

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям РФ
ООО «Издательский центр «Азбуковник»»
Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва
Союз переводчиков России
Мордовское региональное отделение Союза переводчиков России

ПЕРЕВОД В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ

Материалы Международной научно-практической конференции
19–20 марта 2015 г.
г. Саранск

Азбуковник
Москва
2015

УДК 81'25(063)
ББК 81.2
П27

Рецензенты:

- О. Г. Егорова*, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры английской филологии, директор Института языка и коммуникативных стратегий предпринимательства ФГБОУ ВПО «Астраханский государственный университет», директор Центра переводоведения и синхронного перевода ФГБОУ ВПО «Астраханский государственный университет»;
- С. И. Дубинин*, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой немецкой филологии ФГБОУ ВПО «Самарский государственный университет»

Перевод в меняющемся мире: Материалы Международной научно-практической конференции, г. Саранск, 19–20 марта 2015 г. / редкол.: Буренина Н. В., Панфилова С. С., Ивлева А. Ю., Захарова Н. В., Злобин А. Н., Седина И. В., Аржанова И. А., Танасейчук А. Б. – М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015. – 592 с.

ISBN 978-5-91172-110-7

Сборник включает материалы Международной научно-практической конференции «Перевод в меняющемся мире», прошедшей 19–20 марта 2015 г. на факультете иностранных языков Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва (г. Саранск). Авторы представили результаты собственных оригинальных исследований по широкому кругу актуальных вопросов теории, практики, истории и методологии перевода. Также в сборник вошли исследования по зарубежной филологии и методике преподавания иностранных языков в вузе. Материалы сборника представляют интерес для практикующих переводчиков, специалистов в области переводоведения, лингвистики, литературоведения, методики преподавания, а также всех интересующихся иностранными языками.

УДК 81'25(063)
ББК 81.2

Издание осуществлено в авторской редакции.

ISBN 978-5-91172-110-7

© Авторы, 2015
© Издательский центр «Азбуковник», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>Абаева Е. С.</i> Перевод юмора как проблема межкультурной коммуникации	9
<i>Безкорвайная Г. Т.</i> Может ли <i>gentleman</i> быть <i>дворянином (барином)</i> ? (о переводе национально-специфических концептов)	12
<i>Безуголова О. А.</i> Английская юридическая терминология в контексте художественного перевода	16
<i>Беспалова Н. В.</i> Особенности перевода поэтического текста с русского на английский язык	20
<i>Беспалова С. В., Верецагина Л. В., Кузнецова Л. Н.</i> Семантико-синтаксические особенности перевода английских лимериков на русский язык	25
<i>Верецагина Л. В., Карпова А. А.</i> Передача связи текста и рисунка при переводе англоязычных лимериков Эдварда Лира на русский язык	32
<i>Гудкова С. П.</i> Особенности освоения творчества И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого иностранными читателями и критиками (к вопросу о первых переводах русских классиков).....	37
<i>Демидова Е. В.</i> О методике факторного исследования вариативности внутреннего мира художественного текста при переводе с русского на английский язык.....	42
<i>Долбунова Л. А.</i> Сравнительно-семантический анализ перевода транслитератов в романе В. В. Набокова « <i>Invitation</i> ».....	48
<i>Захарова Н. В., Поташова Э. К.</i> Воспроизведение стилеобразующих доминант в переводе на французский язык повести А. С. Грина « <i>Алые паруса</i> »	54
<i>Мустафина К. Е.</i> Некоторые особенности передачи значений слов-реалий.....	58
<i>Новикова Т. С.</i> Проблема эквивалентности при переводе русских субстандартизмов на английский язык... ..	62
<i>Осьмухина О. Ю.</i> Набоков-переводчик / Набоков-писатель: специфика взаимодействия	67
<i>Панфилова С. С.</i> Проблемы перевода художественного текста в англоязычном гипертексте	71
<i>Полетаева Е. Д.</i> Способы передачи межъязыковой асимметрии при переводе текстов английской художественной литературы XVIII века	75
<i>Рутковская Г. Л., Крапивная А. Е.</i> Диминутивы в поэме Н. В. Гоголя « <i>Мёртвые души</i> » и способы их перевода на английский язык	81
<i>Самарина И. В., Суглобова И. С.</i> Особенности передачи архаизмов с русского языка на английский язык (на материале переводов романа И. Ильфа и Е. Петрова « <i>Двенадцать стульев</i> »)	89
<i>Сердюк А. М.</i> Особенности перевода будущего времени с русского языка на французский (на материале романа М. А. Булгакова « <i>Мастер и Маргарита</i> »).....	94
<i>Соколова Л. В., Гусман Тирадо Р.</i> К вопросу об истории перевода произведений М. Ю. Лермонтова в Испании	98
<i>Танасейчук А. Б.</i> Лафкадио Хирн как писатель и переводчик: особенности рецепции на рубеже XX–XXI вв. в России и на Западе	101
<i>Терентьева И. А.</i> Проблема перевода лингвистического анекдота	104
<i>Томилин А. М.</i> Лингвостилистические особенности перевода романа Л. Н. Толстого « <i>Война и мир</i> » на английский язык	108
<i>Трофимова Ю. М.</i> Поэтические тексты-имитации и поэтические переводы (когнитивный аспект)	115

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Хадиева Э. Р.</i> Об особенностях перевода речевых актов (на примере перевода произведения О. Памука « <i>Меня зовут Красный</i> »)	123
<i>Хэмлет Т. Ю., Хэмлет Ю. Д.</i> К вопросу о переводе фольклорных сказочных произведений с английского языка на русский	127
<i>Чернышев А. Б.</i> Комплексный анализ стихотворения как условие эквивалентности поэтического перевода	131
<i>Чернышева М. Е.</i> Звукопись как средство достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне	137
<i>Чертоусова С. В.</i> Межвариантная синонимия в переводах русскоязычных текстов на испанский язык.....	144
<i>Шамина Н. В.</i> Специфика художественного перевода произведений Дж. Остен (на материале романа « <i>Гордость и предубеждение</i> »)	149
<i>Юрина Н. Г.</i> Стихотворение В. С. Соловьёва «На мотив из Мицкевича» в переводческой практике поэта.....	155
<i>Яковенко Г. Б., Тарасова Ф. Х.</i> Лексические средства передачи чувства тревоги в романе Б. Пастернака « <i>Доктор Живаго</i> » и способы их перевода на английский язык	159
<i>Kuznetsova A. A.</i> The Specifics of Translation of Authorial Proper Names from English into Russian	163
<i>Reid E.</i> Translation of Drama: A Study of “Stepmother” by Rudolf Sloboda	166
<i>Tabačková Z.</i> In-Between Translation and Art: Challenges of Translating Prose Poetry in Three Slovak Translations of Gibran’s “Prophet”	171

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>Банман П. П.</i> Транслатологическая специфика интернациональной лексики (на материале военной терминологии).....	179
<i>Бурдыко Н. Е.</i> Особенности перевода британских реалий культуры на белорусский язык.....	185
<i>Бутылов Н. В.</i> К вопросу о лингвистических характеристиках переводческой терминосистемы.....	191
<i>Глебова Т. Н.</i> К вопросу о переводе англоязычного сленга в контексте интернет-дискурса.....	195
<i>Зими́на Е. А.</i> Проблемы перевода текстов туристического интернет-дискурса	200
<i>Зиятдинова А. Х.</i> Особенности перевода футбольной лексики в глобальном информационном пространстве	204
<i>Злобин А. Н.</i> Плеоназмы в номенклатуре переводческих ошибок.....	208
<i>Коннова А. В.</i> Языковые сложности при переводе усечений в англоязычном публицистическом тексте.....	213
<i>Лебедев А. В.</i> Перевод Священного Писания как лингвистическая и культурологическая проблема	217
<i>Маргарян Т. Д., Карцева Е. Ю.</i> История и перспективы машинного перевода	220
<i>Новожилова А. А.</i> Информатизация и оптимизация работы современного переводчика	226
<i>Переверзева И. В.</i> Специфика передачи синтаксической структуры сложного предложения при переводе научного текста.....	230
<i>Пузаков А. В.</i> Медийная составляющая переводческой компетентности.....	233
<i>Ремхе И. Н.</i> Матрица как интергрированная реальность переводческого процесса	237
<i>Рябова М. Э., Шукшина А. Н.</i> Специфика перевода метафорической номинации энергоносителей (на материале немецкоязычных онлайн-СМИ).....	241
<i>Савушкина Л. В., Малькина А. П.</i> Теоретико-методологические основания и исторические корни исследования перевода	245
<i>Сафина Э. Г.</i> Туристическая реклама в функциональном и переводческих аспектах: англо-русские параллели	252
<i>Сафонкина О. С.</i> Использование безэквивалентной лексики в заголовках и аннотациях статей финно-угорской тематики	256
<i>Свириденко Э. О.</i> Алгоритм и особенности перевода психодиагностических тестов.....	260
<i>Седина И. В.</i> Переводчики в государственных учреждениях России XVIII века.....	268
<i>Симонова О. А., Ситникова А. Ю., Семилеева Ю. А.</i> Урбанонимы Сургута и способы их перевода на английский язык	272

<i>Султанова А. Н.</i> Сопоставление систем французской и русской пунктуации в аспекте перевода: актуальность проблемы.....	276
<i>Шрамко М. И.</i> Особенности научно-технического перевода в области медицины	280
<i>Юсупова А. Г.</i> Межъязыковая эквивалентность фразеологических единиц с компонентом «одежда» в английском и татарском языках.....	285
<i>Bashirova M. A.</i> Grammatical Transformation in Translation of American English Paremiological Units to Spanish Language.....	289
<i>Horváthová B.</i> Aspects of Translating Realia.....	293
<i>Mas Diaz Sergio.</i> Translation: Science or Art?	298

ДИДАКТИКА ПЕРЕВОДА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

<i>Аскарова А. Х.</i> Использование перевода как информационного ресурса и инструмента развития коммуникативных умений профессионалов.....	303
<i>Ивлева А. Ю.</i> Основные этапы обучения переводу	307
<i>Железнякова О. В.</i> Использование видеоматериалов при обучении студентов языкового вуза устному последовательному переводу	312
<i>Зарытовская В. Н.</i> Специальные упражнения при обучении арабско-русскому переводу.....	317
<i>Какзанова Е. М.</i> Качество перевода научных текстов в курсе «Теория и практика перевода»	322
<i>Новикова В. П., Писарев Я. А.</i> Обучение подъязыку спорта при формировании специальной составляющей переводческой компетенции	326
<i>Новикова М. В.</i> Обучение студентов первого курса методу компонентного анализа как эффективному способу семантизации лексических единиц.....	329
<i>Сдобников В. В.</i> Обучение письменному переводу. Проблемы и задачи.....	334
<i>Фурманова В. П.</i> Межкультурный диалог как основа профессиональной подготовки переводчика в системе двухуровневого образования (постановка проблемы и способы ее решения).....	340
<i>Шапошникова Н. М., Норанович А. И., Талыбова С. Б.</i> Место дисциплин переводческого цикла в подготовке студентов-германистов университетов	345
<i>Шовгенина Е. А.</i> Дисциплина «Информационный поиск в работе переводчика»: опыт занятий со студентами	349

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ФИЛОЛОГИИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

<i>Автайкина Л. Ю.</i> Специфика языка французских интернет-чатов.....	355
<i>Анашкина И. А.</i> Концептуализированная сфера функционирования термина «культура» в лингвистике	358
<i>Аржанова И. А., Кармишина Я. А.</i> Классификация эндемичных дейктиков в англоязычных текстах официальных документов.....	363
<i>Бабенкова Е. А.</i> Вариативность содержательной составляющей ритуальных жанров в политическом дискурсе.....	369
<i>Буренина Н. В.</i> Способы словообразования в компьютерном жаргоне английского и русского языков	373
<i>Бутяева О. Г., Сыресина И. О.</i> Стилистическая дифференциация диалогической речи в произведениях художественной литературы	379
<i>Ваганова Е. Н.</i> Образ солнца в мордовской устной поэтической традиции (на материале загадок).....	383
<i>Герасимова И. С.</i> Региональный документ середины XVIII века в коммуникативном аспекте	389
<i>Данилова О. А.</i> Цветовые образы в англоязычной поэзии	393
<i>Дуброва О. В.</i> Особенности использования цветообразов в творчестве Богдана-Игоря Антониша и Уолта Уитмена (компаративный аспект).....	397
<i>Калиберда О. А.</i> Развитие английской двуязычной лексикографии	404

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Комиссарова Н. Г.</i> Структура и особенности англоязычного рекламного дискурса	408
<i>Конькова И. И.</i> Монографии и научные статьи как жанры научно-технического дискурса (нанотехнологии и оптоволоконная техника).....	414
<i>Кузьмина И. С.</i> Когнитивно-референциальные характеристики антропоморфизма детских художественных текстов (на материале английского языка).....	419
<i>Кульнина Е. А.</i> Модули фатической функции.....	424
<i>Кручинкина Н. Д.</i> Номинация событийных отношений в предложениях с несвободным сочетанием слов...	428
<i>Лантева И. В.</i> Творчество Э. Т. А. Гофмана в российской культуре XXI в.	434
<i>Никишина О. А.</i> Способы реализации языка социального контроля в диалогическом пенитенциарном дискурсе.....	439
<i>Орлова Т. А.</i> Кооперирующая стратегия общения в конфликтном англоязычном дискурсе	444
<i>Пыж А. М.</i> Жанры юридического дискурса (на материале английского языка).....	448
<i>Ребрина Л. Н.</i> Десенсибилизация массового адресата как манипулятивная стратегия ретроспективного представления медиасобытия в СМИ Германии.....	453
<i>Ромадина И. Д.</i> Практические аспекты глокализации в рамках туристического интернет-дискурса.....	458
<i>Савина Е. В., Норкина Е. А.</i> Синтаксические аспекты аббревиации (на материале текстов спортивной тематики).....	462
<i>Свинкина М. Ю.</i> Образ России и русских в заголовках немецкой прессы (на материале газеты «Bild»).....	466
<i>Соловьёва Е. А.</i> Виды диалогичности неперсонажных поэтических текстов на английском языке	470
<i>Сомкин А. А.</i> Специфика семантико-стилистической структуры философских текстов как разновидности научных (по книге Эриха Фромма «Бегство от свободы»).....	474
<i>Сорокина А. А.</i> Языковое манипулирование в религиозном и предвыборном дискурсах.....	478
<i>Терентьева Е. Б.</i> Стратегемно-тактическая организация гипертекстового пространства интернет-сайтов ресторанов британской национальной кухни	483
<i>Торговкина Т. А.</i> Изоготема «зима» и ее роль в художественной когниции (на базе текста русской и французской новеллы)	487
<i>Третьякова И. В., Чубарова Ю. Е.</i> Юридический текст и его языковая специфика	491
<i>Храмова Е. А.</i> Сравнительный анализ фонетических средств создания игрового смысла в текстах языковых шуток и лимериков (на материале английского языка).....	495
<i>Цыбина Л. В.</i> Репрезентация эмоций в спортивном дискурсе.....	499
<i>Шестёркина Н. В.</i> Русский и немецкий концепты 'свеча'/'Kerze': лингвокультурные коды	505
<i>Шипулина Г. И.</i> Принципы составления «Словаря языка Есенина. Художественная проза»	509
<i>Юрина Е. А.</i> Особенности лексико-семантической ассимиляции англицизмов в сфере «мода и одежда» современного французского языка (на материале журналов мод)	515
<i>Яшина Т. В.</i> Специфика терминологической референции в аспекте эволюции научного знания	519
<i>Liu Hui.</i> Linguistic Features of English Advertisements on Lexical Level.....	524

ТЕХНОЛОГИИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ В ВУЗЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

<i>Адамчук Т. В., Ерошкина Т. В.</i> Обучение коммуникативной грамматике посредством лингвистического анализа англоязычного художественного текста	531
<i>Баукина С. А.</i> Деловое общение на немецком языке как вид социальной коммуникации.....	535
<i>Буянова Е. В.</i> К проблеме обучения профессионально-ориентированному иностранному языку студентов неязыковых специальностей	539
<i>Глазкова И. Я.</i> Формирование у будущих учителей-лингвистов компетентности упреждения и преодоления педагогических барьеров в учебном процессе	543
<i>Денисова Г. И., Маскинкова И. А.</i> Использование подкастов в обучении немецкому языку студентов- бакалавров лингвистики	549

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Королева В. В., Панкова Н. Б., Семенова Е. И.</i> Роль олимпиады по латинскому языку и основам медицинской терминологии в подготовке студентов-медиков	553
<i>Милованова М. В., Терентьева Е. В.</i> Модульный подход к обучению русскому языку делового общения для мигрантов	558
<i>Самойлова Е. В.</i> Актуальные проблемы преподавания иностранного языка студентам технического вуза...	561
<i>Туманова Е. О.</i> Формирование фразеологической компетенции на занятиях по немецкому языку	565
<i>Чубарова Ю. Е., Шикина Т. С.</i> Диалог в контексте современных тенденций развития системы образования	572
<i>Шестакова Н. А., Мурнева М. И.</i> Профессионально-ориентированный перевод как один из приемов формирования иноязычной компетенции	576
<i>Arymbaeva B.</i> Digital Generation of the New Age	579
ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ	584

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

УДК 811.11-112

Перевод юмора как проблема межкультурной коммуникации

АБАЕВА Е. С.

