* часто используемую в датских репликах. Анализу прагматических смыслов коммуникации, передаваемой системой датских модальных частиц, было

посвящено исследование Э.Б. Крыловой. Согласно ее наблюдениям, «основной коммуникативной функцией модальной частицы *vel* является экспликация гипотезы объяснения говорящего и апелляция к собеседнику за ее подтверждением», именно поэтому «сферой использования модальной частицы *vel* чаще всего становятся предложения, являющиеся частью диалогического дискурса». Основной коммуникативной функцией ударного *vel* в инициальной позиции является «функция предваряющего подтверждения говорящим достоверности содержания, которое он учитывает как возможное возражение слушающего» [Крылова 2004: 150]:

(9) – *Brug dine vinger, knægt. Du kan jo flyve!*
– ***Vel** kan jeg ej! Du har jo lige set, hvor slemt det gik, ikke?*
– *Работай крыльями, парень. Ты же можешь летать!*
– ***Нет, не могу!** Не видел? Не получается у меня!*

Вместо экспликации прагмалингвистического смысла датского ***vel*** как *«*Но ты же сам понимаешь,* что я не могу летать: ты только что видел, как плохо у меня получилось, разве нет?», естественно звучащий русский перевод сохраняет лишь общее возражение собеседнику: «Нет, не могу! Не видел? Не получается у меня!»

Другой частицей, часто встречающейся в датских диалогах, является частица ***mon***:

(10) – *Nu har vi tid til at trœne vores nummer. Er du stadig frisk?*
– ***Mon ikke**. Jeg har et par ideer, vi kan prøve.*
– *Наконец-то есть время на репетицию. Силы остались?*
– ***Еще бы!** Я тут кое-что придумал. Давай попробуем!*

Другие варианты перевода, предлагавшиеся на обсуждении: «... Силы есть? – *Есть!* Я тут кое-что придумал...»; «Силы остались? – *А как же!* Я тут кое-что придумал...»; «...Ты готов? – *Конечно, готов!* Я тут кое-что придумал...» В любом из русских переводов обязательно сохранялось *интенсивное подтверждение готовности* принять предложение собеседника. Тем не менее, это не то значение, которое вносит частица *mon*, поскольку, как убедительно показано в исследовании Э.Б. Крыловой, эта датская частица передает *реакцию говорящего на неожиданную для него реплику собеседника* [Крылова 2004, 149]. Но именно эта апелляция к точке зрения собеседника, важная для датской коммуникативной прагматики, оказывалась утраченной в русских переводах. Ее можно попытаться восстановить, но тогда русская реплика потеряет естественность

своего звучания: «...Силы есть? – **Неужели ты могла предположить, что нет?* Я тут кое-что придумал...». Наиболее адекватными вариантами перевода можно считать те, где удается эксплицировать альтернативное предположение, выраженное отрицанием *ikke*: «...Силы есть?» – «Еще бы *не быть!*», «Как *не быть!*». Однако столь важный для датской лингвопрагматики учет мнения собеседника в русском переводе все равно утрачивается.

Как видим, смысловые нюансы датских реплик, ориентирующие высказывание на слушающего, элиминируются в переводе на русский язык, для грамматической системы которого характерна первоочередная ориентация не на слушающего, а на непосредственное отражение реальности [См. работы Durst-Andersen 1992; 1993; 1994].

Другой тип часто опускаемой информации при переводе диалоговой речи с датского языка на русский – это **предикаты восприятия** (11, 12).

(11) – *Her* ***virker*** *ret indeklemt.*	– ***А здесь тесновато.***
– *Men ret hyggeligt, ikke?*	– *Зато уютно, правда?*
– *Ja, hvis man er myre, er det sikkert fint.*	– *По муравьиным меркам – наверное.*

(12) – *I* ***ser*** *ret stærke* ***ud****. Ku I ikke lige hjælpe mig med at lave den her cykel?*

– ***Вы такие сильные****! Может, поможете мне починить велосипед?*

Глаголы *virke* и *se ud* как предикаты восприятия значат «выглядеть», «казаться»: *Børnene virker glade og tilfredse* «Дети выглядят веселыми и довольными»; *Det virker ikke overbevisende* «Это кажется неубедительным»; *Han ser glad ud* «Он выглядит веселым»; *Det ser mørkt ud* «Перспективы представляются мрачными». Однако в ситуации *оценки воспринимаемого* говорящий по-русски скорее, чем датчанин, склонен опускать предикаты восприятия по принципу «я вижу так, как оно и есть в действительности». Как это убедительно показывают исследования Пера Дурста-Андерсена, в систему русского языка менее жестко встроены грамматические фильтры, указывающие на то, что объективная *реальность* и ее *восприятие говорящим* могут быть различны. Именно поэтому предикаты, связанные с указанием на восприятие ситуации говорящим, в русских переводах кинодиалогов, как правило, опускаются.

Наконец, регулярно элиминируются нюансы **пространственной ориентации,** выражаемые системой датских пространственных частиц

наречного происхождения. Проанализируем два однотипных примера, представляющих определенную сложность для перевода.

Ситуация мультфильма, в которой произносится первая реплика, такова: забыв приказ королевы, рабочие муравьи начинают тупо маршировать по кругу, так что постепенно вытаптывают ложбину, из которой теперь видны только их головы. Это бессмысленное занятие прерывается восклицанием главного персонажа:

(13) – *Hej! Stop! Hvorfor* ***har I trampet*** *jer selv* ***ned i jorden****?*
– *Эй! Остановитесь! Зачем вы* ***вытоптали такую яму****?*

Ситуация вторая: жучок-барабанщик случайно ломает муравьиную постройку, пытаясь вытащить из ее основания свои барабанные палочки. Оправдываясь, он произносит:

(14) – *Det var ikke med vilje. Det var mine trommestikker. Myrerne* ***havde bygget oven på dem****, og så...*
– *Я не нарочно! Это из-за моих барабанных палочек. Муравьи* ***вделали их в стену*** *и...*

И в том, и в другом примере попытка сохранить смысловые нюансы оригинала привела бы к неестественности русской фразы: «Остановитесь! **Зачем вы втоптали самих себя в землю?*» и «Это все из-за моих барабанных палочек. **Муравьи построили сверху на них* и...». Компромисс при переводе достигается за счет того, что в русском варианте денотативная ситуация описывается через *наблюдаемый говорящим результат* процесса: «муравьи вделали палочки в стену»; «муравьи вытоптали яму» или в другом варианте перевода «муравьи закопались в землю». В датском же оригинале смысловой фокус фразы иной – за счет использования таких аналитических средств, как формы перфекта и плюсквамперфекта, а также частиц пространственной ориентации. Благодаря этим грамматическим средствам возможна *когнитивная реконструкция предшествующего результату процесса* в его пространственной ориентации. Муравьи *утрамбовывали* землю – и поэтому *сами оказались* ***внизу*** (*har trampet jer selv* ***ned***); муравьи *строили* (*havde bygget*), то есть клали строительные материалы ***сверху*** (***oven på***) барабанных палочек – и поэтому палочки оказались внизу. Более того, форма плюсквамперфекта дает информацию о том, что в сам момент речи палочек в основании постройки уже не было (жучок их, действительно, вытащил). Все эти нюансы смысла остаются неэксплицированными в русском переводе, для которого важнее ориентация на непосредственно наблюдаемое (или наблюдавшееся говорящим) событие и на его результат.

Как видим, проанализированные смысловые опущения носят системный характер и связаны с переходом от датского языка как аналитического, прагматически ориентированного на слушающего к русскому языку как синтетическому, прагматически ориентированному на отображение реальности. В этой связи отметим, что теория Пера Дурст-Андерсена, использованная нами для объяснения системности смысловых преобразований при переводе, интересна тем, что, по сути дела, представляет собой новую типологию языков, называемую самим ее автором «ментальной грамматикой». Перевод – это, как известно, искусство компромисса. В этой статье мы попытались показать, что этот компромисс должен осуществляться с учетом расхождений в «ментальной грамматике» языков.

ЛИТЕРАТУРА

Введенская, Червинский 2000 – *Введенская Л.А., Червинский П.П.* Теория и практика русской речи. СПб., 2000.

Дубровина 2004 – *Дубровина И.М.* Язык кино // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2004.

Дурст-Андерсен 2005 – *Дурст-Андерсен П.В.* Общие и специфические свойства грамматических систем. К построению новой теории языка. М., 2005.

Земская 1979 – *Земская Е.А.* Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения. М., 1979.

Крылова 2004 – *Крылова Э.Б.* Прагматическая семантика и коммуникативные функции модальных частиц nok, vel и vist в датском языке. Дисс. … канд. филол. наук. М., 2004.

Durst-Andersen 1992 – *Durst-Andersen P.* Mental Grammar. Russian Aspect and Related Issues. Ohio, 1992.

Durst-Andersen 1993 – *Durst-Andersen P.* Sproglige supertyper // Sprint 2. Copenhagen, 1993.

Durst-Andersen 1994 – *Durst-Andersen P.* Sproglige supertyper // Sprint 1. Copenhagen, 1994.

Gottlieb 2000 – *Gottlieb H.* Screen Translation. Copenhagen, 2000.

ЭТЮД

М. А. Дмитровская

Universаль
(мультиязыковой код как средство текстопорождения в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»)

Посвящается Светлане Цыганчиковой,
исполнительнице роли Вари
в спектакле «Вишневый сад»

– А мы разве едем не в Париж? – спросил Консель.
– Да… конечно… только придется, пожалуй,
сделать небольшой крюк…
Жюль Верн. 20 тысяч лье под водой

Известное изречение В. Набокова о том, что великая литература есть феномен языка, в полной мере применимо к А.П. Чехову, у которого сам Набоков многому научился. В основе произведений Чехова лежит единая содержательная структура, которая в разных произведениях получает различные способы манифестации – в зависимости от развиваемых писателем возможностей языка. В настоящей статье ставится цель описать действие подобного порождающего механизма в пьесе «Вишневый сад». Анализу будут подвергнуты ключевые слова, к которым мы относим имена собственные, названия географических мест и номинации центральных событий. Одновременно благодаря этому мы сможем приблизиться к дешифровке скрытого содержания пьесы, которое имеет космологический характер. Игровое обращение Чехова с языком связано со скрытыми мультиязыковыми переходами, включающими перевод и транслитерацию, предполагающими в том числе расширение игровых возможностей за счет перехода с кириллицы на латиницу и наоборот. Чехов знал несколько языков. Он закончил классическую гимназию, где изучал латынь, древнегреческий и немецкий, потом самостоятельно занимался французским и английским. Приблизительно в круге этих языков мы и будем находиться. Их использование не носит у Чехова случайного характера. Оно связано с обращением на явном или скрытом уровне текста к соответствующим топосам, где реально или виртуально разворачивается действие, а также с тождественностью различных персонажей и топосов друг другу.

Действие пьесы начинается с приезда Любови Андреевны Раневской в имение из Парижа и заканчивается ее отъездом со всеми чадами и домочадцами (кроме Фирса) из проданного за долги имения. Раневская, таким образом, занимает в пьесе центральное место. Имя Раневской – *Любовь* – соответствует лат. *venus*, *eris* 'любовь', 'красота, прелесть' и имени богини любви и красоты Венеры (Venus). В транслитерации на русский язык слова́ *Венера*, *венерис* (род. пад. от *venus*) в виде анаграммы содержатся в фамилии *Раневская*. Эта фамилия искусственная и была специально создана Чеховым. У лат. *venus*, *eris* 'любовь', 'красота, прелесть' есть омоним *venus*, *i* и *venus*, *us* 'продажа'. От него производны глаголы *vendo* 'продавать', 'продавать с торгов', 'продавать за деньги, торговать' и *veneo* 'поступать в продажу, продаваться'. Инфинитив последнего – *venire* полностью совпадает с инфинитивом глагола *venio* 'приходить, приезжать, прибывать'. Таким образом, в имени главного персонажа и оказываются скрыты центральные события пьесы – приезд в имение и его продажа.

Фамилия *Раневская* и, соответственно, имя *Любовь* в его латинском варианте содержат также указание на два центральных топоса пьесы. Лат. *veneris* и фамилия *Раневская*, если учесть оглушение в ней серединного [в], анаграмматически содержит слово *France* – фр. название Франции, где несколько лет провела Раневская, уехав туда из имения с любовником после того, как утонул ее сын Гриша. Но одновременно часть фамилии *Раневс-* и лат. *veneris* являются анаграммой слова *северн*(ая), которое является указателем на российский топос. Во время приезда Раневской в мае утренник, мороз минус три. Однако холодно и в Париже, откуда уехала Раневская. Таким образом, имя и фамилия Раневской указывают не только на центральные события – приезд и продажу, но и на места действия – Россию и Францию. Совмещенность двух топосов в имени главной героини предполагает их оборачиваемость. (В более широком плане это можно сформулировать как игровое обращение с оппозицией «свой–чужой».) Это поддерживается и другими языковыми средствами. Слово *Париж* при мене ударения и с учетом оглушения финального [ж] совпадет при переходе на латиницу с англ. *parish* 'приход (церковный)'. Игра на омонимии слов *приход* ('действие по глаголу *приходить*') и 'церковный приход' перемещает приход (приезд) Раневской в Париж. Раневская – это *parishioner* – англ. 'прихожанка'. Это англ. слово произносится сходно с русск. *парижанка*. Церковная семантика слово *приход* обыграна в отношении как России, так и Франции. Аня, рассказывая о том, какой она нашла свою мать во Франции, говорит: «Приезжаем в Париж, там

холодно, снег. <...> Мама живет на пятом этаже, *прихожу* к ней, у нее какие-то французы, дамы, *старый патер с книжкой*, и накурено, неуютно» [Чехов 1978: 201][1]. Упоминание католического патера выглядит внешне абсолютно немотивированным. В финале пьесы, когда все уже приготовились к отъезду из имения, то есть к *уходу*, Гаев вспоминает, как в шестилетнем возрасте на Троицу видел из окна, как его отец (лат. *pater*) шел в церковь, то есть опять же говорит о *прихожанине* и *приходе*. На всем протяжении пьесы тема прихода обыгрывается в связи с Варей и связана с ее религиозностью. Она принимает в доме странников (то есть *пришедших*) и сама мечтает о паломничестве по святым местам, о странничестве (то есть об *уходе* и *о приходе*). Она говорит Ане: «*Хожу* я, душечка, цельный день по хозяйству и все мечтаю. Выдать бы тебя за богатого человека, я бы тогда была покойней, *пошла бы* себе в пустынь, потом в Киев... в Москву, и так бы все *ходила* по святым местам. *Ходила бы и ходила*. Благолепие!..» (с. 202). Так уже в начале пьесы начинает звучать тема монастыря. *Пустынь* – 'уединенное место, где живет отшельник, позже – монастырь, возникший в безлюдной местности'. Варя и внешне, как сразу отмечает Раневская, по-прежнему «*на монашку* похожа» (с. 199). Далее тема монастыря развивается. Лопахин, за которого, по всеобщему мнению, Варя готовится выйти замуж, говорит ей, перефразируя слова Гамлета: «Охмелия, иди в *монастырь*» (с. 227). И уже в конце пьесы, опять же в противовес бездействию Лопахина, она говорит Раневской: «Мамочка, не могу же я сама делать ему предложение. <...> Если были бы деньги, <...> бросила бы я все, *ушла* бы подальше. *В монастырь* бы *ушла*» (с. 232). Настойчивая привязка темы монастыря к матримониальной теме, то есть все к той же теме любви (сначала говорится о гипотетическом замужестве Ани, потом Вари), находит свое обоснование в следующих языковых фактах. Выше отмечалась паронимическая связь лат. *venus*, *veneris* 'любовь' и лат. *venire* 'приходить'. От глагола *venire* производен глагол *convenire* 'сходиться, съезжаться, собираться', от которого произошли ит., исп. *convento*, фр. *couvent* 'монастырь, обитель'. В англ. языке слово *convent* сузило значение и обозначает 'женский монастырь'. В латыни глагол *convenire* входит в выражения (*viro*) *in manum* (*in matrimonium cum viro*) *c.* – 'выходить замуж' [Дворецкий 2003: 198].