Московский городской педагогический университет (г. Москва)

Аннотация. Процесс межкультурной коммуникации в целом, как и перевод юмора, в частности, имеет свои особенности. В статье затрагиваются некоторые проблемы, связанные со стадиями переводческого процесса с точки зрения межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: юмор, перевод, межкультурная коммуникация, фоновые знания, стадии процесса перевода.

Humour Translation as a Cross-Cultural Communication Problem

ABAEVA E. S.

Moscow City Teacher Training University

Abstract. The process of cross-cultural communication in whole and the humour translation in particular has some specific peculiarities. The problems connected with the stages of translation process with a view to cross-cultural communication are touched upon in this article.

Keywords: humour, translation, cross-cultural communication, background knowledge, stages of translation process.

Исследования юмора в настоящее время довольно актуальны и вызывают интерес у многих ученых, причем с самых разных точек зрения. Языковеды тоже не обошли данную проблематику стороной. Некоторые исследователи занимаются анализом юмора конкретного автора, а некоторые выбирают в качестве материала отдельный жанр. Исследования юмора ведутся в рамках политического дискурса (Желтухина М. Р., 2000); затрагивается юмор в литературном произведении (Голубков С. А., 2004); анализируются с точки зрения юмористической составляющей анекдоты (Карасик А. В., 2001), детская художественная литература (Ротанова Н. М., 2006); рассматривается русская языковая шутка (Санников В. З., 2003).

Даже само понятие юмора имеет разнообразные трактовки и классификации. Не углубляясь в проблематику выделения и систематизации элементов текста, которые производят юмористический эффект, в данной статье мы хотим рассмотреть это явление с точки зрения межкультурной коммуникации.

Взаимосвязь языка и культуры уже давно не подвергается сомнению: «Язык – зеркало культуры, в нем отражается не только реальный мир, окружающий человека, не только реальные условия его жизни, но и общественное самосознание народа, его менталитет, национальный характер, образ жизни, традиции, обычаи, мораль, система ценностей, мироощущение, видение мира» [Гер-Минасова 2008: 14].

А перевод – особенно письменный перевод литературы – является отдельным способом, с помощью которого реализуется процесс межкультурной коммуникации между читателем и автором. «Пере-

вод, и в первую очередь художественный, является одной из форм взаимодействия культур» [Нелюбин 2009: 62].

Если взглянуть на схему создания художественного перевода, которая выглядит следующим образом – «**действительность – автор – произведение – переводчик – перевод – читатель**» [Модестов 2006: 42] – то можно заметить, что она довольно близка к упрощенной схеме межкультурной коммуникации при переводе, которая выглядит так: «**производитель-1 – артефакт-1 – потребитель-1 – производитель-2 – артефакт-2 – потребитель-2**» [Зинченко 2003: 150].

Во втором случае переводчик является одновременно и потребителем-1 и производителем-2. А под артефактами понимаются исходный текст-оригинал и его перевод.

При переводе юмора возникают проблемы на всех стадиях переводческого процесса. И во многом они связаны именно с межкультурной коммуникацией.

На первой стадии переводческого процесса переводчик должен увидеть в тексте элемент с юмористическим эффектом, и при этом понять его правильно. Здесь происходит первое столкновение культур, так как помимо чисто технических вопросов, как например, знание грамматики или лексики языка, на котором написано оригинальное произведение, возникают и вопросы культурологического характера. Над чем конкретно смеется автор или герой, с помощью каких тем, идей или образов, должно ли быть смешно читателю и, если да, то насколько смешно.

Если соприкасающиеся при переводе культуры имеют между собой много общего, это значительно облегчает работу переводчика. Но при переводе юмора часто всплывает и культурологическая специфика. «Само понятие взаимодействия культур, а при переводе текстов как субституте культур, предполагает наличие общих элементов и несовпадений, позволяющих отличить одно лингвокультурное образование от другого» [Нелюбин 2009: 62].

Затем, на второй стадии, необходимо проанализировать эффект, который производит данный отрывок текста, осознать, что теоретически должен почувствовать читатель. Конечно, «в идеале переводчик должен равно принадлежать «сближающимся бытиям» разных культур» [Зинченко 2003: 152]. Но такое бывает редко. Чаще всего переводчик основывается на собственных эмпирических наблюдениях. И здесь важна его культурологическая подкованность.

«Чтение иностранных авторов – это вторжение в чужой монастырь. Мы видим и, главное, оцениваем этот чужой мир через призму своей культуры, что, соответственно, также оказывается конфликтом культур» [Тер-Минасова 2008: 24].

Здесь возникает один из самых сложных моментов – не понять, какой эффект должен произвести на читателя отрывок с юмористическим эффектом. Потому что от этого понимания напрямую зависит стратегия переводчика: можно ли использовать опущение, можно ли модифицировать формальную сторону и т. д.

На следующем этапе переводчик должен воспроизвести, создать на материале своего языка и, что имеет большее значение, культуры отрывок произведения, который по возможности максимально приближен к оригиналу по внешней и внутренней форме, но при этом обязательно сохраняет свою функциональную значимость. То есть при работе с юмором, переводчик должен в первую очередь исходить из концепции функционального соответствия, воздействия художественного произведения на читателя. Именно по этой причине в известном переводе Н. Демуровой из «Bread-and-butter-fly» получилась «баобабочка», так как было необходимо сохранить игру слов и иронию исходного текста.

По мнению В. С. Модестова, при переводе следует стараться сохранять элементы специфики, которые читатель может воспринять как характерные для этносреды подлинника. То есть в идеале после прочтения текста читатель должен пополнить свои знания о том, над чем смеются представители другой культуры, как именно они смеются. Но при этом нельзя забывать, что он тоже должен посмеяться. И если в языке, на который переводится произведение, нет языкового эквивалента или подходящего культурного фона, то нужно искать замену, исходя из функционального соответствия, но соблюдая

принцип культурологической нейтральности, даже если отрывок-оригинал способствует созданию иллюзии национальной среды.

Мало того что сам процесс перевода – это процесс межкультурной коммуникации, процесс письменного перевода, в нашем случае, осложняется еще и тем, что появляется новый канал взаимосвязи «переводчик – читатель». И даже если переводчик успешно справился с первыми тремя задачами, нельзя забывать, что на стадии восприятия переводного произведения (артефакта-2) читателем (потребителем-2) тоже могут возникнуть определенные проблемы, которые могут привести к непониманию. Так как юмор – явление многогранное и его восприятие зависит от множества причин, то на этой стадии юмористический эффект может быть утерян или реализоваться не в полной мере из-за ряда факторов, таких как возраст читателя, степень его образованности, пол и т. д. Хотя в данном случае, о конфликте, скорее всего, можно говорить там, где переводчик попытался сохранить близость к оригиналу, посчитав, что читатель перевода поймет соль шутки и при этом недостаточно «сблизил» культуры.

Нельзя забывать о том, что переводчик – «всегда посредник, «промежуточный деятель», способствующий сближению «своей» и «чужой» культур» [Зинченко 2003: 151]. И в случае с переводом юмора, на наш взгляд, чтобы добиться функционального соответствия более разумно сделать ставку именно на «сближение». Без сомнения, стилистически перевод может и потерять. Так, например, в переводе ярких юмористических метафор П. Г. Вудхауза, связанных с едой, теряется определенная образность:

'Precisely, sir. He is a twenty-minute egg.'
– Вот именно, сэр. *Прошлогодний сухарь.*

Но зато сохраняется смысл и функциональная составляющая – эмоциональное воздействие на читателя и юмористический эффект.

Как указывают в своей статье, посвященной особенностям русской улыбки, Ю. Е. Прохоров и И. А. Стернин, даже она имеет разнообразные основания по своей природе в каждой конкретно взятой культуре. Что уж говорить об импульсе, который часто ее вызывает – юморе.

Юмор по своей природе сложное явление. Юмористический эффект довольно часто основывается на языковых «закавыках» и культурных фоновых знаниях. Например, очень сложно воспроизвести на «чужом» языке, такой пассаж русского текста:

В желудке давно уже царило состояние «кишка кишке колотит по башке», и я твердо решил с этим состоянием покончить хотя бы частично [Лукьяненко 2004: 225].

Переводчик предпочел в данном случае передать общую идею, но при этом, к сожалению, теряется юмористический эффект.

My stomach already thought my throat had been cut, and I was determined to do something about that [Lukyanenko 2008: 236].

Для создания юмористического эффекта часто используются элементы текста, которые в теории межкультурной коммуникации определяются как ключевые предпосылки для столкновения культур: анекдоты, пословицы/поговорки, фразеологизмы. Все это помимо лингвистических сложностей поднимает и проблему передачи культурного фона. Русские анекдоты могут показаться не смешными английскому читателю, если перевести их «в лоб», удачно найденный эквивалент английского фразеологизма может не создать нужных сталкивающихся в сознании скриптов и, соответственно, «убить» юмористический эффект части произведения.

За рулем сидел коротко стриженный парень лет двадцати пяти, начисто лишенный шеи. Голова как-то просто и очень естественно примыкала к корпусу. Глаза были пустые; в общем, парень очень напоминал героя анекдота – боксера «а еще я туда ем». Зато рефлекс у него оказались фантастические [Лукьяненко 2004: 372].

Как мы видим из нижеприведенного примера, переводчик предпочел обойти эту проблему и опустил упоминание анекдота:

The driver was a young guy of about twenty-five with crooped hair and absolutely no neck. His head was simply attached, in a very natural way, directly to his body, and his eyes were blank. But his reflexes turned out to be quite fantastic [Lukyanenko 2008: 302].

Мало того что нужно побороть конфликт культур при восприятии текста переводчиком, его еще нужно преодолеть для реализации юмористического эффекта, для создания сталкивающихся в сознании двух скриптов. Ведь даже при наличии сходных фреймов, их реализация может быть различна.

При переводе юмора существует множество причин для столкновения культур. Так, например, в произведении «Дневной Дозор» С. Лукьяненко и В. Васильева герой делает такое наблюдение:

Я шел по площади, не ускоряя шага. Несколько аспидных членовозов вырвались с территории Кремля и канули в переулки [Лукьяненко 2004: 122].

А автор перевода на английский язык, в силу, скорее всего, политкорректности, сглаживает углы:

I walked across the square without hurring. A line of official government cars snaked out of the Kremlin and tore off into the side streets [Lukyanenko 2008: 132].

Юмор создает большие сложности при переводе, к тому же он потенциально может спровоцировать конфликт культур. Именно поэтому так важны исследования юмора в рамках таких наук, как межкультурная коммуникация и лингвокультурология. И на наш взгляд, на первый план должно выйти сопоставление, в первую очередь, отрывков текста с юмористическим эффектом для выявления сходства и различия в восприятии и функционировании юмора в разных культурах.

ЛИТЕРАТУРА

- Вудхауз П. Г. Тысяча благодарностей, Дживс! / пер. Мотылева Л. – М.: Эксмо-Пресс, 2011. – 206 с.
 Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Межкультурная коммуникация. Системный подход. – Нижний Новгород: Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2003. – 192 с.
 Лукьяненко С. В., Васильев В. Н. Дневной Дозор. Ночной Дозор. Сумеречный Дозор. – М.: АСТ, 2004. – 934 с.
 Модестов В. С. Художественный перевод: история, теория, практика. – М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 2006. – 463 с.
 Нелюбин Л. Л. Введение в технику перевода (когнитивный теоретико-практический аспект). – М.: Флинта; Наука, 2009. – 216 с.
 Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Слово/Slovo, 2008. – 264 с.
 Lukyanenko S. The Day Watch. – London: Arrow Books, 2008. – 487 p.
 Wodehouse P. G. Much Obligated, Jeeves. – Penguin Books, 2004. – 192 p.

УДК 81'255

Может ли *gentleman* быть дворянином (барином)? (О переводе национально-специфических концептов)

БЕЗКОРОВАЙНАЯ Г. Т.

Московский государственный университет печати им. Ивана Федорова (г. Москва)

Аннотация. Одной из проблем художественного перевода является адекватная передача национально-специфических концептов. В качестве материала анализируется перевод лексемы «*gentleman*» на русский язык в романе Ч. Диккенса «Большие ожидания» и лексем «дворянин» и «барин» в переводе на английский язык романа И. С. Тургенева «Отцы и дети».

Ключевые слова: художественный перевод, национально-специфический концепт, словарные дефиниции, переводческий эквивалент.

Can an English 'gentleman' Be a Russian 'barin'? (On Translation of Specific National Concepts)

BEZKOROVAYNAYA G. T.