Ценнейшую поддержку оборачиваемости в пьесе двух топосов и – шире – оппозиции «свой–чужой» дает этимология англ. *parish*

[1] Далее ссылки на пьесу «Вишневый сад» даются по указанному изданию в тексте статьи в круглых скобках с указанием номера страницы.

'приход'. Это слово, а также этимологически родственные ему слова в других зап.-евр. языках произошли из поздн. лат. *parochial*, которое, в свою очередь, из поздн. греч. παροικία 'пребывание или жительство в чужой стороне'. Слово производно от др.-греч. παροικέω 'жить возле, в соседстве кого-л.', которое позже развивает значение 'жить чужеземцем в какой-л. стране, быть чужим' [Вейсман 1991: 958]. Слово παροικέω образовано из πάρ 'подле, возле' и οἶκος 'дом, жилище'. Развитие значения 'жить чужеземцем' из значения 'жить рядом' возникло в новозаветных текстах и было связано с тем, что христиане видели свою родину на небесах, а не на земле. В игровой трансформации у Чехова *приход* (в обоих смыслах) связан с *пришельцами*, которые всегда 'чужие, со стороны, иностранцы'. Получается, что Раневская и северная, и французская, и одновременно везде она пришелец – чужая.

Исконная др.-греч. семантика (церковного) прихода как 'нахождения возле дома' позволяет говорить, что в пьесе «Вишневый сад» «приходом» является сад и река – именно о них говорится, что они находятся рядом с домом. Тогда приход (появление) Раневской одновременно порождает и сад, и реку. Это подтверждается и другими языковыми фактами. В игровое взаимодействие вступают фр. *arriver* 'прибывать' и англ. *a river* 'река'. Эти слова на самом деле этимологически родственны и восходят к лат. *ripa* 'берег реки'. Курсивная запись кириллицей англ. *cherry* 'вишня' – *черри* – при чтении слова как написанного латиницей даст русск. *реру*, дат. пад. от *рера*. При мене ударения русск. *рера́* совпадет в произнесении с лат. *ripa* 'берег реки'. Так отождествляются вишня и берег реки. Но в силу анаграмматичности лат. *ripa* 'берег реки' и др.-греч. ἤπειρος 'материк, суша, твердая земля (в противоположность островам)' (откуда название исторической области Эпир) местоположение имения должно быть одновременно неподалеку от моря – из представленных в пьесе топосов этому требованию отвечает только Ментона – она расположена на берегу *Средиземного моря* – букв. 'среди (всей) земли'. Межъязыковая игра поддерживает идею обязательного присутствия моря в любой точке земли при приходе туда. Фр. *ici* 'здесь' раскладывается на русск. союз *и* и англ. *see* 'море' и в сумме дает *и море*. Колебание в пьесе между речным и морским топосом и их тождественность поддерживается другими языковыми средствами, чем достигается и сведение их к саду. Близкая к фонетической запись латиницей англ. *come* 'приходить, прибывать' дало бы *сат*. При чтении этого слова как написанного кириллицей мы получаем *сад* (в произнесении [сат] – с оглушением финального *д* в [т]). Уже само наличие сада порождает наличие

воды и человека, который ухаживает за садом. *Вот сад* – это садо-*вод*: вода может быть как речной, так и морской. Поскольку и река, и ее берег, и берег моря, и вишневый сад тождественны друг другу и являются проекцией Любови Раневской, которая тождественна приходу, то все они обладают признаком чуждости, что приходит в прямое противоречие с семантикой любви. Признак чуждости будет постоянно побуждать людей и тождественные им топосы к оборачиваемости, к стремлению найти себе истинного двойника, который и будет на самом деле «родным», к стремлению уподобиться, отождествиться с ним, но поскольку и там они будут связаны с семантикой прихода, то и там будут обладать признаком чуждости – в противоречие с принципом любви. В это постоянное вращение, возвращение и клубление вовлечены все люди и все топосы.

Приход означает – всегда быть чужим. В этом смысле особой значимостью обладает в пьесе фигура Вари. Имеет место синонимия имен собственных Любови Раневской и ее приемной дочери. Варя, по-видимому, сирота, но о ее прошлой жизни намеренно ничего не сообщается. Сиротство Вари и ее пребывание в приемной семье в полной мере отражает семантику имени *Варвара* – от лат. *barbara* 'чужеземка, чужестранка' (этот же корень содержится в лат. *barbaricum* 'заграница, чужбина'). Семантическая эволюция лат. *barbarus* хорошо демонстрирует изменение референции в рамках оппозиции «свой–чужой». Др.-греч. βάρβαρος означало 'не греческий, иноземный, чужой', но будучи заимствованным в латинский, стало означать 'чужой, то есть не греческий и не латинский'. Чехов в случае Вари тоже играет на оборачиваемости топосов. Если постоянно живущая в России Варя (она, в отличие от родной дочери Раневской Ани, не ездила в Париж за Раневской) является «чужеземкой», то в игровом пространстве ее исконное имя должно звучать как зап.-евр. *Барбара*. В таком варианте имя анаграмматически дважды содержит в себе слово *раб*, что дает *раб раба*. Эта анаграмма меняет «чужое» на «свое», и «чужестранка» превращается в «славянку». Происходит это следующим образом. В западноевропейских языках слова со значением 'невольник, раб' (англ. *slave*, фр. *esclave*, нем. *Sklave*, ит. *schiavo*, исп. *esclavo*) восходят к средневек. лат. *Sclavus* 'славянин' – из визант.-греч. σκλάβος, которое, в свою очередь, восходит к общеслав. **slověninŭ*. Подобное развитие семантики связано с тем, что в Средние века славян часто брали в рабство. В англ. языке слово *slave* развило переносное значение 'человек, выполняющий тяжелую работу', 'выполнять тяжелую работу; работать, как раб; надрываться'. От *slave* производно *slavey* 'прислуга за все, то есть прислуга, выполняющая всю домашнюю работу'. Варя в доме

Раневской формально не прислуга, но на ней держится весь дом и хозяйство. У нее все ключи. Чехов считает нужным подчеркнуть это в ремарке: «Входит Варя, на поясе у нее *вязка ключей*» (с. 200). После известия о покупке сада Лопахиным «Варя *снимает с пояса ключи*, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит» (с. 240). Ключи как атрибут Вари – не только примета выполняемой ей в доме работы, но и функция от средневек. лат. слова *Sclavus*, которое игровым образом раскладывается на русск. *с* и лат. *clavus* 'гвоздь' или однокоренное *clavis* 'ключ'. Раба Барбара (Варвара) – чужеземка и славянка одновременно. В пьесе Чехова она и есть *с clavis* – 'с ключом'. Когда ключи переходят к Лопахину, он автоматически перенимает и весь спектр связанной с этим взаимооборачиваемой в рамках оппозиции «свой–чужой» топографической семантики. Показательно, что эта передача ключей сопровождается словами Лопахина, где он говорит о своем былом (в детстве) положении в имении как «мальчика для битья» и поднимает тему своего происхождения от рабов: «Я купил имение, где дед и отец были *рабами* <...> *(Поднимает ключи, ласково улыбаясь.)* Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... *(Звенит ключами.)* Ну, да все равно» (с. 240). Учитывая, что Лопахин продолжает много трудиться, «как мужик», он действительно «раб раба» – та же Варвара.

Пространственная семантика заложена в самой фамилии *Лопахин*. Эта фамилия искусственная. Из реальных русских фамилий к ней наиболее близки *Лопатин* и *Лопухов* / *Лопухин*. Почему Чехов не взял реально существующую фамилию? Фамилия *Лопахин* представляла Чехову большие возможности для анаграмматического кодирования связанных с персонажем смыслов. Корень *лопах-* представляет собой анаграмму слов *пахал* («мой дед землю пахал»), *холоп* 'раб', а также *плохо*, *плаха*, *хлоп*, связанных с идеей рубки. Фамилии *Лопухов* / *Лопухин*, с которой фамилия *Лопахин* связана паронимически, производны от названия растения лопух [Унбегаун 1995: 152]. Таксономическое название рода растений *лопух* – *Arctium*. Это латинизированная форма греч. слова, восходящего к ἄρκτος 'медведь'. Метафорический перенос основан на форме листьев лопуха. В др.-греч. ἄρκτος обозначало также созвездие Большой Медведицы, а мн. ч. ἄρκτοι – Большую и Малую Медведицу, в переносном значении – Северный полюс, север [Вейсман 1991: 196]. Метонимический перенос объясняется тем, что в созвездии Малой Медведицы находится Полярная звезда. Из греч. языка слово было заимствовано во многие языки, ср. *Арктика*, *арктический*. Потенциальная «северная» семантика фамилии *Лопахин* еще раз связывает данного героя с Раневской, а через нее – и с Францией, приходом, Парижем и любовью

(фамилия *Раневская*, как было отмечено выше, анаграмматически указывает на два эти топоса). Одновременно «северный» топос Лопахина проективно указывает на грядущую вырубку им вишневого сада и разбитие имения на дачные участки, ср. англ. *sever* – 'отделять, разделять; отрезать, разрубать, перерезать, отрубать'.

Выше было показано, что имя Любови Раневской связано с продажей сада. Однако продажа невозможна без покупки. На внешнем, сюжетном уровне покупку осуществляет Лопахин. Однако на внутреннем, языковом уровне купля будет тождественна продаже и коренится в игровых возможностях слова *любовь* в его межъязыковых переходах и синонимических связях. Дальнейшее рассуждение позволит нам установить тождественность Любови Раневской, ее утонувшего в семилетнем возрасте сына Гриши и Лопахина.

Русск. выражение *купит он* можно представить как игровое разложение слова *Купидон*, а слово *купит* – как межъязыковой пароним к англ. *Cupid* 'Купидон'. В римской мифологии *Cupido* (Купидон, или Амур) – бог любви, сын Венеры, часто изображавшийся в виде красивого ребенка с луком и стрелами в руках (аналог *clavis* 'ключей' – отсюда переход к Варваре). Аня говорит об утонувшем шесть лет назад брате как о «хорошеньком семилетнем мальчике» (с. 202). Утонув, Гриша остается красивым вечно юным ребенком рядом со своей нестареющей красавицей-матерью. Лат. *cupido* не только обозначает бога любви, но имеет также значение 'любовь'. Это значение развилось из исходного значения 'желание, стремление, влечение' от *cupio* 'сильно желать, жаждать, стремиться'. Из общей семантики стремления и влечения у слова *cupido* вычленилось также значение 'алчность, жадность'. Стремление Лопахина к обогащению и накоплению, что приводит к покупке имения у нежно им любимой Раневской, сама парадоксальность этого поступка имеет чисто языковое обоснование. Здесь вступают в игру как различные значения лат. *cupido* – 'любовь' и 'жадность', так и еще одно значение глагола *cupio* – 'быть преданным, благосклонным, расположенным'. Значение 'испытывать теплые чувства к кому-л.' возникло у выражений *быть расположенным* / *расположиться* / *расположение* в результате метафорического переноса, в основе которого лежит пространственное восприятие близости людей (слова *близкий*, *близость* тоже метафоричны на этом же основании). *Расположение* Лопахина к Раневской, учитывая ее изоморфность пространству, в системе скрытых кодов пространственно материализуется, и сам Лопахин тоже становится равен пространству. Лопахин бывает в доме Раневской. В связи с этим возникает вопрос: где он живет, на каком расстоянии от Раневской? Лопахин занимается

хозяйственной деятельностью на земле. Где *расположены* эти земли, какую площадь они занимают? Сначала определим площадь имения Раневской. После приезда Раневской Лопахин сразу предлагает план спасения имения: «Вот мой проект. <...> если вишневый сад и землю по реке разбить на дачные участки и отдавать потом в аренду под дачи, то вы будете иметь самое малое *двадцать пять тысяч* в год дохода. <...> Вы будете брать с дачников самое малое *по двадцати пяти рублей в год за десятину*, и если теперь же объявите, то я ручаюсь чем угодно, у вас до осени не останется ни одного свободного клочка, всё разберут» (с. 205). Отсюда следует, что в имении Раневской тысяча десятин. В конце пьесы, перед всеобщим отъездом, Лопахин предлагает деньги Пете Трофимову и объясняет их происхождение: «Я весной посеял маку *тысячу десятин* и теперь заработал *сорок тысяч чистого*. <...> Так вот я, говорю, заработал *сорок тысяч*» (с. 244). Лопахин точно указывает площадь посевов мака: это тысяча десятин, как и площадь имения Раневской. Земли Лопахина виртуальны: он сеет поверх вишневого сада. Рус. *мак* в обратном прочтении звучит как англ. *come* 'приходить, прибывать, приезжать'. *Мак* как атрибут Лопахина соответствует скрытой в имени Любови Раневской семантике прихода (лат. *venire*) и открытой семантике любви (лат. *venus*, *veneris*). Лопахин не просто *расположен к Раневской*, он *расположен точно так же*, как Раневская. Если Раневская есть воплощенная Любовь (то есть отличается признаком *расположения ко всем*), то таков и Лопахин. Не случайно, что именно к Раневской обращается он с открытым признанием в любви: «*Я <...> люблю вас, как родную... больше, чем родную*» (с. 204). Расположение Любови ко всем и расположение всех к Любови (любви) делают *расположение всеобщим*. Это предполагает, что все персонажи включаются в круговорот любви («приходов») и одновременно приобретают пространственный статус, с одной стороны, одинаковых и тождественных друг другу участков земли (будь то имения, угодья или дачные участки), а с другой стороны, становятся изоморфными мировому (всеобщему) пространству.

Связанная с Раневской семантика любви со всем множеством иррадиирующих смыслов соединяется в пьесе с семантикой греха, а через него – опять же с продажей. Так получает еще одно игровое подкрепление омонимия лат. *venus* (*veneris*) 'любовь' и 'продажа'. Раневская говорит: «Уж много мы *грешили*» (с. 219), а потом сама вторит себе: «О, мои *грехи*». Рассказав свою историю, связанную со смертью мужа и гибелью сына, бегством с любовником во Францию, в Ментону, а потом в Париж, она восклицает: «Господи,

господи, будь милостив, прости мне *грехи мои*!» (с. 220). Лопахин не воспринимает ее слова серьезно: «Какие ваши *грехи*...» (с. 200). Но вот Гаев задолго до исповеди Раневской высказывается вполне определенно: «Вышла за не дворянина и вела себя *нельзя сказать чтобы очень добродетельно*. Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, *она порочна*. Это чувствуется в ее малейшем движении» (с. 212). Его слова однозначно указывают на блудный грех. Обратим внимание на следующий важный факт. В день, когда с торгов продается имение, Раневская устраивает у себя бал. В пьесе ремарка: «Начальник станции останавливается среди залы и читает „Грешницу" А. Толстого» (с. 235). Перед этим Петя негативно высказывается о парижском возлюбленном Раневской, она в ответ обрушивается на него и одновременно формулирует свое кредо относительно любви: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто *любит*. И надо самому *любить*... надо *влюбляться*!» (с. 234–235): «Вы не выше *любви*, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотёпа. В ваши годы не иметь *любовницы*!..» (с. 235). Эти высказывания Раневской есть не что иное, как декларация семантических потенций ее имени. Однако показательно, что делает она это в день продажи имения, сводит разговор о любви к плотским отношением («*не иметь любовницы*!») и что стихотворение «Грешница» читает именно начальник станции. Именно на станцию прибывает Раневская из Парижа, и туда отправятся она и все ее домочадцы (а также Лопахин), чтобы покинуть имение. Любовь Раневская связана с перемещением, подобно тому, как связаны понятия беспорядочного движения и любви как плотского греха. Это отразилось в том, что в русском языке слова *блудить*, *блудница*, *блуд* являются родственными слову *блуждать* (ср. также *распутничать*). Не случайно Гаев, говоря о порочности Раневской, отмечает, что «*это чувствуется в ее малейшем движении*» (с. 212). Движение (*блуждание*) и есть *блуд*. Любовь связана с продажей (омонимичность лат. *venus*), поэтому любовь и есть собственно *продажная любовь*. Учитывая изоморфность Любови Раневской пространству, на торгах продается она сама в виде своего имения. Ее имение обладает *продажной стоимостью*, а сама *Любовь продажна* – она *продажная женщина*. Героиней стихотворения А.К. Толстого «Грешница» является «*блудница* молодая», о которой говорится: «*Купить* за злато всякий может / Её *продажную любовь*» [Толстой 1963: 508–509]. Блудный грех Раневской во всем комплексе значений любви, движения и продажи связан отношениями тождества с покупкой, а сама Раневская – с сыном Гришей. Это осуществляется не только