Moscow State University of Printing Arts

Abstract. *The problem of fiction translation includes the adequacy of nationally-specific concepts translation. The article analyzes the translation of lexeme gentleman in the Russian variant of Dickens's novel "Great Expectations" as well as the translation of lexeme дворянин (барин) in the Turgenyev's novel "Fathers and Sons".*

Keywords: *fiction translation, concept, nationally-specific concept, dictionary definition, translation equivalent.*

Неоспорим тот факт, что перевод – это не только взаимодействие языков, но и взаимодействие культур. Сегодня в лингвистике утвердилось семиотическое «текстовое» понимание культуры. Культура может рассматриваться как текст, «поскольку само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение» [Лотман 1994: 72]. Именно поэтому представляется важным учитывать важность передачи в тексте перевода национально-специфических концептов, которым в нашем случае является концепт *gentleman*. В качестве материала исследования взяты перевод на русский язык романа Чарльза Дикенса «Большие ожидания» (1860–1861) М. Лурие и перевод на английский язык романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1860–1861 гг.) Ричарда Харе. Выбор этих произведений обоснован хронологическим совпадением, а также тем обстоятельством, что героями и персонажами обоих романов являются представители высших слоев общества того времени. Вместе с тем, джентльменство в Англии и дворянство в России имеют различия культурологического и социального характера.

Обратимся к словарным определениям. В романе «Большие ожидания» использованы лексема *gentleman*, значения которой в Большом Оксфордском словаре английского языка трактуются в пяти разделах заглавных значений, в каждом из которых есть подразделы. Сначала зафиксирована этимология слова, графические различия, аналоги в других иностранных языках: «*Gentleman: see Gentle and Man, also Gentleman, Gemman (f/ Gentle + Man, on the model of OE gentiz hom (Fr. Getnkehomme) = It gentiluomo, Sp. Gentilhombre*» [The Oxford English Dictionary 1933: 133]. Первое из четырех определений в статье таково: а – «человек знатного рождения или у которого есть тот же геральдический статус, что у рожденных знатными; часто тот, кто имеет право носить оружие, хотя и не состоит в ранге среди знати ..., но применимо к человеку, который выделяется (отличается от других) без специального определения его статуса. Сейчас – историческое» [Ibid.] (*Здесь и далее перевод автора – Безкорвайной Г. Т.*).

Второй подраздел статьи 1(в) эксплицирует следующее толкование: «применяется к названию человека как определитель его титула, часто в сокращенном виде...» [Ibid.]. В подразделе (с) дается определение: «используется в более или менее буквальном значении как добавление к определению члена определенных обществ или профессий, главным образом, забытое в обыденном использовании» [Ibid.]. В составе второго толкования слова с пометой – «специф. имеются следующие: а) «человек знатного рождения, титул, который применим к принадлежащему к семье короля или другого человек высокого ранга, часто с добавлением определяющего термина, например, ожидающий в приемной короля или в королевской часовне и т. д.; в) «джентльмен – пенсионер, сейчас – один из 40 джентльменов, кот. выступают охранниками или телохранителями королевской особы по торжественным случаям»; с) «офицер королевского почетного эскорта – джентльмен, принадлежащий двору и не имеющий особых обязанностей (редко), неработающий человек» [Ibid.].

Третье значение лексемы *gentleman* (подраздел а) – «человек, у которого не только знатное рождение, но и соответствующие достойные качества, и поведение, в общем, человек с рыцарскими и воз-

вышенными чувствами. В этом смысле термин часто определяется ссылкой на слово – *gentle* благородный» [The Oxford English Dictionary 1933: 133].

Четвертое значение *gentleman*, подраздел (а) – «человек высшего положения в обществе или ведет подобный образ жизни; часто тот, чьи средства позволяют ему не работать, не торговать, богатый человек и предающийся безделью. Используется в последнее время как более куртуазный синоним к слову «мужчина, без отношения к его социальному положению...» [Ibid.]. В подразделе (в) находим такое толкование – «вежливое обращение к компании мужчин любого ранга соответствует Сэр в ед. числе, а в подразделе под буквой (с) – «юридические документы содержат упоминание в значении социально значимой персоны, у которого нет определенных занятий или профессии», подстатья (д) – «шутливо – быть джентльменом – не работать вообще».

Пятое значение имеет помету: – «используется пренебрежительно или юмористически» [Ibid.].

Лексема *gentleman* в проанализированном художественном тексте Ч. Диккенса использована в следующих интерферирующих функциях: обращение к персонажу; его номинация; маркер социального статуса персонажа, слово – морально-этическая характеристика персонажа.

В русском переводе М. Лорие сохранена данная лексема, что представляется весьма закономерным. Концепт *gentleman* для английской картины мира весьма важен, обладает рядом имманентных характеристик, поэтому заменять его русским дворянин или барин, сударь, неправомерно.

When I had exhausted the garden and a greenhouse with nothing in it but a fallen-down grape-vine and some bottles, I found myself in the dismal corner upon which I had looked out of the window. Never questioning for a moment that the house was now empty, I looked in at another window, and found myself, to my great surprise, exchanging a broad stare with a pale young gentleman with red eyelids and light hair.

This pale young gentleman quickly disappeared, and reappeared beside me. He had been at his books when I had found myself staring at him, and I now saw that he was inky.

Обойдя весь сад и обследовав теплицу, где не оказалось ничего, кроме упавшей наземь виноградной плети и нескольких разбитых бутылок, я очутился в том глухом уголке, на который давеча смотрел из окна. Вполне уверенный, что в доме никого нет, я заглянул в другое окошко и к величайшему своему изумлению увидел прямо перед собой бледного молодого **джентльмена** с красными веками и очень светлыми волосами.

Бледный молодой **джентльмен** сразу исчез и через мгновение появился со мною рядом. Очевидно, я застиг его за приготовлением уроков, потому что пальцы у него были все в чернилах» (Глава XI)

Для русского общества конца XIX века роль дворянства была значительна, но лексема и само понятие «дворянин» не стало концептом. Обратимся к Толковому словарю Даля (далее ТСД):

«ДВОРЯНИН – м. дворянка ж. дворяне мн. начальнo придворный; знатный гражданин на службе при государе, чиновник при дворе; звание это обратилось в потомственное и означает благородного по роду или по чину, принадлежащего к жалованному, высшему сословию, коему одному только предоставлено было владеть населенными именьями, людьми. родовой, коренной дворянин, которого предки, в нескольких поколениях, были дворяне; столбовой, древнего рода; потомственный, который сам, или предок его в недалеком поколении, выслужили дворянство...» [ТСД: 11]. Синонимична данной лексеме и использованная в романе Тургенева лексема барин: «БАРИН – м. бары, баре мн. барыня ж. боярин, господин, человек высшего сословия; дворянин; иногда всякий, на кого другой служит, в противополож. слуге, служителю» [ТСД: 11].

В анализируемом переводе на английский язык романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» Ричарда Харе (Richard Hare) вместо лексемы *барин* использована лексема *gentleman*, которая встречается в тексте 18 раз. Приведем примеры:

«Что, Петр, не видать еще? – спрашивал 20-го мая 1859 года, выходя без шапки на низкое крылечко постоялого двора на *** шоссе, барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто и клетчатых панталонах, у своего слуги, молодого и щекастого малюга с беловатым пухом на подбородке и маленькими тусклыми глазенками» (Глава I)

«– Слышь, Митюха, – подхватил другой тут же стоявший ящик с руками, засунутыми в задние прорехи тулупа, – **барин**-то тебя как прозвал? Толстобородый и есть» (Глава I)

– Васька, слышь, **барин** говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно! (Глава V)

“Well, Pyotr, still not in sight?” was the question asked on 20th May, 1859, by **a gentleman** of about forty, wearing a dusty overcoat and checked trousers, who came out hatless into the low porch of the posting station at X. He was speaking to his servant, a chubby young fellow with whitish down growing on his chin and with dim little eyes».

“Do you hear, Mitya, “chipped in another driver, standing with his hands behind him thrust into the slits of his sheepskin coat, “what **the gentleman** just called you? That’s just what you are – a bushy beard. “

“Vaska, did you hear that? **The gentleman** says that you and I are just like frogs; that’s queer. «

Правомерно ли применить к образам Тургенева лексему *gentleman*? Является ли Павел Петрович тем самым благородным по рождению и воспитанию персонажем в английском понимании данного концепта? Напомним, что «переводной текст переносит концепт в новую культурно-языковую среду и в зависимости от его образных функций и ассоциативных связей, которые он порождает, сохраняет или заменяет его образный код. Каждый культурный код включает весь арсенал языкового инструментария троп, фигур, смысловых и эмоционально-оценочных структур, отражающего специфическое мировоззрение определенной этнической общности» [Балмагамбетова 2008: 169–170].

Даже из словарных определений видно, что «джентльмен» и «дворянин, барин» – не тождественные понятия. Для английской языковой картины мира с ее акцентированием особого статуса джентри и джентльмена в английском высшем обществе данная лексема уникальна. История понятия благородства и формирования образа джентльмена отражена в целом ряде трактатов и учебников (например, Т. Элиот, П. Смит, Г. Ситвел и др.). Замена лексемы в переводе русского романа на английскую искажает характеристику образов. Русский барин – это крепкий хозяин, богатый, живущий в поместье и т. п. Джентльмен – не только и не столько богатый господин, а сдержанный, образованный, умеренный во всем, хорошо воспитанный, изысканный в манерах представитель сословия джентри. В данном случае, как представляется, следует дать переводческий комментарий, использовать лексему *барин*, что сохранит истинный русский колорит, а читатель получит более точное представление о тургеневских персонажах.

Экстралингвистические и культурологические факторы должны учитываться переводчиком, поскольку «в процессе перевода «снятие» многозначности языковых единиц и определение выбора переводческого эквивалента обуславливается рядом факторов, как то: узким контекстом, широким контекстом и экстралингвистической ситуацией [Бархударов 1975: 173].

Таким образом, в процессе перевода не учитывать национальную специфику концептов ошибочно. Выбор правильной переводческой стратегии позволит адекватно передать картину мира оригинального литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- Балмагамбетова Ж. Т. Проблема передачи культурологических концептов в переводе // Вестник КРСУ. – 2008. – Том 8. – № 3. – С. 169–174.
- Бархударов Л. С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода) – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
- Лотман Ю. М. Язык. Семиотика. Культура. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
- Толковый словарь Живого великорусского языка В. И. Даля. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovardalja.net/word.php?wordid=923>.
- Диккенс Ч. Большие ожидания. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/DIKKENS/d23.txt>

- Turgenev I. Fathers and Sons. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.online-literature.com/turgenev/fathers-and-sons/>
- Elyot T. The Book Named the Governor // Renaissance literature: An anthology / Ed. By Payne, Hunter J. – London: J. Wiley and son, 2003. – P. 46–52.
- Smyth Palmer A. The Ideal of a Gentleman; Or, a Mirror for Gentlemen, a Portrayal in Literature From the Earliest Times. – London, G. Routledge & sons, limited; New York, E. P. Dutton & Company, 1908. – 664 p.
- Sitwell G. The English Gentleman – London: The Ancestor, 1902. – 173 p.
- The Oxford English Dictionary. – Oxford: The Clarendon Press. – Vol. IV, 1933.

УДК 81'255.2

Английская юридическая терминология в контексте художественного перевода

БЕЗУГЛОВА О. А.

Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань)

***Аннотация.** Статья рассматривает основные особенности и тенденции перевода английской юридической терминологии в художественных текстах, а в частности, в детективном романе. В данной статье представлены результаты анализа перевода романов Агаты Кристи “The Mysterious Affair at Styles” и “The murder of Roger Ackroyd”.*

***Ключевые слова:** юридический термин, художественный перевод, детективный роман, лексические трансформации, эквивалентность.*

English Legal Terminology in the Context of Literary Translation

BEZUGLOVA O. A.

Kazan Federal University

***Abstract.** The article considers the main features and tendencies in translation of English legal terms in literary texts and in a detective novel in particular. This article presents the results of the translation analysis of the novels “The Mysterious Affair at Styles” and “The Murder of Roger Ackroyd” by Agatha Christie.*

***Keywords:** legal term, literary translation, detective novel, lexical transformation, equivalence.*

Общеизвестно, что основными сферами употребления терминологической лексики являются научный, публицистический стили, а также стиль официальных документов. Однако художественные произведения, обладающие некой профессиональной спецификой, нередко содержат в себе внушительное количество специальной лексики и терминов, что может представлять значительные трудности для переводчика, не владеющего знаниями в данной специальной области. Если, к примеру, термины физики и информатики находят свое отражение в научной фантастике, то основным художественным жанром употребления юридических терминов, очевидно, является детективный роман.

Однако основные проблемы в переводе юридической терминологии в детективном романе могут быть связаны не столько с ограниченными познаниями переводчика в юриспруденции, сколько с сохранением замысла автора и стилистических функций термина, таких как характеристика персонажей, поддержание профессиональной атмосферы в повествовании, имитация языка профессионалов и официальных документов [Безуглова 2013: 28].

Существует огромное количество научных работ в области перевода юридических терминов в специальных текстах, тема же функционирования и перевода данной терминологии в художественных текстах изучена мало. Среди исследований, посвященных данной тематике, можно отметить работы Глинской Н. Р. «Юридическая терминология в разных функциональных стилях английской речи» [Глинская 2002] и Лутцевой М. В. «Лексикографическое описание юридической терминологии в неспециальной сфере использования (лингвостатистическое исследование на материале произведений Дж. Гришема» [Лутцева 2008].

Перед тем как перейти к изложению основных результатов исследования, следует очертить границы понятия «юридический термин». Согласно большому юридическому энциклопедическому словарю, юридические термины – это словесные обозначения государственно-правовых понятий, с помощью которых выражается и закрепляется содержание нормативно правовых предписаний государства [Большой юридический энциклопедический словарь 2006].

Лутцева М. В. среди основных отличительных черт юридической терминологии выделяет моносемантичность, строгость и точность значения, наличие однозначно интерпретируемой дефиниции в отраслевых словарях и исчерпывающих толкований в специализированных справочниках [Лутцева 2007: 110]. Не представляет сомнений тот факт, что все эти особенности должны быть приняты во внимание при переводе, так как они являются основой формирования стилистического эффекта, который призвана создать строгая однозначная терминология в творческом пространстве художественного текста.

Для анализа тенденций перевода юридических терминов нами были выбраны романы Агаты Кристи “The Mysterious Affair at Styles” и “The murder of Roger Ackroyd” и их переводы, выполненные А. Смолянским и И. Гуровой соответственно. Результаты исследования показали, что наиболее частым способом перевода является использование полного эквивалента термина. Данный способ перевода как нельзя лучше подходит для передачи профессиональной атмосферы и косвенной характеристики персонажей:

“We’re afraid there’s been an attempt at robbery, and we want you to help us” (Agatha Christie, “The murder of Roger Ackroyd”).

Мы подозреваем попытку ограбления, и я нуждаюсь в вашей помощи (Агата Кристи, “Убийство Роджера Экройда”, перевод И. Гуровой).

Однако, на наш взгляд, наибольший интерес в контексте художественного перевода все же представляют те случаи, где термины по каким-либо причинам не могут быть переведены при помощи полного эквивалента: отсутствие эквивалента в языке перевода, различие двух языков в способах построения предложения, несоответствие коннотативных значений с последующей потерей стилистического эффекта термина при переводе его полным эквивалентом и т. д. Далее нами будут рассмотрены основные лексические и грамматические трансформации, к которым пришлось прибегнуть авторам при передаче терминологических значений. Например, один и тот же термин *inquest* в зависимости от контекста был переведен в двух исследованных произведениях при помощи нескольких разных терминов русского языка: *следствие, судебное следствие, предварительное слушание, дознание, предварительное расследование*, что является свидетельством несоответствия объема значений терминов в двух языках и необходимости применения такой лексической трансформации, как дифференциация:

‘About the inquest, ‘I said. ‘Where would you prefer it to be held? Here, or at the Three Boars?’ Mrs. Ackroyd stared at me with a dropped jaw. ‘The inquest?’ she asked, the picture of consternation. ‘But surely there won’t have to be an inquest?’ (Agatha Christie, “The murder of Roger Ackroyd”).