через рассмотренную раньше связь лат. *venus*, *veneris* и *cupido*, но также через проработку языковых средств, связанных с понятием греха (англ. *sin*). *Блудный грех* Раневской – это *блудный sin*, или укр. *блудний син – блудный сын*. Имя *Гриша* при переносе ударения на последний слог совпадает в произнесении с деепричастием *греша*. В какой реке утонул Гриша? О местоположении имения Раневской ничего не сообщается, что дает возможность для самых разнообразных решений. Грех Гриши как Купидона (и одновременно покупателя) (англ. *Cupid*) состоит в том, что он утонул в *Амуре*, *погрузившись в амур с головой* (фр. *amour* 'любовь'). Но он одновременно и не тонул, а просто *плавал как топор* (в Словаре Даля фиксируется выражение *плавать по-топорному* в значении 'тонуть'). Топор является аналогом стрелы Амура и одновременно позволяет установить еще одну связь между Гришей и Лопахиным: купля сада ведет к его вырубке.

Понятие греха в христианской традиции тесно связано с *искуплением*. Соответствующие глаголы *искупать* / *искупить* родственны глаголу *купить*. Дальнейшее развитие смысловой игры связано у Чехова с учетом омонимичности глагола *искупать* – это слово может также означать 'купать, выкупать'. Существуют, к тому же, два омографа *выкупать*, которые при произнесении будут различаться местом ударения. Аналогична омонимия у глагола *покупать*. Гриша *искупает грех*, но поскольку он сам является грехом, то, погружаясь в воду (*Амур* / *амур* / *любовь*), он *искупает* самого себя (в трех смыслах: *купает*, *искупает* грех и *скупает* сад). Гриша – одновременно и Лопахин, и Раневская, и имение. Он *искупал* самого себя – *искупался*. На внешнем, сюжетном уровне имеет место факт продажи-покупки имения. Но на скрытом уровне, в силу тождественности персонажей друг другу и их изоморфности пространству, в данном случае – имению, никакой передачи не осуществляется. Видовая пара к одному из омонимов *искупаться* будет *искупиться*. Этот глагол игровым образом может быть представлен как *и скупиться*, где слово *скупиться* тоже омонимично, причем омонимы обладают едва ли не противоположными значениями: *скупиться* – 'возвратн. от *скупить*' и *скупиться* 'не тратить деньги, жадничать'. Если *скупиться* во втором смысле – значит, не тратить деньги на покупку, не покупать имения с вишневым садом. Однако в целом свойство *быть жадным* может вести к разным стратегиям относительно покупки – быть жадным и не покупать, беречь деньги или же, наоборот, стремиться приобрести что-либо любой ценой. Второе значение выражения *быть жадным*, *алчным* снова замыкает нас на любовь (см. выше о многозначности лат. *cupio*). Покупать сад за деньги или нет, рубить его или

нет – не имеет никакой разницы, потому что сад и есть эти самые деньги: англ. *garden* в его фонетической форме (где *r* не произносится) является анаграммой слова *деньга*, а слово *рубль* этимологически родственно глаголу *рубить*. Чтобы были *рубли*, их надо *рубить*.

Если с Раневской напрямую связано моделирование пространства по горизонтали, то с Гришей – по вертикали. Слово *утоп*, с одной стороны, указывает на погружение вниз, на дно. Слово *низ* анаграмматично по отношению к укр. *син* 'сын' и *sin* 'грех'. Эти же семантические связи актуализированы в межъязыковых паронимах *сынок*, укр. *синок*, род. пад. *синка* и англ. *sink*, нем. *sinken* 'погружаться', англ. *sink* также 'низина'. Переход к греху поддерживается также за счет того, что слова со значением верхнего и нижнего пространственного полюса легко развивают метафорические значения моральной оценки, ср. *низкий человек*, *высота помыслов*, англ. *low action* 'низость, низкий поступок'. С другой стороны, слово *утоп* игровым образом может быть разделено на русск. *у* и англ. *top* 'вершина, верх', тогда *утоп* – 'у верха'. Это меняет низ на верх, но одновременно уравнивает их. Привлечение др.-греч. слова τόπος 'место' позволяет окончательно снять оппозицию «верх–низ», но вместе с тем и уничтожить саму возможность блудного sin'а. Вместе с тем, существуют два глагола-омографа *утопать*, различающиеся местом ударения. Слово *утоп* можно воспринимать как часть глагола *утóпать* 'уйти' с корнем *топ*, ср. *топ-топ*. Это снова выводит на представление о движении, и, соответственно, *блудном sin'е*. Слово *топать* (*топот*) является звукоподражательным и связано с воспроизведением звука при ударе о твердую поверхность, ср. др-греч. τύπτω 'бить, рубить', τύπος 'удар, оттиск, отпечаток' [Фасмер 1986–1987, т. 4: 78, 80]. Это обеспечивает связь всего комплекса отмеченных выше значений с вырубкой вишневого сада.

«Закадровое» присутствие в пьесе утонувшего Гриши, которому суждено остаться вечным ребенком, изоморфность персонажей пространству и одновременно сюжетная важность постоянной мены «чуждых» топосов и перемещений в пространстве и узловой характер купли-продажи имения, ведущих к его вырубке, тоже коренится в объединяющих эти разные явления межъязыковых переходах. Форма 3 лица ед. ч. наст. вр. *pays* от англ. *pay* 'платить' совпадает в написании с фр. *pays* 'страна, территория; земля; родина' и одновременно (если учесть перемену шрифтов) с др.-греч. παίς, род. пад. παιδός 'дитя; мальчик, отрок, юноша, сын; девушка, девица, дочь'. Названные слова близки др.-греч. παίω (буд. вр. παίσω) 'бить, ударять; колоть, рубить'. У др.-греч. παίς из значения 'мальчик' развивается значение 'слуга, раб'. Это уравнивает всех детей Раневской –

сына и дочерей, уравнивает всех вообще персонажей без различия возрастов как 'чужих, варваров' и 'славян' одновременно и объясняет, почему, приехав в имение, Раневская впадает в детство. Она уехала из России несколько лет назад, будучи уже взрослой женщиной. Почему же при возвращении она сразу начинает вспоминать детство и погружается в него бесповоротно? В деловых вопросах она ведет себя инфантильно, потому что она на самом деле дитя. Ее комната до сих пор называется детской, в то время как комнату Ани никто так не называет. Детская стала залой, но взрослые люди, находящиеся там, становятся детьми – все до единого. Про комнату Вари в пьесе не упоминается, про Гришину тоже – не случайно. Персонажи равны дому. Так, дом там, где Гриша, и дом тождественен церкви, собору (здесь два омонимичных значения слова *приход* приходят в гармоничное единство). Действительно, глаголы *купал*, *искупал*, *скупал*, *покупал* содержат часть *купал-*, которая при мене ударения произносится как *купол*. В нем. языке ему соответствуют *Dom* 'купол, свод; кафедральный собор', в англ. *dome* 'купол; венчать куполом; величественное здание', в исп. *domo* 'купол, свод', ит. *duomo* 'собор', *domo* 'купол'. История этих слов такова. Др.-греч. δόμος 'дом, жилище' в лат. соответствуют *domus* 'дом, жилище, местопребывание' и *doma* 'кровля, кров'. Одни языки заимствовали *domus* 'дом', другие – *doma* 'кровля, кров', из которого и развилось значение 'купол'. В укр. языке значение 'выпуклая крыша, купол' есть у слова *баня*, которое выступает также и в значении помещения для мытья. В ночь приезда Раневской Петя Трофимов ночует в бане – в полном соответствии с местопребыванием своего ученика Гриши. Петя как бы купается (купался) и является одновременно куполом, собором и домом. Слово *купол* может быть синонимичным слову *свод*, ср. *своды здания / собора*; *небесный свод*. Гриша находится под сводом собора. Он один из *путти* (лат. *putus* – 'маленький мальчик'), он Аморетто (букв. 'амурчик') – мальчик с крыльями, встречающийся в искусстве барокко и Ренессанса, символизирующий предвестника земного или ангельского духа [Википедия]. *Путти* – анаграмма слова *путь*. Гриша одновременно находится под сводом небес. И тут он *ангел*, и анаграмматические возможности этого слова приравнивают его *Англии*. Сведение Англии с небес на землю, ее отождествление с местом действия, самой землей и деньгами произойдет в конце пьесы, когда Пищик начнет отдавать Лопахину и Любови Андреевне долг и объясняет происхождение денег: «Приехали ко мне *англичане* и нашли в земле какую-то *белую глину*... <...> Сдал им участок *с глиной* на двадцать четыре года... <...> Величайшего ума люди... *эти англичане*...»

(с. 249). Вопрос Лопахина: «Какие же это *англичане*?» – остается в пьесе без ответа. Но ответ есть: *они свалились как снег на голову.* Глина бела (отсылка к северному топосу), а само слово *глина* является анаграммой слова *Англия* и *ангел.*

Пространственное членение по вертикали связано и с Аней, дочерью Раневской. В начале пьесы она говорит Варе: «В Париже я на воздушном шаре летала!» (с. 201). Эта реплика кажется случайной. Но на самом деле она очень значима. Здесь в скрытом виде обыгрывается потенциальное выражение «*паришь над Парижем*», где слова *паришь* и *Париж* являются омофонами. Отсюда переход к англ. *parish* 'приход', семантике любви, тождественность Ани своей матери Раневской и изоморфность вертикально и горизонтально ориентированного пространства и оборачиваемость юга и севера. Но одновременно все сворачивается в российский топос. Слово *шар* в форме род. пад. *шара* анаграмматично англ. названию России – *Russia* – [Раша]. Поскольку шар воздушный, то он свободно перемещается вверх-вниз и по горизонтали в воздухе, что приводит к отождествлению России и Англии. Имя *Гриша* анаграмматично слову *шарик* (с оглушением финального «г» в [к]). Находящийся высоко воздушный *шар* с земли выглядит именно как *шарик* (*Гриша*). Воздушное и водное пространства как маркеры верха и низа и земная и водная поверхность как маркеры среднего пространственного полюса на самом деле взаимно оборачиваются и отождествляются. Это достигается за счет многозначности глаголов *летать / лететь* и *плавать / плыть*, в переносных значениях относящихся к движению в другой среде, ср. примеры, приводимые в Словаре Даля: *Он летает по балам*; *Воздушный шар плавает по воздуху легкостью своею.* Глаголы *опускаться* и *подниматься* тоже могут передавать движение в разных средах: ср.: *опускаться на дно / на землю*; *подниматься вверх, в воздух, на высоту, вверх / на поверхность (из-под земли, со дна, с глубины), вверх.* Гриша (шарик), будучи крылатым Амуром (любовью), *летает на крыльях любви*, а будучи наделенным колчаном со стрелами, *летает стрелой.* Полет стрелой у Гриши превращается в неподвижное парение, потому что стрела образует правую подпорку в начальной букве его имени Г, так что она превращается в П, и таким образом *Гриша* превращается в *паришь / Париж*, откуда в *parish* 'приход' и далее в лат. *venire* 'приходить' и *venus*, *veneris* 'любовь' и 'продажа с торгов'. Гриша является полностью тождественным своей матери Любови Раневской, а продажа сада равна его покупке. С Гришей связано также представление о тепле (достижимом, в частности, при дополнительном нагревании на севере или просто при перемещении на юг). Глагол *топить* 'погружать в воду'

в качестве омонима имеет глагол *топить* 'поддерживать огонь для нагревания', 'нагревая твердое тело, способствовать его переходу в жидкое состояние'. Имя *Гриша* анаграмматично слову *горишь*, которое может иметь отношение и к любовному *жару*. Семантика высокой температуры присутствует в самом представлении о саде: фр. *jardin* раскладывается на русск. *жар дан*. Поэтому горячий Гриша и есть сад. Он греется, он *греться-я*, *Греция*. Так российский локус оборачивается греческим. Связь Гриши с Грецией поддерживается и немецким названием Греции – *Griechenland*. Если читать это слово по-французски, с произнесением диграфа *ch* как [ш], мы получим два возможных варианта – *Грешная земля* и *Гришина земля*, а сам Гриша и вместе с ним Греция разрастутся до масштабов всего дольнего мира (в противовес горнему).

Для дальнейшего понимания связи греха, искупления, купания, действия *тонуть* и купли-продажи обратимся к рассказу Раневской о том, как после гибели Гриши она уехала во Францию, а за ней последовал ее любовник: «...вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, так как он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; больной измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... <...> Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться...» (с. 220).

На самом деле *Ментона* (*Menton*) представляет собой отражение локуса имения Раневской в России, его копию. Эти два локуса тождественны. Выделим ряд важных моментов: Раневская уехала, чтобы не видеть реки, и уехала именно в Ментону. Но, уехав, она опять оказалась на берегу водного пространства – Ментона расположена на Французской *Ривьере*, в непосредственной близости от Италии. Ментона – город садов. Название города *Ментона* (вин. пад. *Ментону*) игровым образом раскладывается на англ. *men* 'люди' и русск. *тону*. В написании на латинице *Menton* является анаграммой анг. *atonement* 'искупление, расплата; компенсация, возмещение' (от *atone* 'заглаживать, искупать (грех, вину); *atone for* 'компенсировать, возмещать'). В Ментону к Раневской приезжает любовник, поэтому это тоже место блудного sin'а. Раневская действительно *погружена* в свое горе, но стремится *удержаться на поверхности*. Ей это трудно, потому что она *привязана* к *сыну Грише*, укр. *сину*, англ *sin*'у,

к *греху*. Если она *привязана* к сыну, то она «*ментонет*» вместе с ним. За ней в Ментону, а затем в Париж следует любовник, к которому она, будучи воплощенной любовью, тоже *привязана*. Самой Раневской ее прошлая жизнь и настоящая связь воспринимается метафорически как камень, тяжесть: «Если бы *снять с груди моих и плеч тяжелый камень*, если бы я могла забыть мое прошлое» (с. 210). Вернуться к любовнику в Париж – значит утонуть: «...я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это *камень на моей шее*, *я иду с ним на дно*, но *я люблю этот камень* и жить без него не могу» (с. 234). Вернуться в Париж – одно и то же, что вернуться в *Мен тону* – эти локусы тождественны. Ментона – тот же Париж, англ. *parish* 'приход'. Так с Раневской связывается представление о вертикальном движении в водной среде, совпадающее с погружением *блудного Гриши*. Живет она, живет *греша*, живет *Гриша* – и все это на дне, и все это *блудный sin*. Но там же находится и сад. Чем *связана* воплощенная Любовь во всех своих *привязанностях*, какой *нитью*? Ее *долг* (в разных значениях слова) *погружаться* в переживания, в то, что будет *саднить* долго. Это и есть *сад-нить* долга. Но «низкий» топос утонувшего Гриши и самой Раневской не будет означать смерти. Фр. *ici-bas* (букв. 'здесь низко') означает 'на этом свете', а при игровой трансформации *ici* в *и море* получаем *и море низко* (т. е. неглубоко), что и вовсе будет означать, что утонуть в нем невозможно.

Приехав в Ментону, Раневская купила там дачу, которую потом продала за долги. В России она продает за долги имение, противясь самой идее превращения его в дачные участки, что тем не менее все равно собирается осуществить новый владелец Лопахин. Это закономерно, ведь нет *отдачи долга* иначе, как *от дачи* – как в Ментоне, так и в России. Учитывая возможность «денежного» значения у слов *приход*, *прибыль* и *прибыли*, постепенное (долгое) перемещение Раневской из Ментоны в Париж, а оттуда в свите в Россию и продажу имения за долги можно представить как сюжетное разворачивание самого факта прихода, ср.: *в место имения от дачи долго прибывали и прибыли*.