– *Как вы предпочитаете: чтобы судебное следствие проводилось здесь или в «Трех кабанах»? У миссис Экройд даже рот раскрылся от неожиданности:*

– *Следствие? Но ведь оно же не понадобится?* (Агата Кристи, “Убийство Роджера Экройда”, перевод И. Гуровой).

*Whatever we may think or suspect, it is better to say as little as possible for the present. The **inquest** isn't until Friday* (Agatha Christie, "The Mysterious Affair at Styles").

Что бы мы ни думали, ни подозревали, в настоящее время лучше говорить как можно меньше, пока не пройдет **предварительное слушание**. Оно состоится в пятницу. (Агата Кристи, "Таинственное происшествие в Стайлз", перевод А. Смолянского).

*In the interval before the **inquest**, Poirot was unfailing in his activity. Twice he was closeted with Mr. Wells. He also took long walks into the country.* (Agatha Christie, "The Mysterious Affair at Styles").

Вплоть до того дня, на который было назначено **дознание**, Пуаро неустанно действовал: дважды он о чем-то совещался с мистером Уэллсом за закрытой дверью и постоянно совершал долгие прогулки по округе. (Агата Кристи, "Таинственное происшествие в Стайлз", перевод А. Смолянского).

*The first witnesses for the prosecution were mostly those who had been called at the **inquest**, the medical evidence being again taken first.* (Agatha Christie, "The Mysterious Affair at Styles").

В числе первых свидетелей судебного разбирательства в основном были те, кто выступал на **предварительном расследовании** дела. Прежде всего были заслушаны показания медиков. (Агата Кристи, "Таинственное происшествие в Стайлз", перевод А. Смолянского).

В случае, когда полный эквивалент термина в языке перевода в сочетании с контекстом не передают смысл, заложенный автором, оправдано использование приема модуляции, т. е. смыслового развития. К примеру, английский юридический термин *false pretenses* в русском языке эквивалентен термину *обман*. Однако в нижеследующем примере контекст произведения вынуждает переводчика использовать термин *шантаж*, так как он точнее передает на русский язык характер действий преступника:

*'Don't see what else we can do. We can't very well hold him for obtaining money on **false pretenses**. Can't prove a ruddy thing.'* (Agatha Christie, "The murder of Roger Ackroyd").

– Что же нам остается делать? Мы не можем задержать его по обвинению в **шантаже**. Ни одной, черт побери, улики! (Агата Кристи, "Убийство Роджера Экройда", перевод И. Гуровой).

В иных случаях несоответствия в способах построения предложения вынуждают переводчиков прибегать к грамматическим трансформациям, а именно, выбору другой части речи:

*"Tell me, Hastings, you yourself – have you no **suspitions** of anybody?"* (Agatha Christie, "The Mysterious Affair at Styles").

«Скажите, Гастингс, вы сами... вы кого-нибудь **подозреваете**» (Агата Кристи, "Таинственное происшествие в Стайлз", перевод А. Смолянского).

Переводчик также может прибегать к замене части речи при переводе с целью облегчить понимание текста романа читателем. В следующем предложении лексическое значение термина *blackmailing* поддерживается негативной коннотацией лексической единицы *scoundrel*:

*And she steadfastly refused to give me the name of the scoundrel who had been **blackmailing** her* (Agatha Christie, "The murder of Roger Ackroyd").

Однако переводчик предпочел использовать термин *шантажист* вместо *scoundrel*, так как данная терминологическая единица в русском языке уже содержит терминологическое значение придаточного предложения «*who had been **blackmailing** her*» и негативную коннотацию слова *scoundrel*, что помогло ему значительно сократить предложение и облегчить восприятие его читателем:

*И наотрез отказалась назвать мне имя **шантажиста**.* (Агата Кристи, "Убийство Роджера Экройда", перевод И. Гуровой).

В некоторых случаях имеет место опущение термина при переводе, что, по нашему мнению, ведет к частичной потере смысла, заложенного автором. Например, в следующем контексте термин *inquest* является одной из ключевых языковых единиц, однако, в переводе он своего отражения не нашел:

*“There would be pictures of Styles, snap-shots of “The family leaving the **Inquest**” – the village photographer had not been idle!”* (Agatha Christie, “The Mysterious Affair at Styles”).

«Будут опубликованы фотографии Стайлз-Корт, снимки членов семьи... Местный фотограф не терял времени даром!» (Агата Кристи, “Таинственное происшествие в Стайлз”, перевод А. Смолянского).

Опущение термина в данном случае лишило читателя представления об эмоциональном состоянии членов семьи, которое заложено в обороте *leaving the Inquest*.

Особенно негативно сказывается на тексте перевода опущение термина, использованного в составе стилистического приема. В нижеследующем примере опущение термина привело к полной потере экспрессивности, которая базировалась на собственно терминологическом значении лексических единиц *matrimonial* и *arrested* и использовалась для дополнительной характеристики персонажей как специалистов, даже в фигурах речи пользующихся специальной лексикой:

*In the years that followed, Ackroyd showed no disposition to make a second **matrimonial** adventure* (Agatha Christie, “The murder of Roger Ackroyd”).

Вторично Экройд не женился. (Агата Кристи, “Убийство Роджера Экройда”, перевод И. Гуровой).

*“Mon ami, have you ever, when writing a letter, been **arrested** by the fact that you did not know how to spell a certain word?”* (Agatha Christie, “The Mysterious Affair at Styles”).

– Друг мой, случалось ли вам иногда забывать, как правильно пишется какое-нибудь слово? (Агата Кристи, “Таинственное происшествие в Стайлз”, перевод А. Смолянского).

В заключение следует отметить, что основным способом перевода юридических терминов в тексте художественного произведения является использование их полных эквивалентов, так как они в большинстве случаев имеют то же коннотативное значение, что способствует сохранению их стилистических функций и экспрессивности в переводе. В случаях же, когда эквиваленты в языке перевода отсутствуют, либо отличаются коннотативным значением, степенью экспрессивности, что ведет к невозможности передачи необходимого стилистического эффекта, переводчикам на помощь часто приходят такие лексические трансформации, как модуляция и дифференциация. А несоответствие способов построения предложения в двух языках влечет за собой необходимость грамматических трансформаций, в частности, замены части речи термина при переводе. Опущение же термина при переводе художественного текста не способствует упрощению восприятия и понимания, так как текст перевода лишается экспрессивности и стилистического эффекта, которые основываются на терминологическом значении лексической единицы языка для специальных целей.

ЛИТЕРАТУРА

- Безуглова О. А. Проблемы перевода английских юридических терминов в художественной литературе // Филология и культура. – Казань: КФУ. – 2013. – № 4 (34). – С. 27–30.
- Большой юридический энциклопедический словарь / Под. ред. А. Б. Барихина. – М.: Книжный мир, 2006.
- Глинская Н. Р. Юридическая терминология в разных функциональных стилях английской речи: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 209 с.
- Замалетдинов Р. Р., Замалетдинова Г. Ф. Язык – культурный код нации и ключ к культуре всего человечества // Филология и культура. – 2012. – № 2 (28). – С. 49–53.
- Лутцева М. В. Английская юридическая терминология и способы ее перевода на русский язык // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 2-1. – С. 110–113.
- Лутцева М. В. Лексикографическое описание юридической терминологии в неспециальной сфере использования (лингвостатистическое исследование на материале произведений Дж. Гришема: дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2008. – 279 с.
- Солнышкина М. И. Основные тенденции профессионального словообразования // Ученые записки Казанского университета. Серия: гуманитарные науки. – 2006. – Том 148. – № 3. – С. 146–153.

Особенности перевода поэтического текста с русского на английский язык

БЕСПАЛОВА Н. В.

Мордовское отделение Союза переводчиков России (г. Саранск)

Аннотация. Поэтический текст рассматривается как объект лингвистического исследования, выявляющего его языковые особенности. Большое внимание уделяется проблеме достижения эквивалентности стихотворного перевода, которая тесно связана с проблемой непереводаемости.

Ключевые слова: перевоз поэзии, адекватность, переводческие потери, рифма.

The Specifics of Translating of Poetry from Russian into English

BESPALOVA N. V.

Mordovia Branch of the Union of Translators of Russia

Abstract. Poetry is considered as the object for linguistic research revealing its peculiarities. The most important problem how to translate poetry equivalently is closely connected with the problem of non-transferability.

Keywords: poetry, adequacy, translation losses, rhyme.

Известная писательница Вирджиния Вульф в своей статье «*On not knowing Greek*» подчеркивает разрушительность перевода русских стихов на английский язык: «В живых остается только грубый, опошленный, приниженный вариант смысла. После этого русские классики выглядят людьми, потерявшими одежду в результате землетрясения или крушения поезда» [Цветкова 2000: 89].

А. А. Липгарт в своем предисловии к поэтическому сборнику А. С. Пушкина пишет об объективных различиях, существующих между русским и английским языками вообще и, в частности, между соответствующими системами стихосложения. «Если исходить уже хотя бы из этого, “ощутительные потери” при переводе представляются неизбежными. Если же учесть также и тот неоспоримый факт, что подавляющее большинство современных читателей являются скорее телезрителями или, в крайнем случае, читателями газет, далеко не блестяще ориентирующимися в собственной классической литературе, в возникновение племени юных или не очень юных западных пушкиноведов верится с трудом. И тогда у читателя неизбежно возникает мысль о практической невыполнимости данной задачи и о фактической “безадресности” перевода, после чего следует законный вопрос: стоит ли вообще переводить русскую поэзию и брать на себя этот заведомо неблагоприятный труд?» [Липгарт 1999: 5].

Ответ на такой вопрос может быть только утвердительным: да, переводить стоит. Переводы произведений прославленных английских классиков поэзии (например, Шекспира) на русский язык также далеко не идеальны, но едва ли русский читатель предпочел бы остаться даже без этих небезупречных текстов, дающих хотя бы отдаленное представление о подлиннике, довольствуясь смутной перспективой того, что когда-нибудь он обязательно выучит английский язык и сумеет, наконец, без посредников насладиться гармонией шекспировского стиха. Переводы классических произведений, несомненно, должны существовать, другое дело, каким будет их качество и что вообще можно ожидать от перевода.

Между разными языками существуют объективные различия: например, в английском языке чаще, чем в русском, употребляются односложные полнозначные слова, из-за чего преобладающая рифма будет мужской, а характерное для русской поэзии чередование мужских и женских окончаний, будучи

воспроизведенным в английских переводах, покажется довольно странным и непривычным; английскому языку в целом также не свойственно использование слов с большим количеством согласных, из-за чего звуковое впечатление от русского текста и от его английского перевода часто бывает различным [Кузнец, Скребнев 1960: 24].

Помимо этих очевидных несовпадений между названными языками имеются и другие, менее очевидные, но не менее значимые отличия – в первую очередь, по способам сочетания слов друг с другом, по их стилистическим характеристикам, по общей структуре предложения и т. д. В силу такого несходства полного соответствия перевода оригиналу не может быть в принципе. Английский язык в основном моносиллабический, в нем гораздо больше односложных слов, чем в русском языке. Поэтому английская стихотворная строка вмещает больше слов, и, следовательно, мыслей, понятий, художественных образов. Этот фактор также влияет на ритм, и его необходимо учитывать в переводе.

Кроме того, при сопоставлении текста и его перевода следует учитывать особенности каждой литературной и историко-культурной традиции и стремиться к осознанию того, какое место занимает тот или иной переводимый текст в соответствующей традиции, а также обращать внимание на свойства индивидуальной художественной стилистической системы автора оригинального текста. По мнению А. Д. Швейцера, это опять-таки усложняет задачу переводчика, потому что при переводе всегда сохраняется опасность сделать из Пушкина, например, Джона Донна или Карла Сэндберга или же до некоторой степени заслонить его своей собственной фигурой [Швейцер 1971: 56]. Задача, действительно, оказывается сложной, но следует ли считать ее вообще невыполнимой, обязательно ли труд переводчика является неблагодарным?

Полагаем, что первым и основным требованием, которое следует предъявлять к любым переводам – в нашем случае, к переводам стихотворных текстов с русского на английский язык, – будет следующее: переводной текст не должен нарушать многочисленных и часто неписанных законов данного языка и входить в противоречие с его просодическими, лексическими, стилистическими, синтаксическими свойствами, так как в противном случае даже при наличии многих буквальных совпадений с подлинником перевод все же будет оставлять после себя впечатление тягостного косноязычия.

Не менее существенным считает А. Д. Швейцер и вопрос о возможных ассоциациях историко-литературного плана, возникающих при чтении переводного текста, когда достаточно искушенный читатель, не зная о том, что имеет дело, например, с переводом стихотворения Пушкина, воспримет это стихотворение как неизвестное ему поэтическое произведение, которое, в зависимости от его жанровых и прочих особенностей, в принципе может принадлежать перу Байрона, Томаса Мура или (что менее вероятно) Томаса Грея, но которое он все-таки затруднился бы с уверенностью приписать какому-то из этих поэтов [Швейцер 1971: 59].

В обоих случаях (и в связи с языковыми особенностями текста, и в связи с возможными литературными ассоциациями) речь идет пока что лишь о первом впечатлении, но оно-то как раз и является самым важным: если переводной текст сразу же воспринимается как плохие и неудачные стихи, если читатель сразу же соотносит его с внутренне чуждой этому тексту литературной традицией, то все дальнейшие рассуждения о качестве перевода и о степени близости его к оригиналу просто лишаются смысла и превращаются в схоластические упражнения, в механическую инвентаризацию «касс букв и слогов» – разумеется, совершенно безобидную, но при этом явно бесполезную.

Переводчик классической русской поэзии на английский должен решить для себя, сохранять ли в переводе *рифму*. Как известно, рифмой пренебрегают чаще, чем другими атрибутами стиха, объясняя свой выбор тем, что рифмовать на английском крайне трудно. Однако, в большинстве случаев рифму можно, пусть даже частично, сохранить не в ущерб другим составляющим перевода, например, переводя строфу АБАБ, зарифмовать только вторую и четвертую строки. Даже частично сохранённая рифма играет колоссальную роль в эстетическом восприятии перевода.

Многие поэты-переводчики сначала создают *подстрочник*, а потом с него переводят. Однако в таком случае велик риск упустить в переводе детали звучания стиха, аллитерации, структурные составляющие каждого предложения.

Кроме того, часто переводчик вынужден «добавлять от себя». Такого рода «отсебятина» просто неизбежна в переводе на английский язык. Дело в том, что длина русского слова в среднем 3-4 слога, английского же – 1-2 слога. Естественно, при таких раскладах английский текст, как правило, не заполняет всю строку русского оригинала.

Ниже мы представим различные стратегии перевода романа «Евгений Онегин», которые избирали англоязычные переводчики, и дадим оценку их переводам, полагаясь на труды отечественных филологов.

А. С. Пушкин стал для нью-йоркского переводчика Джулиана Лоуэнфэлда неким жизненным путеводителем. В его сборник стихов Пушкина «*My talisman*» вошли и переводы «Евгения Онегина» [Пушкин 2004]. Самое большое достижение американского переводчика – верность стихотворным размерам подлинника. Пушкин в переводах Лоуэнфэлда звучит в соответствии с ритмом и размером оригинала. Набоков считал, что гениальный пушкинский роман нельзя перевести, сохраняя его размер, строфику и рифму. Известно, что целая плеяда переводчиков «Евгения Онегина» вознамерилась оспорить это утверждение. Лоуэнфэлд присоединился к ним, одновременно вступив в поэтическое единоборство: кто лучше передаст смысл и обаяние первоисточника. Дословный «ученый» перевод «Онегина», сделанный Набоковым, Лоуэнфэлд сравнивает с музейной бабочкой, приколотой под стеклом, потерявшей грацию живого летающего существа [Чайковская 2004: 11]. А вот как звучат первые восемь строк письма Онегина к Татьяне в самом последнем – лоуэнфэлдовском – переводе:

*I foresee all: you'll take offense
At secret sorrow's revelation.
What scorn, what bitter condemnation
Are in your look so proud and tense!
What do I want? And for what reason
Do I pour forth my soul to you?
What gaiety and gloating teasing
From my appeal, perhaps, ensue!*

Здесь довольно точно уловлены интонация, резкий саркастический тон, а также сохранены метрические параметры оригинала и рифма. О переводческом стиле Лоуэнфэлда можно сказать: «вживание», «вчувствование». По мнению американского критика Авраама Ярмолинского, переводчиком руководит желание «вливать первосортное российское вино в англо-американские мехи, не пролив при этом ни капли» [Yarmolinsky 1964: 21].

Следующим переводчиком «Евгения Онегина», стиля которого мы коснемся, станет Дж. Э. Фэйлен. В 1990 году появился подлинный шедевр, идеальный английский «Онегин» – так оценивал перевод Джеймса Фэйлена российский переводчик П. Палажченко. «Впервые читая его, я иногда думал, что если бы Пушкин писал по-английски, то его «Онегин» звучал бы именно так» [Чайковская 2004: 12].

В переводе Фэйлена первые строки романа звучат так:

*My uncle, man of firm convictions...
By falling gravely ill, he's won
A due respect for his afflictions –
The only clever thing he's done.*

По мнению Корнея Чуковского, четвертая строка («И лучше выдумать не мог») передана Дж. Э. Фэйленом не вполне точно; перевод Ч. Джонстона, например, оказывается здесь ближе к оригиналу («*And never played a shrewder trick*»), но подобные несоответствия (равно как и явное «завышение» стиля

при использовании слова «*afflictions*») связаны именно с «технической» стороной дела [Чуковский 1988: 98].

Различные детали русского быта переданы в переводе Дж. Э. Фэйлена вполне удовлетворительно. «Брусничная вода» (III, 3; 4), например, абсолютно точно переведена как «*a drink of lingonberry flavour*» или «*lingonberry brew*» (Ч. Джонстон использовал здесь «*bilberry wine*», «черничное вино»), а строка «С супругом чуть не развелась» (II, 31) также звучит совершенно приемлемо: «*And almost even left her spouse*».

Фэйлену удалось также передать в переводе и пушкинскую иронию – например, по поводу романтических настроений Ленского:

<i>He sang of parting and of pain,</i>	Он пел разлуку и печаль,
<i>Of something vague, of mists and rain;</i>	И нечто, и туманну даль,
<i>He sang the rose, romantic flower;</i>	И романтические розы;
<i>And distant lands where once he'd shed</i>	Он пел те дальние страны,
<i>His living tears upon the bed</i>	Где долго в лоно тишины
<i>Of silence at a lonely hour;</i>	Лились его живые слезы;
<i>He sang life's bloom gone pale and sere –</i>	Он пел поблекший жизни цвет
<i>He'd almost reached his eighteenth year</i>	Без малого в восемнадцать лет

Переводчику также удается воспроизвести общий тон лирических отступлений (ср. «Я помню море пред грозою...», I, 33 – «*I recollect the ocean rumbling: / how I envied then the waves -/ Those rushing tides in tumult tumbling / To fail about her feet like slaves*»), на языковом уровне четко отграничивая их от других тематико-стилистических пластов текста, пусть и близких к ним по общему «лирическому» звучанию – таких, как, например, письмо Татьяны:

<i>Another! No! In all creation</i>	Другой!.. Нет, никому на свете
<i>There's no one else whom I'd adore;</i>	Не отдала бы сердца я!
<i>The heavens chose my destination</i>	То в вышнем суждено совете...
<i>And made me thine for evermore!</i>	То воля неба: я твоя.

Дж. Э. Фэйленом воссоздан и общий облик такого «иностилевого вкрапления» в основной текст «Евгения Онегина», каковым является Песня девушек (завершающая третью главу романа):

Strike you up a rousing song,	Затяните песенку,
Sing your secret ditty now,	Песенку заветную,
Lure some likely lusty lad	Заманите молодца
To the circle of our dance	К хороводу нашему

Уже на основе данных отрывков можно оценить художественные достоинства рассматриваемого перевода и составить представление о степени близости его к русскому оригиналу.

Другой новый перевод «Онегина», сделанный профессором Дегласом Хофстадтером, – «это Пушкин, прочитанный, может быть, под звуки джазовой музыки американцем (никак не англичанином), любителем аллитераций, каламбуров, внутренних рифм» [Чайковская 2004: 3].

Новый перевод знаменитого романа в стихах выполнен американской переводчицей Оливией Сомерсет в содружестве с русской поэтессой и переводчиком Светланой Макуренковой в 2000 году. Перевод выполнен в соответствии с нормами английской поэтики, он добросовестно старается передать смысловую насыщенность романа. Известная американская писательница Оливия Сомерсет ирландского происхождения, древнего, знаменитого рода, где были и русские корни. Над переводом она работала в течение двух лет, постоянно посещая Россию и консультируясь с российскими специалистами. Российская академия наук высоко оценила ее переводческий труд. Издание «Евгения Онегина» в переводе Оливии разошлось в США моментально, затем последовали и повторные тиражи. Вот отрывок из ее перевода:

*In her youth with blood she'd sign
A girlish friend's autograph book,
Call Praskoviya "Pauline",
And use fine, sing-song tones to talk;
Her waist held in corsets' thrall, then,
Her "N" like French "N" she'd intone,
And nasal sounds expertly managed;
Suddenly, these things all vanished:
Corset, album, Princess Aline,
And fine sentiments collected,
All forgotten, quite rejected,
(The maid, Akoulka, now, not Celine);
At last firmly she put on
Cap and quilted dressing gown*

(Chapter II, XXXIII).

По мнению литературоведа Николая Гладких, перевод двух соавторов – носительницы русского языка и носительницы английского языка – заслуживает положительной оценки [Гладких 2001: 13]. Несмотря на то, что в англоязычном переводе русское имя Акулька звучит как Акулка, из-за отсутствия лабиализации в английском языке, такое несоответствие режет слух только русскоязычному читателю.

Последний англоязычный перевод пушкинского романа был опубликован в 2008 году. Его автор Стэнли Митчелл провел презентацию своей работы в Пушкинском Доме в Лондоне. Перевод Митчелла вышел в издательстве Penguin, сменив аналогичную работу Чарльза Джонстона тридцатилетней давности, и сразу нашел признание среди литераторов. Вот отрывок из перевода романа, сделанного Митчеллом:

*Let others profit by his lesson,
But, oh my God, what desolation
To tend a sick man day and night.*

Его пример – другим наука,
Но, Боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь.

Следуя рецензии профессора Рэйчел Полонски, опубликованной на страницах литературного приложения к британской газете Times, перевод Стэнли Митчелла вполне адекватен, его стихотворная ткань выстроена естественнее, чем в предыдущих попытках, хотя русский четырехстопный ямб по-прежнему сопротивляется экспорту в чересчур полноударный английский, а бедность английской рифмы заставляет Митчелла временами прибегать к неточной (*lesson – desolation*). «Кажется, однако, что пределы возможного уже почти достигнуты», – пишет Р. Полонски [Polonsky 2009: 12].

Итак, любой рифмованный стиховой перевод есть по своему существу целая цепь отклонений от подлинника, поскольку в каждом языке существуют свои звуковые соответствия, свой синтаксический строй, своя эстетика, своя стилевая иерархия слов.

Абсолютного тождества подлинника и перевода достичь невозможно, перевод поэзии заключается в достижении определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту оригинала. От переводчика поэзии требуется восстановление исходного содержания и формирование его языкового выражения, переводчик должен достигнуть определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту подлинника.

Переводчик поэзии должен не просто переводить стихотворные строчки, а перевоплощать духовное содержание некоего явления одной культуры средствами поэзии другого языка, а значит и другой культуры. Поэтический перевод – это особый феномен.

ЛИТЕРАТУРА

- Гладких Н. Н. «What is translation?»: «Евгений Онегин» на английском // На дне в Сибири. – Новосибирск, 2001. – № 4 (20). – С. 13.
- Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. Стилистика английского языка. – Л.: Учпедгиз, 1960. – 356 с.
- Липгарт А. А. Об английских переводах поэзии и драматургии А. С. Пушкина // Пушкин А. С. Избранная поэзия в переводах на английский язык. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 5–20.
- Пушкин А. С. My Talisman (Мой талисман), двуязычное издание // Стихотворения. Биография. Рисунки. – New York: Green Lamp Press, 2004. – 340 p.
- Цветкова М. В. Концепт ENGLISHNESS: основные константы // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада. – Воронеж: Изд. Воронежск. универ., 2000. – Т. 2. – 430 с.
- Чайковская И. И. Наш талисман // Чайка. – № 18 (29). – 24. 09. 2004. – С. 3.
- Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 3: – Высокое искусство. – М.: Терра – Книжный клуб, 2001. – 688 с.
- Швейцер А. Д. Семантико-стилистические и прагматические аспекты перевода // Иностранные языки в школе. – 1971. – № 3. – С. 68–78.
- Polonsky Rachel. Pushkin's library lyrics // The Times Literary Supplement. – March 25, 2009. – P. 4.
- The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin. Selected and Edited, with an Introduction by Avraham Yarmolinsky. – New York, 1964.

УДК 81'37:81'25=161.1

Семантико-синтаксические особенности перевода английских лимериков на русский язык

БЕСПАЛОВА С. В., ВЕРЕЩАГИНА Л. В., КУЗНЕЦОВА Л. Н.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. Поэтический перевод – один из наиболее сложных видов художественного перевода, который требует от переводчика хорошей практической и теоретической подготовки. Основной проблемой поэтического перевода является сохранение точной передачи метрических особенностей стихотворения. В статье представлены результаты переводческого анализа лимериков Эдварда Лира.

Ключевые слова: поэзия, лимерик, художественный перевод, семантико-синтаксические переводческие трансформации.

The Semantic and Syntactic Features of Translation English Limericks into Russian

BESPALOVA S. V., VERESHCHAGINA L. V., KUSNETSOVA L. N.

Mordovia State University

Abstract. Translation of poetic texts is one of the most difficult types of literary translation. The main problem of poetic translation is to maintain accurate transmission of metric features of the poem. The article presents the results of the translation of Edward Lear's limericks.

Keywords: poetry, limerick, literary translation, semantic and syntactic features translation transformations.

В данной статье рассматриваются лексико-семантические особенности перевода текстов особого поэтического жанра – лимерик. Лимерик – это популярная форма короткого английского юмористического пятистрочного стихотворения, с определенной рифмой и метрическими особенностями.

Исследование особенностей перевода лимериков на русский язык проводилось на основе известных стихов Эдварда Лира, выполненных Д. Ковалевским, Б. Архипцевым, М. Фрейдкиным и С. Шоргиным. В общей сложности было проанализировано 37 лимериков.

Анализ перевода лимериков позволяет сделать вывод, что дословный, точный перевод на русский язык не возможен, в связи с чем переводчики используют различные переводческие трансформации, являющиеся «теми многочисленными и качественно разнообразными межъязыковыми преобразованиями, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности («адекватности перевода») вопреки расхождениям в формальных и семантических системах двух языков» [Бархударов 1975: 190].

Рассмотрим переводческие трансформации, посредством которых лексическая единица оригинала несколько меняет свое значение в поэтическом переводе. К этим трансформациям относят дифференциацию, конкретизацию и генерализацию значений.

Дифференциация значений представляет собой семантическое и стилистическое расслоение лексики и значений отдельных слов. Дифференциация значений достигается посредством использования в переводе слова с похожим, однако, отличающимся каким-либо нюансным значением. Например:

*In his **Grandmother's** gown* (Э. Лир) – *Бегал в **тещином** платье* (М. Фрейдкин). Дифференциация значений в данном случае заключается в изменении характеристики женского платья: в оригинальном лимерике Э. Лир говорит о бабушкином платье, в то время как в переводе М. Фрейдкина платье становится тещиным. Посредством дифференциации значений переводчику удастся усилить комический эффект от странного наряда персонажа, поскольку замена «бабушкиного» платья на «тещино» предполагает, что персонаж, помимо всего прочего, является главой семьи, почетным членом общества, однако ведущим себя таким неподобающим образом.

*There was a **Young Person of Smyrna*** (Э. Лир) – *Раз **турчанка**, чтобы выглядет круче* (С. Шоргин). В оригинале лимерика не дается точной характеристики национальности персонажа. Однако переводчик, принимая во внимание тот факт, что развалины античного города Смирна расположены на территории Турции, дифференцирует слова ИЯ «Young Person» на слово ПЯ «турчанка». В данном случае дифференциация используется переводчиком с целью отразить национально-культурный компонент лимерика, показать черты человека другой национальности.

*There was an **Old Lady of Chertsey**, / **Who made a remarkable curtsey*** – *Балерина одна из Большого / **Фуэте** закрутила толково* (С. Шоргин). В данном примере посредством дифференциации значения меняется сюжет лимерика. В оригинале субъектом действия является пожилая леди («Old Lady»), которая сделала реверанс («curtsey» – «реверанс, приседание, поклон»). В переводе лимерика вместо слова «реверанс» используется слово «фуэте» («название группы па классического танца, для которой характерно резкое, хлещущее движение одной ноги, помогающее вращению или перемене направления движения танцовщика»). Дифференциация значения данной лексической единицы приводит к уточнению других компонентов лимерика – субъекта действия (вместо женщины – балерина), топонима (вместо названия города Chertsey – название московского театра). Следует отметить неслучайность введения профессии персонажа, поскольку людям творческих профессий, как известно, присуща некоторая нестандартность поведения, что и отразил в своем переводе С. Шоргин.

*There was an **Old Man in a tree**, / **Who was horribly bored by a Bee*** – *Старика, что сидел на осине, / **Муха** мучила невыносимо* (М. Фрейдкин). Один вид насекомого («bee» – пчела) заменяется другим видом (муха). С нашей точки зрения, замена пчелы на муху в сюжете обусловлено ассоциативными характеристиками данных насекомых. Если пчела вызывает ассоциации страха и боли от ее жала, то семантическое поле слова «муха» выражает надоедливость, назойливость данного насекомого и невозможность избавиться от его присутствия.