Представление тяжести как камня, который влечет на дно, позволяет перейти к еще одному скрытому топосу в пьесе – Германии. Слово *камень* анаграмматично слову *немка* и в этом качестве отсылает к Шарлотте. Одновременно слово *камень* паронимично нем. *Kommen* 'приход, прибытие, приезд', а также соответствующему глаголу *kommen*, что делает Шарлотту полностью тождественной Любови Раневской. Шарлотта – человек без роду без племени, семантическая прогрессия Вари как 'чужестранки, чужой'. Она говорит о себе (обратим также внимание на педалируемую тему детства):

«У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. Когда я была маленькой девочкой, то мой отец и мамаша ездили по ярмаркам и давали представления, очень хорошие. А я прыгала salto mortale и разные штучки. И когда папаша и мамаша умерли, меня взяла к себе одна немецкая госпожа и стала меня учить. Хорошо. Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я – не знаю… Кто мои родители, может, они не венчались… не знаю. *(Достает из кармана огурец и ест.)* Ничего не знаю» (с. 215). Шарлотта – немка, но, возможно, не истинная. Но немецкий статус воспитавшей нее немецкой госпожи не может быть подвергнут сомнению. В создании смыслового пространства пьесы участвуют также номинации *Германии* и *германского* в разных языках. Фр. *Allemagne*, исп. *Alemania* 'Германия' близки к англ. *all money* 'все деньги', что придает германскому топосу исключительную важность в пьесе. Деньги будут стягиваться в одно место, но одновременно в силу свойственной Шарлотте семантики прихода и чуждости – распространяться по всему свету. «*И за деньги русака немцы офранцузят*», – цитирует Лопахин фразу из виденного им накануне спектакля. Становится понятным, почему именно немцы и при чем здесь деньги. Раневская в ответ советует Лопахину: «Вам не пьесы смотреть, а смотреть бы почаще на самих себя» (с. 220). Деньги Лопахина делают его пространственно тождественным Германии. В лат. языке слово *germanus* 'германский' (от *Germania*) омонимично *germanus* 'родной, близкий' (от *germen* 'росток, отпрыск, побег; род, племя'). Лат. *germanus* также 'брат', а *germana* 'сестра'. Это позволяет найти противоположный член в оппозиции «свой / чужой», которой, как и всем оппозициям у Чехова, свойственна оборачиваемость. Получается, что германцы (немцы) – всегда родные, поэтому каждый человек, который будет жить в своей стране среди соплеменников, обязательно будет немцем. С другой стороны, каждый немец в любой стране будет родным, что автоматически сделает любую страну Германией. В отношении Шарлотты дело обстоит так: мы не знаем, точно ли она немка. Первый слог ее имени *шар-* от идеи камня-немки-прихода позволяет перейти к упоминавшемуся выше (воздушному) *шару* с проекцией на Россию (*Рашу* – англ. *Russia*) и нахождению и перемещению в воздушной среде.

Тотальность любви Любови Раневской и ее приходы рассеяны по всему миру. Они на земле, в воде, в воздухе. Невозможно, чтобы Любовь не *влюбилась*. Учитывая ее тождественность остальным персонажам, невозможно, чтобы не влюбились они. Глагол *влюбились* через паронимичность лат. *volubilis* 'вращающийся, крутящийся, кружащийся, катящийся' от *volvo* 'катить, вращать,

поворачивать' развивает значение динамического повсеместного кругового движения. Одновременно *Волюбилис* (*Volubilis*) – название города, который в античности был почти самой западной точкой Римской империи (территория совр. Марокко). Так дополнительно к перемещениям с севера на юг возникает западный локус в движении Любови Раневской, восточный же задан рекой Амуром. Оппозиция «восток–запад» подкрепляется тем, что Венера (букв. 'Любовь') является утренней и вечерней звездой, то есть появляется перед восходом (восток) и после заката солнца (запад). Приезжает Раневская в имение именно на рассвете. Звездный, планетарный характер Венеры Раневской задает горизонтальный и вертикальный характер ее движения и на небесах. В этимологии слова *планета* поддержана идея постоянного движения. Слово *планета* произошло от др.-греч. πλανήτος 'блуждающийся, скитающийся'; πλανητὰ ἄστρα 'планеты', букв. 'блуждающие звезды'[Вейсман 1991: 1006]. Слово *планета* анаграмматично лат. *planta* 'саженец, растение, рассада' и русск. *платный*, откуда закономерен переход к рассмотренным выше связям англ. *pays* 'он платит', фр. *pays* 'страна, территория; земля; родина', др.-греч. παίς 'дитя; мальчик, сын; девушка, дочь', но и 'слуга, раб', др.-греч. παίω (буд. вр. παίσω) 'бить, ударять; колоть, рубить'. Значение лат. *planta* 'рассада' прямо ведет нас к идее единственного и одновременно всеобъемлющего сада – *раз сада.* Одновременно планета Венера – это *шарик* (Гриша) или *шар* – *Раша*, Россия.

Mille viae ducunt hominem per saecula Romam – Все дороги ведут в Рим. Через Ментону проходит Via Iulia Augusta (дорога Юлия Августа), строительство которой было начато в 13 г. до н. э. Августом Октавианом (Гаем Юлием Цезарем Августом). Дорога Via Iulia Augusta строилась как продолжение двух других дорог и призвана была соединить Рим и Галлию, территория которой практически совпадает с современной Францией. Юлий Август имел дочь Юлию, которая отличалась склонностью к блудному греху и была позже изгнана отцом из Рима и отправлена в ссылку. Имена *Юлия Августа* и его дочери *Юлии* претерпевают в пьесе Чехова трансформацию и переходят в название летних месяцев. В августе произошла судьбоносная продажа имения, в июле это событие предуготовлялось. Дорога Юлия Августа, проходящая через Ментону и соединяющая Рим и Францию, тождественна саду Раневской. Слова́ *дорога*, *дорожный* являются анаграммой англ. *garden*, фр. *jardin* 'сад', и все имеют отношение к идее стоимости – доро́га дорога́, сад дорог для Раневской и других обитателей имения и имеет большую продажную стоимость. Становится понятным, почему так мало огорчаются бывшие

владельцы сада его потерей: их ждет новый дорогóй *garden / jardin* в виде дорóги. В имении Раневской – сад Юлия Августа, во Франции же – дорóга Юлия Августа, ведущая в Рим.

Рим – везде и повсюду. Название *Рим* является анаграммой слова *мир*, лат. *Roma* является анаграммой лат. *amor* 'любовь'. Перед нами Мировая империя Любви, где все в движении и клублении, где каждая точка является приходом. Римская империя пала, но Мир, Рим, Любовь не исчезли. Римская империя была завоевана варварами – многоязыкими Варвáрами. Варвара – чужестранка, но одновременно и славянка. Она стремится *convenire*, (совместно) прийти в *convent*, монастырь, но не приходит – она остается *в миру*. Она Любовь, Венера, приход, Париж и Рим одновременно, – и все эти признаки совпадают со всем Миром. Где находится вишневый сад? Он находится в имении Раневской, в Париже и одновременно в каждой точке Универсума. Это UNIВЕРСАЛЬ, он единственный (лат. *unus* 'один') Версаль под Парижем, и одновременно он универсальный – заполняет собой весь Мир. Но одновременно его и нигде нет. Англ. *garden* 'сад' – анаграмма не только слова *деньги*, но и слов НЕГДЕ и НИГДЕ. В имении Раневской *утоп* ее *блудный sin*, чтобы торжествовала любовь. Но вместе с Гришей утоп каждый из персонажей пьесы, более того, *утоп* каждый когда-либо живший и которому еще предстоит жить, *утоп* и Антон Чехов, имя которого на фр. – *Antoine* (*Антуан*) представляет собой анаграмму слова *тону*. *Утоп и Я* – УТОПИЯ – это место, которого нет. Одновременно утопия – это анаграмма англ. *money* 'деньги' в кириллическом прочтении: «топеу» дает слово «утопия». Написание и произнесение англ. *money* 'деньги' снова возвращают нас к *моно-* (др.-греч. μόνος 'единственный, один, одинокий'). В русском языке слово *один* может обладать энантиосемией. Значение 'один, в отдельности от других' противоположно по смыслу значению 'целостный, неделимый, единый'. И это позволяет нам увидеть в масштабах пьесы идею пространства и времени в их взаимоисключающих значениях. Действие происходит в одном месте и одновременно везде, и одновременно нигде. Пространство свертывается, разворачивается и уничтожается. Что касается времени, то события в пьесе происходят, на первый взгляд, *не одновременно*. Но только на первый. Идея одновременности, с одной стороны, должна свить время в точку, но и само слово *одновременно* генерирует ключевые для пьесы смыслы. Почтение слова *одновременно* как «о дно врéменно» ведет нас к сюжету «утоп» и утопии. Если «о дно временно», то неизбежно последует всплытие на водную поверхность и оживление, но и сама утопия окажется временной и обернется конкретностью пространства. Слово *одновременно* можно