*And ate **gooseberry fool*** (Э. Лир) – *Ела **борщ** из кастрюли* (Д. Ковалевский). Одно кулинарное блюдо («gooseberry fool» – крыжовенный кисель со сбитыми сливками) заменяется русским наименованием

блюда – «борщ». Эта замена обусловлена, прежде всего, стремлением переводчика приблизить лимерик к русской действительности и отразить картину мира русского человека.

Конкретизация значений является переводческой трансформацией с «заменой слова или словосочетания ИЯ с более широким предметным значением словом или словосочетанием ПЯ с более узким значением». Например: *There was an Old Man with a nose, / Who said, 'If you choose to suppose* (Э. Лир) – *Один старичок с длинным носом / Обращался к прохожим с вопросом* (Д. Ковалевский). В оригинале лимерика прямым текстом не говорится о длинном носе персонажа, а просто указывает факт наличия у него носа. Однако, принимая во внимание не только текст лимерика, но и иллюстрацию, переводчик использует конкретизацию, добавляя к слову «нос» определение «длинный».

She climbed up a tree (Э. Лир) – *Взгромоздясь на сосну* (М. Фрейдкин). В данном примере слово с широким значением «tree» (дерево) Переводчиком передается словом с более узким значением – «сосна». С нашей точки зрения, это вызвано, прежде всего, необходимостью соблюдения рифмы и ритмического рисунка лимерика.

There was an Old Man in a tree (Э. Лир) – *Старика, что сидел на осине* (М. Фрейдкин). В данном лимерике слово «tree» (дерево) конкретизируется до наименования вида дерева – «осина», как и в другом переводе этого лимерика, в котором слово «tree» передается словосочетанием «ветка ветлы»: *There was an Old Man in a tree* (Э. Лир) – *Некий старец на ветке ветлы* (Б. Архипцев). Конкретизация значения лексического единицы «tree» возможна в данном случае в связи с ее несущественностью в тексте лимерика (не важно, на каком именно дереве сидел персонаж). Более того, оба переводчика посредством конкретизации вводят в переводной лимерик национально-культурный компонент русской культуры, поскольку осина и ветла – деревья, произрастающие в России в большом количестве.

Генерализация имеет место только тогда, «когда мера информационной упорядоченности исходной единицы выше меры упорядоченности соответствующей ей по смыслу единицы в переводящем языке» [Казакова 2001: 105].

There was an Old Man of Peru (Э. Лир) – *У жителя города Ливны* (С. Шоргин). В данном случае генерализация значения заключается в том, что наименование персонажа «Old Man» (старик) передается более общим понятием «житель», которое не уточняет ни возраст, ни пол персонажа. Генерализация в данном случае обусловлена намерением переводчика указать на привычки населения города Ливна. По библейскому преданию, этот город – пристанище Иуды и многих убийц, в связи с чем, каждого жителя города можно характеризовать странностью поведения и способностью «обрить себе темя и выть все время» (С. Шоргин).

But some very large rats, / Ate his coats and his hats (Э. Лир) – *Но не сбылись надежды, / Крысы съели одежду* (Д. Ковалевский). Лимерик содержит вполне конкретное обозначение видов одежды, которую съели крысы: «coats and hats» (пальто и шляпы), однако в переводе появляется более широкое понятие «одежды», что вызвано, с нашей точки зрения, необходимостью рифмы.

Довольно редко к генерализации прибегает сразу несколько переводчиков лимерика. Например, при переводе лимерика о старце из Иския («Old Person of Ischia») для передачи названий танцев «hornpipes and jigs» (матросские танцы и джиги) первое название опускается С. Шоргиным, Б. Архипцевым и М. Фрейдкиным, что приводит к генерализации значения: *He dance hornpipes and jigs* (Э. Лир) – *Пляшет сутками джиги* (С. Шоргин); *Лопал тыщами фиги / И отплясывал джиги* (Б. Архипцев); *Ел десятками фиги / И отплясывал джиги* (М. Фрейдкин).

Благодаря генерализации значения, фраза «отплясывать джиги» получает идиоматическое собирательное значение без привлечения внимания к типу танцев.

В некоторых случаях при переводе лимерика требуется несколько развить значение лексических единиц. С этой целью переводчики используют модуляцию, или смысловое развитие, которая является «лексико-семантической заменой слова или словосочетания ИЯ единицей ПЯ, значение которой является логическим следствием значения исходной единицы» [Комиссаров 1990: 248].

There was an Old Man on a hill, / Who seldom, if ever, stood still (Э. Лир) – *На холме был подвижный старик, / Не прилѣг, не присел ни на миг* (Б. Архипцев).

В данном случае словосочетание «seldom stood still» (досл. Редко был спокоен) передается словосочетанием «не прилѣг, не присел ни на миг», которое, в принципе, передает значение английского словосочетания, однако другими лексическими и синтаксическими средствами русского языка. Использование модуляции обусловлено, с нашей точки зрения, передачей абсурдного компонента: первые две строки лимерика создают впечатление у читателя о занятости персонажа, его постоянном труде, однако этот миф развенчивается тремя последними строками, которые ознаменовывают праздное времяпрепровождение персонажа. Этот смысл переводчик оптимально выразил при помощи модуляции.

There was an Old Man with a gong, / Who bumped at it all day long (Э. Лир) – *Один старичок имел бубен / Потому он бывал очень шумен* (Д. Ковалевский).

В данном лимерике в целях достижения рифмы и ритмического рисунка Д. Ковалевский использует модуляцию, заменяя гонг («gong») бубном. Использование модуляции лишает переводной лимерик семантики сильного грохота и шума музыкального инструмента, поскольку гонг, с нашей точки зрения, звучит намного громче, чем бубен.

Who bumped at it all day long (Э. Лир) – *Без конца упражнялся на гонге* (М. Фрейдкин). При переводе этого же лимерика М. Фрейдкин использует модуляцию для передачи глагола «bump» (ударять), преобразуя его в глагол «упражняться», что, как и в предыдущем примере, несколько преуменьшает семантику исходной единицы.

Об экспликации, или описательном переводе, можно говорить тогда, когда «лексическая единица ИЯ заменяется словосочетанием, эксплицирующим ее значение, т. е. дающим более или менее полное объяснение или определение этого значения на ПЯ» [Комиссаров 1990: 185]. Такой способ перевода можно назвать достаточно вольным, в связи с чем, он редко используется при переводе лимериков. Например:

He ran up and down (Э. Лир) – *Бегал он как шальной* (С. Шоргин). Словосочетание «run up and down» (досл. бегать туда-сюда) С. Шоргин переводит описательно при помощи идиоматического сравнения: «бегал как шальной». Описательный перевод при помощи идиомы позволяет переводчику достичь необходимого семантического уровня и даже несколько гипербололизировать его.

But she said: 'I don't care! (Э. Лир) – *А она веселится* (Б. Архипцев). Прямая речь персонажа лимерика не передается, однако Б. Архипцев вводит в текст перевода описательное значение фразы с целью описать настрой персонажа.

There was a Young Lady of Portugal, / Whose ideas were excessively nautical (Э. Лир) – *Леди юная из Португалии, / Захотела отправиться далее* (Д. Ковалевский). В данном лимерике Э. Лира речь идет о том, что персонаж по своей натуре любил море, что в переводе Д. Ковалевского преобразуется в желание «отправиться далее». Описательный перевод в данном случае обусловлен семантикой полного лимерика, а особенно последней его строки, в которой Э. Лир подводит итог о тщетности желаний персонажа.

Whose ideas were excessively nautical (Э. Лир) – *Всѣ рвалась в океанские дали и* (Б. Архипцев). В переводе Б. Архипцева любовь к морю в лимерике передается посредством желания персонажа отправиться «в океанские дали», что, в принципе, идентично семантике и коммуникативной направленности перевода.

В некоторых случаях какой-либо элемент смысла, не переданный переводчиком, передается на русский язык каким-либо другим способом. В этом случае можно говорить об использовании компенсации, которая является «способом перевода, при котором элементы смысла, утраченные при переводе единицы ИЯ в оригинале, передаются в тексте перевода каким-либо другим средством, причем необязательно в том же самом месте текста, что и в оригинале. Таким образом, восполняется утраченный смысл, и, в целом, содержание оригинала воспроизводится с большей полнотой» [Паршин 1999: 152].

Например, для перевода национального английского блюда под названием «gooseberry fool» (крыжовенный пудинг со сбитыми сливками) два переводчика прибегают к компенсации. Так, Б. Архипцев старается как можно точнее передать национальное блюдо и использует словосочетание «крыжовенный киселек», поскольку русское блюдо кисель больше всего напоминает английский пудинг: *And ate gooseberry fool, / Which agreed with that person of Leeds* (Э. Лир) – *Уплетала крыжовенный / Киселёк та старушка из Лидса* (Б. Архипцев). Так же поступает и М. Фрейдкин при переводе данного лимерика: *And ate gooseberry fool* (Э. Лир) – *Но четыре половника / Киселя из крыжовника* (М. Фрейдкин).

Использование компенсации часто обусловлено необходимостью отражения не только семантической, но и ритмической составляющей. Например:

But some very large rats, / Ate his coats and his hats, / While that futile old gentleman dozed (Э. Лир) – *Крысы съели без шума / Плед, четыре костюма / И бумаги в его секретере* (С. Шоргин). Вместо съеденных по сюжету лимерика пальто и шляп, С. Шоргин упоминает не только элементы одежды, отличные от оригинальной версии – плед и четыре костюма, но и добавляет новый элемент – бумаги в секретере. Говоря о семантической составляющей перевода, здесь можно говорить о создании гиперболизации при помощи компенсации потерь при переводе.

Ate his coats and his hats (Э. Лир) – *Крысы сгрызли пальто / И ещё кое-что* (Б. Архипцев). Б. Архипцев при переводе этого же лимерика Э. Лира, наоборот, не добавляет еще один компонент, а компенсирует невозможность с точностью передать наименования элементов одежды при помощи словосочетания «кое-что».

В некоторых случаях при переводе лимерика используется антонимический перевод, при котором утвердительная форма, используемая в оригинале, заменяется отрицательной формой в переводе (или наоборот), либо происходит «замена лексической единицы ИЯ на единицу ПЯ с противоположным значением» [Комиссаров 1990: 183]. Например: *Whose conduct was painful and silly* (Э. Лир) – *Вел себя неумно и нездорово* (М. Фрейдкин). В данном случае поведение персонажа лимерика в оригинале обозначается как «painful» (больное) и «silly» (глупое), тогда как переводчик исходит из обратного, обозначая качества поведения, которых нет у персонажа. Антонимический перевод в данном случае обусловлен интенцией переводчика отразить абсурдный компонент лимерика: в начале лимерика персонажа описывают как человека, способного совершать ужасные, не поддающиеся описанию поступки, хотя в конце лимерика сами «ужасные» поступки персонажа сильно преуменьшаются, сводясь лишь к поеданию фруктов в подъезде.

Who never had more than a penny (Э. Лир) – *Зарабатывал в день по два пенни* (М. Фрейдкин). В данном лимерике Э. Лир выражает свою мысль при помощи отрицательной конструкции с местоимением «never» (никогда). Переводчик же предлагает достаточно точную информацию, передаваемую в рамках утвердительной конструкции. Этот прием вызван намерением автора выразить тот факт, что персонаж работает и зарабатывает себе на жизнь, не является тунеядцем и лентяем, как это может показаться при чтении оригинала.

Если содержание лимерика и все его семантико-синтаксические особенности невозможно передать в переводе, в этом случае переводчики прибегают либо к нулевому переводу, либо к целостному преобразованию. Нулевой перевод состоит в отказе от передачи значения грамматической или лексической единицы [Комиссаров 1990: 150]. Например: *Who wore a pale plum-coloured vest* (Э. Лир) – *Никуда не ходил без жилета* (М. Фрейдкин). В оригинале лимерика присутствует вполне точная качественная характеристика цвета элемента одежды, которая опускается в переводе М. Фрейдкина. Опускание цвета жилета в переводе вызвано его незначительностью в плане передачи комизма и абсурдности всего лимерика.

But they brought it quite hot, / In a small copper pot, / Which disgusted that man of Columbia (Э. Лир) – *Принесли торопливо / Очень тёплое пиво, / Отвратив старика из Колумбии* (Б. Архипцев). В данном

случае в переводе опускается тара, в которой персонажу принесли теплое пиво, что обусловлено, как и в предыдущем примере, незначительностью данного факта для понимания комизма ситуации.

But its colour and size, / So bedazzled her eyes (Э. Лир) – *Но от цвета слеза / Ей слепила глаза* (С. Шоргин). При переводе данного лимерика Э. Лира переводчик отказывается от передачи одной из характеристик шляпки – ее размера, что, с нашей точки зрения, лишает лимерик основополагающей характеристики, особенно если принять во внимание изображение шляпки на иллюстрации.

Целостное преобразование определяют как «синтез значения без непосредственной связи с анализом» [Рецкер 1974: 60]. Иначе говоря, при целостном преобразовании переводчик опирается только на содержание лимерика, не принимая во внимание его семантико-синтаксические особенности.

При переводе лимерика о старичке с гонгом, который своей игрой мешал всем соседям, трое переводчиков прибегают к целостному преобразованию. Причем при целостном преобразовании переводчики домысливают даже концовку лимерика: у Д. Ковалевского соседи отбирают у старичка бубен (в оригинале – гонг): *There was an Old Man with a gong, / Who bumped at it all day long; / But they called out, 'O law! / You're a horrid old bore!'/ So they smashed that Old Man with a gong* (Э. Лир) – *Один старичок имел бубен / Потому он бывал очень шумен. / «На вас в суд подадим / Но шуметь не дадим!» / Отобрали соседи тот бубен*. В переводе Б. Архипцева старичок сам перестает играть на гонге из-за жалоб соседей: *День-деньской колотил старичонка / В брюхо звонкого медного гонга; / Поднялся страшный крик: / «Незаконно, старик!» / Сокрушённый, замолк старичонка*. В обоих переводах комизм и абсурдность ситуации в лимерике сохраняется, несмотря на концовку лимерика. А в переводе М. Фрейдкина вовсе отсутствует итог действия в лимерике: *Музыкальный старик на Меконге / Без конца упражнялся на гонге. / Все кричат: «Где закон, / Чтоб такие, как он, / День и ночь не играли на гонге?»*. С нашей точки зрения, в этом случае переводчик предпочел передачу ассоциативности закона в англоязычных странах, нежели исхода ситуации.

Наиболее часто используются при переводе лимериков Э. Лира транскрипция/транслитерация и калькирование. Транскрипция является «формальным фонемным воссозданием исходной лексической единицы с помощью фонем переводящего языка» [Казакова 2001: 63], т. е., транскрипция является фонетической имитацией исходного слова. При помощи транскрипции переводятся топонимы, которые в большом количестве присутствуют в лимериках Э. Лира. Например: *Ryde – Райд, Kilkenny – Килкенни, Ischia – Иския, Moldavia – Молдавия, Madras – Мадрас, Wrekin – Рикин*. Отметим, что некоторые топонимы могут иметь различное транскрибированное написание в русском языке. К примеру, при переводе топонима «Hurst» Д. Ковалевский использует вариант «Харст», а Б. Архипцев – «Хёрст».

Транслитерация представляет собой «формальное побуквенное воссоздание исходной лексической единицы с помощью алфавита переводящего языка» [Там же]. Транслитерация используется также для перевода географических наименований – топонимов. Например, топоним «Buda» имеет эквивалент «Бьюда», образованный при помощи транскрипции. Однако в переводах Д. Ковалевского и Б. Архипцева можно обнаружить транслитерацию при переводе данного топонима: «Буда». Выбор того или иного варианта транскрипции или транслитерации зависит, прежде всего, от возможностей создания рифмы.

Прием калькирования используется чаще всего для передачи наименований персонажей лимериков на ПЯ. Калькирование представляет собой «комбинаторного состава слова или словосочетания, когда морфемы или лексемы переводятся соответствующими элементами переводящего языка» [Там же: 89]. Например: *Young Person – младая персона, Old Lady – старая леди*. Также калькирование может использоваться и для перевода топонимов: *There was an Old Man of the Isles* (Э. Лир) – *Был один старичок с островов* (Д. Ковалевский).

Для перевода наименований персонажей лимерика также часто используется стяжение, которое представляет собой перевод словосочетания одним словом, в частности. Например: *Old Man – старичок, Old Woman – старуха, Old Person – старичок, Old Lady – старушка, Young Lady – мадам, Young*

Person – девушка. Такой способ перевода обусловлен стремлением переводчиков отразить сочетаемость слов в русском языке, поскольку калькированный перевод выглядит несколько неестественно.

Развертывание, как переводческая трансформация, используется намного реже и представляет собой трансформацию, при которой «синтетическая форма преобразуется в аналитическую, где несколько разных грамматических значений оформляются отдельными грамматическими элементами» [Казакова 2001: 178]. Например: *There was an Old Man with a beard* (Э. Лир) – *Жил на свете старик в бороде* (М. Фрейдкин). Оборот «there was», характерный для лимериков Э. Лира, должен переводиться как «жили-были». При использовании развертывания данный оборот приобретает вид словосочетания «жил на свете». С нашей точки зрения, развертывание в данном случае обусловлено отсутствием топонима как одной из основных структурных характеристик в оригинале.

There was an Old Man in a tree (Э. Лир) – *Спал старик на громадной сосне* (Д. Ковалевский). В данном случае слово «tree» (дерево) переводится Д. Ковалевским при помощи конкретизации и добавления определения, т. е. развертывания: «громадная сосна».

Несовпадение грамматических и синтаксических норм английского и русского языков приводит к использованию грамматической замены, т. е. такого способа перевода, при котором «грамматическая единица в оригинале преобразуется в единицу ПЯ с иным грамматическим значением» [Паршин 1999: 148]. Причем грамматической замене может подвергаться любая грамматическая единица ИЯ, от словоформы до отдельного предложения. Например:

There was a Young Lady of Ryde, / Whose shoe-strings were seldom untied (Э. Лир) – *Дама с берега Волги-реки, / Завязать не сумела шнурки* (С. Шоргин). В данном случае грамматической замене подвергается существительное «shoe-strings», выполняющее в оригинале функцию подлежащего в придаточном предложении. В переводе эквивалент «шнурки» уже выполняет функцию дополнения, а подлежащим становится персонаж лимерика.

There was an Old Man with a nose (Э. Лир) – *Длинноносый старик из Литвы* (М. Фрейдкин). В данном случае существительное с предлогом «with a nose» передается на русский язык при помощи прилагательного «длинноносый». Перенос характеристики персонажа из последней строки лимерика «remarkable» восполняется в данном случае прилагательным в первой строке перевода лимерика.

There was an Old Man with a flute (Э. Лир) – *К старому дяде флейтисту* (Д. Ковалевский). Слово-сочетание «Man with a flute» передается на русский язык при помощи единичного существительного «флейтист», что связано с нормами лексической сочетаемости в русском языке, поскольку дословная фраза «с флейтой» была бы не вполне понятна русскому читателю.

Таким образом, проведенный переводческий анализ подтверждает особую проблематичность перевода поэтического текста в целом, и лимерика, в частности. В результате этого переводчикам приходится прибегать к различным трансформациям и приемам с целью сохранения адекватности и эквивалентности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бархударов Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
Казакова Т. А. Практические основы перевода. – СПб.: Союз, 2001. – 320 с.
Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
Лир Э. Книга нонсенса. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lir.ramot.ru/limeriki/lim1.htm>.
Паршин А. Теория и практика перевода. – М.: Готика, 1999. – 202 с.
Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международные отношения, 1974. – 216 с.
Эдвард Лир: переводы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lir.ramot.ru/limeriki/lim6.htm>.

Передача связи текста и рисунка при переводе англоязычных лимериков Эдварда Лира на русский язык

ВЕРЕЩАГИНА Л. В., КАРПОВА А. А.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. Данная статья представляет результаты переводческого анализа английских лимериков Эдварда Лира на русский язык, а также результаты исследования связи поэтического текста и рисунка, определяющей выбор переводчика.

Ключевые слова: лимерик, иллюстрация, персонаж, перевод, переводческие трансформации.

Communication of the Interaction of the Poetry and Illustration in the Interpretation of Edward Lear's Limericks into Russian

VERESHCHAGINA L. V., KARPOVA A. A.

Mordovia State University

Abstract. This article presents the results of the translation analysis of Edward Lear's limericks into Russian as well as the results of the research of the interaction of the poetry and illustration that determine the interpretation.

Keywords: limerick, illustration, character, translation, translation transformations.

В данной статье рассматривается вопрос взаимодействия особого поэтического текста – лимерика с изображениями его героев, и то, как эти рисунки определяют выбор переводческих трансформаций.

Исследование особенностей перевода лимериков на русский язык проводилось на основе известных стихов Эдварда Лира, выполненных Д. Ковалевским, Б. Архипцевым, М. Фрейдкиным и С. Шоргиным. В общей сложности было проанализировано 37 лимериков.

Лимерик – популярная форма короткого английского юмористического пятистрочного стихотворения, с определенной рифмой и метрическими особенностями.

Лимерики Э. Лира отличаются обязательным включением в них иллюстраций, которые отражают основные моменты стихотворения. В процессе анализа лимериков Э. Лира и его переводов на русский язык, мы наблюдали тесную связь рисунка с текстом лимерика, которая, несомненно, отражается при переводе лимерика на русский язык.

Так, в лимерике Э. Лира о старике из Хёрста (Харста), который очень любил пить, даже когда ему этого совершенно не хотелось, предстает в тексте в виде шарообразного человека: *There was an Old Person of Hurst, / Who drank when he was not athirst; / When they said, 'You'll grew fatter; / He answered, 'What matter?'/ That globular Person of Hurst.* Характеристика внешности персонажа отражена в иллюстрации.



В связи с этим, все проанализированные нами переводчики данного лимерика включают данную характеристику персонажа в своей перевод: у Д. Ковалевского это «круглый старик», у С. Шоргина – «круглый парень», у М. Фрейдкина – «шаровидный старик», а Б. Архипцев использует неологизм для отражения связи рисунка и текста – глобулярный: *Был старик глобулярный из Хёрста, / Пить любил не от жажды, а просто.*

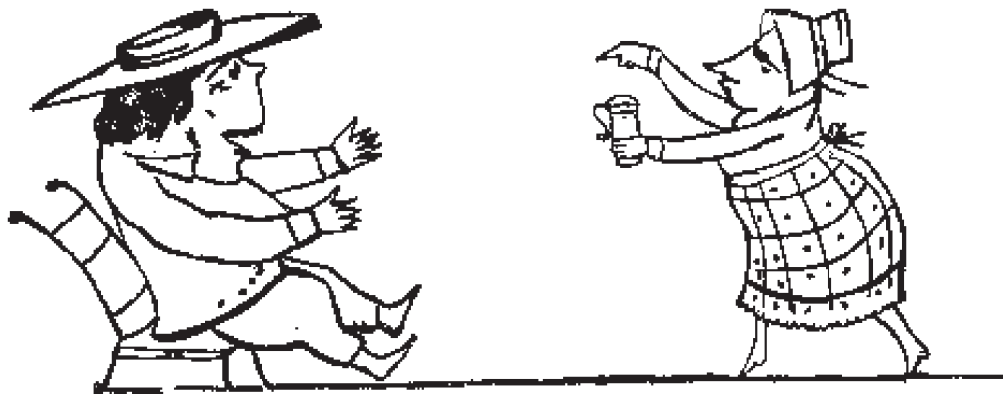
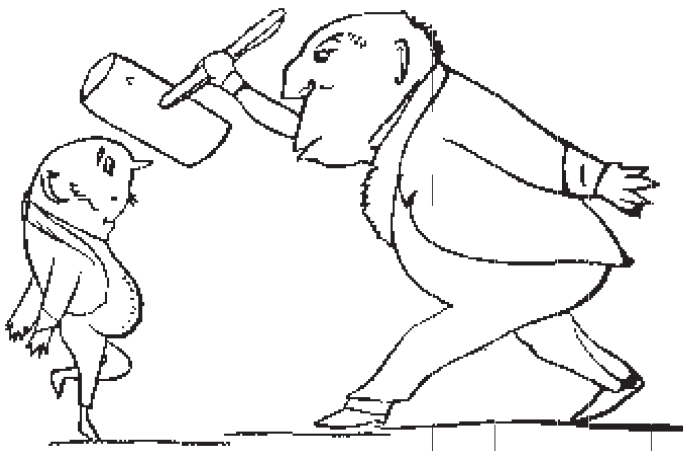
В другом лимерике Э. Лира о девушке с дурным вкусом на собственную одежду, ее наряд подтверждается текстом (*She dressed in a sack, / Spickle-speckled with black*) и следующей иллюстрацией:

Само наименование одежды у переводчиков варьируется: Д. Ковалевский, Б. Архипцев и М. Фрейдкин более точно переводят Э. Лира и используют слово «мешок», тогда как в переводе С. Шоргина наблюдается слово «холстина». Несмотря на это, каждый из переводчиков учитывает иллюстрацию и передает расцветку мешка/холстины либо в прямом, либо в переносном смысле: *Одевала мешок, / В ярко-черный горошек* (Д. Ковалевский); *Надета холстина / Цветов далматина* (С. Шоргин); *Нечто вроде мешка, / Даже без ремешка, / Крупным чёрным горохом пестрит* (Б. Архипцев); *И ходила пешком, / Драпируясь мешком, / Что раскрашен был в черный горошек* (М. Фрейдкин).

В иллюстрации к лимерику о старике из Буда, который вел себя непозволительно грубо с окружающими его людьми, особо подчеркивается средство «утихомиривания» старика – молоток:

Молоток присутствует и в самом тексте: *Till at last, with a hammer; / They silenced his clamour, / By smashing that Person of Buda* (Э. Лир). Слово «молоток» используют и переводчики, чтобы обеспечить точность перевода текста и связь его с иллюстрацией: *Тот кому нагрубил, / Молотком раз прибил, / Грубияна из города Буда* (Д. Ковалевский); *И его за повадку / Вмиг призвали к порядку – / Молотком – горожане Лозанны* (С. Шоргин); *Некто, взяв молоток, / Не пристукнул чуток / Горлодёра из города Буда* (Б. Архипцев); *Но удар молотка / Укротил старика / – Снова тихо на стогнах Сиднея* (М. Фрейдкин).

В некоторых же случаях какая-либо деталь текста не явно выражена в иллюстрации. Как, например, в лимерике о старике из Колумбии, которому не понравилось теплое пиво, принесенное ему в (дословно) медном горшке: *But they brought it quite hot, / In a small copper pot* (Э. Лир). Однако по иллюстрации не понятно, что пиво принесено именно в горшке:



В связи с этим тара, в которой принесено теплое пиво, выступает в различном виде в анализируемых переводах. Например, Д. Ковалевский более точен в своем переводе: *Принесли в горшке пиво, / Оно теплое было.*

В переводе С. Шоргина в качестве тары для пива используется самовар: «*А зачем это пиво / Вскипятили вы мне в самоваре?*».

Б. Архипцев и М. Фрейдкин вовсе опускают этот факт, вероятно, считая его не столь важным для перевода лимерика: *Мучим жаждой, старик из Колумбии / Вздумал, что выпить пива не глупо бы; / Принесли торопливо / Очень тёплое пиво, / Отвратив старика из Колумбии* (Б. Архипцев); *В жаркий день добрый старец из Лондона / Захотел выпить пива холодного, / А ему вместо этого / Принесли подогретого – / Чуть не вырвало старца из Лондона* (М. Фрейдкин).

В лимерике Э. Лира о девушке с удивительными глазами, согласно тексту, прохожие разбегаются, увидев цвет и размер глаз: *Were unique as to colour and size.* Однако в рисунке обозначается только необычно большой размер глаз, но их расцветка не иллюстрируется:



Так, Д. Ковалевский в своем переводе учитывает только размер глаз: *Была леди одна чьи глаза, / Велики, оторваться нельзя.*

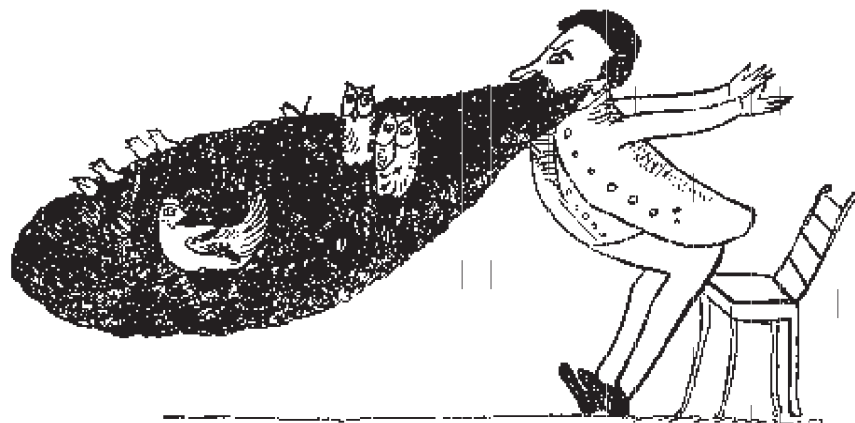
То же самое можно сказать и о переводе Б. Архипцева, однако переводчик в некоторой степени включает в текст перевода лимерика указание на цвет глаз посредством определения «яркоглазый»: *У одной яркоглазой девицы / Велики безразмерно зеницы.*

М. Фрейдкин в своем переводе данного лимерика, напротив, указывает на необычность цвета глаз, однако упускает их размер, что приводит в противопоставление

с иллюстрацией: *Баснословная леди из Кельна / В своем роде была уникальна: / Цвет и блеск ее глаз / Повергали не раз / В изумленье всех жителей Кельна.*

В ходе проведения исследования мы довольно часто наблюдали необходимость использования семантико-синтаксических трансформаций из-за иллюстрации, поскольку сюжет лимерика полностью отражается на рисунке. Например: *There was an Old Man with a beard, / Who said, 'It is just as I feared! / Two Owls and a Hen, / Four Larks and a Wren, / Have all built their nests in my beard!'* (Э. Лир)

При переводе этого лимерика обязательными моментами для передачи на русский язык, согласно иллюстрации, являются, во-первых, длина бороды персонажа, во-вторых, тот факт, что в его бороде поселились птицы. Причем, следует отметить, что вид некоторых птиц также просматривается в иллюстрации: очевидно присутствие сов и курицы.