также представить как «одно временно», и это выражение будет прочитываться двумя разными способами в соответствии с отмеченными значениями слова *одно*. Прочтение первое. Если «одно временно», то вечно – не одно, а многое. Здесь возникает представление о многом как о сумме отдельных элементов, единиц, частей. Многое является целостным. Прочтение второе. Если «одно временно», где «одно» – это целостность и единство, то вечно – дробное, разбитое, разрубленное, расчлененное, не целое, а его части. Так идея множественности предстает в противоположных смыслах единства отдельного (т. е. раздробленного) и раздробленности единого. Это позволяет объяснить узловой момент пьесы, связанный с дроблением имения на дачные участки. Здесь одновременно (и «одно временно») целое делится на части, но, с другой стороны, имения с садом множатся во всех точках мирового пространства, становясь УНИВЕРСАЛЕМ. В этом случае имение Раневской представляет собой только часть всемирного дворцово-паркового комплекса, разделенного на своеобразные «дачи». Русский язык дает колоссальную поддержку этой идеи в факте многозначности глагола *разбить*. В самом начале пьесы Лопахин предлагает «вишневый сад и землю по реке *разбить* на дачные участки» (с. 205). Употребление выражений *вишневый сад* и *земля по реке* в качестве однородных членов притемняет игру смыслов. Если *разбить землю по реке* – это однозначно 'разделить', то в отношении вишневого сада вступают во взаимодействие два противоположных смысла: 'разбить сад на участки' и *разбить сад* – 'насадить, создать'. Отсюда становятся понятны слова Ани, которые она говорит плачущей Раневской, после того как получено известие о продаже имения: «Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама <…>. Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. *Мы насадим новый сад, роскошнее* этого <…> Пойдем, милая! Пойдем!..» Показательно при этом настойчивое приглашение к движению. Сады создаются только при приходе, а для этого нужно сдвинуться с места.

Идея единства и дробления во взаимооборачиваемости смыслов имеет прямое отношение и к методу письма Чехова, включающему активное использование мультиязыкового кода. Множественность языков есть следствие Вавилонского столпотворения, до которого «на земле был один язык и одно наречие» (Быт. 11:1). Богоборческий замысел строительства башни привел к тому, что сказал Господь: «Сойдем же, и смешаем там язык их, чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле» (Быт. 11:78). Обращение Чехова с языком восстанавливает ситуацию до Вавилонского столпотворения. Чехов не «смешивает язык», чтобы путем

дробления создать их множество, но смешивает множество языков, чтобы вернуться к изначальному «одному языку» и посредством него взойти к идее мирового единства, воплощенной в пьесе «Вишневый сад» в виде UNIВЕРСАЛЯ.

ЛИТЕРАТУРА

Вейсман 1991 – *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. М., 1991.

Дворецкий – *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М., 2003.

Толстой 1963 – *Толстой А.К.* Собр. соч. В 4-х т. М., 1963. Т. 1.

Унбегаун 1995 – *Унбегаун Б.-О.* Русские фамилии. М., 1995.

Фасмер 1986-1987 – *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка В 4-х т. М., 1986–1987.

Чехов 1978 – *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. – М., 1978. Т. 13.

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПЕРЕВОД И НЕПЕРЕВОДИМОЕ

Радбиль Т.Б. Переводимость как феномен межъязыкового взаимодействия 7
Рябцева Н.К. Концепция художественного перевода Питера Ньюмарка и переводческая техника 19
Шаталов Д.Г. Метафорическое осмысление перевода в России 31
Шмелев А.Д. Перевод «непереводимого» 44
Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Можно ли рассказать анекдот на другом языке? 55

II. ПЕРЕВОД САКРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Верещагин Е.М. Феномен амфиболии в духовных текстах как (непреодолимая?) переводческая задача 69
Никитина С.Е. Интерпретация библейских текстов в конфессиональных культурах: роль имён собственных 86
Парина Е.А. Стратегии перевода в валлийской версии жития святого Давида 100
Постовалова В.И. Духовное слово в православном богослужении (перевод и понимание) 110
Степаненко В.А. Особенности перевода Библии в эпоху «political correctness» 126
Тань Аошуан. Сопоставительный анализ переводов «Нагорной проповеди» на английский, китайский, немецкий и русский языки 138
Яковенко Е.Б. Неопалимая купина или *горящий куст*? (о красоте и точности современных библейских переводов) 141

III. СЕМАНТИКА И ГРАММАТИКА ПЕРЕВОДА

Добровольский Д.О. Корпусы параллельных текстов в исследовании литературного перевода (на материале русского, немецкого и английского языков) 153
Лазуткина Е.М. Образ – концепт – структура предложения (о двух переводах фрагментов пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта») 163
Левицкий А.Э., Гарбузова А.А. (Киев) Лексическая модуляция в переводе художественного текста 172
Морозов В.В. Типология вопросительно-разделительных конструкций и способы перевода английских разделительных вопросов на русский, немецкий и французский языки 183
Морони Э., Петров Н.В. Между семантикой и стилистикой: границы фольклорной стереотипии в переводах русского эпоса на итальянский язык 194
Мед Н.Г. Категория оценки в аспекте перевода (на материале испанского и русского языков) 205
Труб В.М. (Киев) К проблеме точности перевода: о некоторых украинско-русских лексических несоответствиях 214

IV. ПЕРЕВОД ПОЭЗИИ И ПЕРЕВОД ПОЭТА

Азарова Н.М. Опыт осмысления китайской средневековой поэзии поэтическим языком XXI века 231
Аристов В.В. Проблемы теории и практики поэтического перевода в рамках понятия внутренней формы слова 243
Князева Е.М. Ритм культуры и ритм стиха в передаче смысла (к проблеме перевода поэзии) 253
Орлицкий Ю.Б. Соотношение стиха и прозы в истории русского художественного перевода 261
Трахтенберг Л.А. Ода М.В. Ломоносова и трагедия А.П. Сумарокова в английских переводах первой трети XIX века 272

V. ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

Говорухо Р.А. Межъязыковая идиоматичность в итальянских переводах «Героя нашего времени» 289

Дронов П.С. Проблема передачи нестандартных авторских графических средств при переводе художественного произведения (на примере романа У. Миллера «Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman») 300
Керо Хервилья Э.Ф. (Гранада) Передача модальной неопределенности в переводе с русского языка на испанский (на материале произведения Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») 305
Усачева Я.В. О переводе гипокоризмов с русского языка на английский язык (на материале рассказов А.П. Чехова) 316
Шешунова С.В. Приключения «Паломника» в России 324

VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА

Балябина М.М., Уржа А.В. Между скрытым и проявленным: перцептивный план и ключевые метафоры в русских переводах рассказа В. Набокова «Сёстры Вейн» 333
Григорьян Е.Л. Художественный перевод и комментарий к нему как единое произведение 344
Čudić Marko (Belgrade). Where are the Translation(al) Boundaries in Prose Texts? 356
Никуличева Д.Б. Лингвистические особенности художественного перевода фильмов. Анализ материалов семинара по датско-русскому переводу 365

ЭТЮД

Дмитровская М.А. UNIBEPCAЛЬ (мультиязыковой код как средство текстопорождения в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад») 377

Научное издание

Логический анализ языка

Перевод художественных текстов в разные эпохи

Издательство «Индрик»

Корректор *М. Н. Толстая*
Оригинал-макет *С. Д. Боярская*

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 954-17-52
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries.
This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
(ОКП) — 95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
25 п. л. Тираж 800 экз. Заказ № 1795

Отпечатано в ППП "Типография "Наука"
121099, Москва, Шубинский пер., 6