В переводе Д. Ковалевского указывается длина бороды (хотя этого указания нет в исходном тексте лимерика, т. е. переводчик включает слово «длина» только из-за иллюстрации): *Был один старичок с бородою / Поражавшей своею длиною.*

Наименования птиц в переводе Д. Ковалевского отличаются от оригинала. Для передачи общего смысла лимерика и обеспечения рифмы Д. Ковалевский прибегает к модуляции: *Журавли и синицы, / Что за чудные птицы, / Свили гнезда в ней вместе с совою.*

С. Шоргин особо не выделяет длину бороды персонажа, однако, как и Д. Ковалевский, при передаче наименований птиц использует модуляцию: *В ней и совы, и клест, / И ворона, и дрозд... / Я боялся такого всегда!»* (С. Шоргин). Хотя, с другой стороны, переводчик вводит слово «сова», поскольку этот вид птицы явно прослеживается в иллюстрации.

То же самое можно сказать и о переводе М. Фрейдкина: *Две совы, три чижа / И четыре стрижа / Свили гнезда в моей бороде».*

Оптимальным переводом, полностью передающим связь текста с иллюстрацией лимерика, с нашей точки зрения, является перевод Б. Архипцева: *Был один старичок в бороде, / Он сказал: «Так и знал, быть беде! / Две совы и несушка, / Корольки и кукушка / Свили гнёзда в моей бороде!».*

There was a Young Lady of Ryde, / Whose shoe-strings were seldom untied. / She purchased some clogs, / And some small spotted dogs, / And frequently walked about Ryde (Э. Лир).

Согласно иллюстрации, в переводе лимерика обязательно должны упоминаться собаки и клоги – вариант сабо. Первый пункт учитывается абсолютно всеми переводчиками. Однако насчет второго пункта можно наблюдать некоторые различия. Только один из переводчиков (Б. Архипцев) вводит в перевод слово «клоги», означывающее вид сабо:

Клоги юная леди из Райда / Шнуровала весьма аккурайдо / И, печатая шаг, / Свору пёстрых собак / Проводила по улицам Райда. (Б. Архипцев)

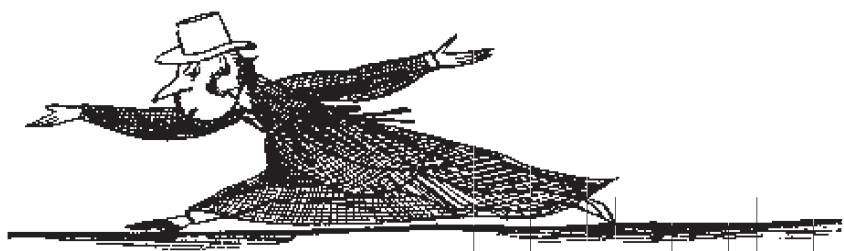


Д. Ковалевский использует генерализацию, используя слово «сабо» с более широким значением: *Одна леди младая из Райда, / Шнурками рассержена крайне. / Ей купить не слабо, / Было псов и сабо, / С ними часто гуляла по Райду.*

В переводе М. Фрейдкина присутствует слово с еще более широким значением – «ботинки»: *Симпатичная леди с Атлантики, / Завязавши ботинки на бантики, / Знай гуляла по пристани / Со щенками пятнистыми / И порочила климат Атлантики.*

В переводе С. Шоргина «клоги» исходного лимерика заменяются «коньками», возможно из-за необходимости рифмы, т. е. компенсирует значение: *Дама с берега Волги-реки, / Завязать не сумела шнурки; / Бросив в / Волгу ботинки, / Закупила на рынке / Пять собак, а на ноги – коньки.*

There was an Old Man on a hill, / Who seldom, if ever, stood still; / He ran up and down, / In his Grandmother's gown, / Which adorned upkraushat that / Old Man on a hill (Э. Лир).



Текст в сочетании с иллюстрацией особо указывает на женское платье старика, причем в тексте указывается, что это платье его бабушки. Это сочетание оптимально передается в переводах С. Шоргина и Б. Архипцева: *Проживал некий парень в Баку, / Не любил он лежать на боку: / Бегал он как шальной / В платье **бабки родной** - / В том, которое шло пареньку* (С. Шоргин); *На холме был подвижный старик, / Не прилѣг, не присел ни на миг; / Вверх и вниз всё резвей / В платье **бабки своей** / Прихорошенный бегал старик* (Б. Архипцев).

М. Фрейдкин вводит в текст перевода слово «платье», однако меняет его владельца: *Старый джентльмен на склоне холма / Был подвижен и прыток весьма: / Он, не знаясь со знатью, / Бегал в **тещином платье** / От подножья к вершине холма.*

Перевод Д. Ковалевского не обнаруживает связи с иллюстрацией, поскольку бабушкино платье в переводе заменяется «дедовым кинжалом»: *Жил старик на пригорочке мирном / Очень редко он хаживал смирно. / Вверх и вниз он бежал / Держа **дедов кинжал** / Старик грозный в селении мирном.*

There was an Old Person of Leeds, / Whose head was infested with beads; / She sat on a stool, / And ate gooseberry fool, / Which agreed with that person of Leeds (Э. Лир).



В данной иллюстрации присутствует текст, перевод которого: «пудинг из крыжовника». Если в иллюстрации присутствует текст, это добавляет больше сложностей переводчику, поскольку нужно достичь полного слияния текста и иллюстрации. Ни в одном из проанализированных переводов не обнаруживается точный перевод фразы: «gooseberry fool», что связано, с нашей точки зрения, с лингвокультурными различиями в культурах России и англоязычных стран. Сильнее слияние текста перевода и иллюстрации обнаруживается в переводе Б. Архипцева, который вводит в текст «крыжовенный киселек», и в переводе М. Фрейдкина с его «киселем из крыжовника»: *Украшала старушка из Лидса / Косы бисером, аки царица; / Сев на стульчик*

*диковинный, / Уплетала **крыжовенный** / Киселёк та старушка из Лидса* (Б. Архипцев); *У достойной старушки из Лутона / Вся прическа была перепутана, / Но четыре половника / **Киселя из крыжовника** / Утешали старушку из Лутона* (М. Фрейдкин).

В переводе С. Шоргина вместо слова «пудинг» также используется слово «кисель», однако без пояснения, из чего он сделан: *Есть девица (откуда – найди!), / в голове у нее бигуди; / Очень любит кисель: / Съела тазик досель, / А кастрюля еще впереди!*

В переводе Д. Ковалевского связь текста с иллюстрацией вовсе не обеспечивается, поскольку вместо словосочетания «крыжовенный пудинг» переводчик использует словосочетание «борщ из кастрюли»: *Одна старая леди из Лидса, / В волосах ее бусы хранятся. / Все сидела на стуле, / Ела **борщ из кастрюли**, / Он согласен был с леди из Лидса.*

Таким образом, передача связи текста и иллюстрации при переводе лимерика является одной из наибольших трудностей при переводе данного жанра художественной литературы. Если это возможно, переводчики стараются сохранить эту связь, что в отдельных случаях приводит к дополнительному использованию различных переводческих трансформаций.

ЛИТЕРАТУРА

Лир Э. Книга нонсенса. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lir.ramot.ru/limeriki/lim1.htm>.
Эдвард Лир: переводы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lir.ramot.ru/limeriki/lim6.htm>.

УДК 81'25:821.161.1

Особенности освоения творчества И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого иностранными читателями и критиками (к вопросу о первых переводах русских классиков)

ГУДКОВА С. П.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева (г. Саранск)

Аннотация. В статье осмысливаются особенности восприятия русской классики за рубежом. Анализируя историю первых переводов произведений И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, автор выявляет специфику творческих взаимосвязей русских и зарубежных писателей.

Ключевые слова: русская классическая литература, перевод, художественный текст, роман.

Peculiarities of I. S. Turgenev and L. N. Tolstoy Works Perception by Foreign Readers and Critics: on the First Translations of Russian Classics

GUDKOVA S. P.

Mordovia State University

Abstract. The article deals with the peculiarities of Russian classics perception abroad. Analyzing the history of the first translations of works by I. S. Turgenev and L. N. Tolstoy, the author reveals the specifics of creative relationships Russian and foreign classics.

Keywords: Russian classics, translation, fiction, novel.

Сегодня популярность русской классической литературы за рубежом не вызывает сомнений. Иностранные читатели активно читают писателей-классиков, по их произведениям ставят спектакли, снимают фильмы. Более того, творчество русских писателей все чаще становится и предметом специального изучения в зарубежном литературоведении. На рубеже XX–XXI вв. западноевропейские исследователи наряду с отечественными успешно защищают кандидатские и докторские диссертации.

Однако следует отметить, что уже во второй половине XIX в. зарубежные критики обратили внимание на своеобразие и глубину русской литературы, которая как никакая другая отражала духовный и нравственный опыт своего народа. Иностранных читателей более всего привлекала духовная составляющая русской литературы. Им импонировало умение писателей передать глубину внутренних переживаний, чувство сострадания к человеку. Постановка и сама трактовка многих тем и проблем в русской литературе были необычны для зарубежного читателя и критики.

Прежде всего иностранной критике был интересен жанр романа. Высокую оценку русскому роману одним из первых дал известный французский литературный критик, историк литературы, Эжен Мельхиор де Вогиюэ. В одной из самых значительных своих работ «Русский роман» (1886) он подчеркнул: «Русский роман очаровывает “дыханием жизни”, искренностью и состраданием. Молодежь находит в нем интеллектуальную пищу, которой она страстно жаждет и которой ей не может предложить наша изысканная литература. Я убежден, что влияние великих русских писателей будет благотворным для нашего истощенного искусства» [Вогиюэ 1886]. Не без сожаления Вогиюэ приходил к выводу о том, что центр мировой культуры передвинулся из Франции в Россию. Объяснение особой популярности русской литературы на Западе он искал в ее национальной своеобразии, или, как он выражался, в «русской душе». Подчеркнем, что книга Вогиюэ о русском романе сыграла важнейшую роль в распространении

русской литературы в западных странах. Долгие годы она была чуть ли не единственным ориентиром для зарубежного литературоведения. Суждения многих известных критиков складывались именно с опорой на эту работу.

Высказанные в конце XIX века мысли французского исследователя оказались пророческими. Действительно, русский реализм оказал значительное воздействие на современную западную литературу.

Интересен и тот факт, что первыми русскими писателями, которые получили мировую известность, были И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой. Они были тесно связаны с западными странами, имели множество друзей среди зарубежных писателей. Многие из них считали себя их учениками. Следует признать, что во второй половине XIX в. именно И. С. Тургенев представлял «лицо» русской литературы на Западе, и прежде всего во Франции и в Англии. Можно утверждать, что серьезное освоение русской литературы на Западе началось именно с творчества И. С. Тургенева. Несколько позднее, чем И. С. Тургенев, популярность завоевывают Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, М. Горький и др.

В своей статье мы попытаемся ответить на вопрос о том, почему именно с творчества И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого начинается осмысление русской литературы на Западе.

И. С. Тургенев был одним из той плеяды русских художников слова, которая оставила глубокий след во всей мировой литературе. Романы, повести, рассказы, стихотворения в прозе И. С. Тургенева всегда волновали читателя актуальностью поставленных в них проблем. Его произведения отличались глубоким лиризмом, тонкой наблюдательностью, выразительностью и красочностью русского слова. Его творчеством восхищались такие крупные европейские художники слова, как Г. Флобер, Ги де Мопассан, Э. Гонкур, Э. Золя, А. Доде и др. Ни один русский писатель не вызывал столь пристального внимания критики, газет и журналов, не был переводим с такой регулярностью, как И. С. Тургенев. Он выступил, по словам современников, как «посол» и «интерпретатор» русского романа [Сохряков 1990: 23].

Наиболее тесные связи И. С. Тургенева наблюдаются с французской культурой, изученной им весьма тщательно. Этому способствовали длительные годы пребывания писателя во Франции, сердечная привязанность к Полине Виардо и дружеские отношения со многими художниками этой страны.

Исследователи творчества И. С. Тургенева связывают длительность пребывания писателя за границей, и в частности во Франции, с именем возлюбленной всей его жизни – оперной дивы Полиной Виардо. Их отношения причисляют к самым драматичным и долгим историям любви. Но правильнее было бы сказать, что это история любви лишь одного человека, И. С. Тургенева. Сорок лет великий русский писатель жил в статусе вечного друга семьи, «на краю чужого гнезда». Он променял жизнь на родине и личное семейное счастье на дружбу своей возлюбленной и даже в пожилом возрасте готов был последовать за ней на край света.

В 1864 г. Полина Виардо оставила подмостки и вместе с мужем и детьми переселилась в Баден-Баден. И. С. Тургенев последовал за ними, построив себе дом по соседству. Факты биографии и само литературное творчество подтверждают тесную связь писателя с Францией. Можно указать на множество творений французского театра, живописи и музыки этой страны, которые были глубоко освоены, пережиты русским писателем и упомянуты или охарактеризованы в его произведениях.

И. С. Тургенев, достойно представлявший русскую литературу на Западе, содействовал расширению творческих взаимосвязей между странами. Он не только внушал своим французским друзьям – писателям и многочисленным читателям – мысль о богатстве русской литературы, но и открыл совершенно новую страницу в русско-французских литературных отношениях. Он многое сделал и для открытия французской литературы русскому читателю.

Французы заинтересовались И. С. Тургеневым как представителем той русской литературы, которая поразила их не только силой художественного выражения, но и своей социальной отзывчивостью, глубоким нравственным содержанием. Захваченные натурализмом, позитивизмом, декадансом, запад-

ные писатели с надеждой обращались к русской литературе, искали в ней обновления. Зарубежная читательская публика увидела в И. С. Тургеневе художника, в произведениях которого отразилось своеобразие русского характера. Тонкое мастерство пейзажиста, поэтичность, внутренний лиризм, сокровенная близость человека с природой, гармоничная ясность формы, обаяние женских образов – все это было воспринято зарубежными читателями как художественное откровение и определило необычайную популярность тургеневских произведений во многих странах Европы и в Америке.

Впервые во Францию Тургенев приехал в 1847 г. Знакомство французов и англичан с творчеством русского писателя состоялось в середине 1850-х гг. Первым его произведением, переведенным на французский и английский языки, были «Записки охотника». Уместно отметить, что мировая слава писателя начинается не с его романов, а именно с «Записок охотника». Высокую оценку этой книге дали такие зарубежные писатели, как Ламартин, Флобер, Ж. Санд. В одном из писем к И. С. Тургеневу Ж. Санд называет его Учителем. Наибольшее воздействие на Ж. Санд оказал рассказ «Живые мощи». Ее поразила сила характера умирающей крестьянки Лукерьи.

По объективным причинам приоритет в освоении творческого наследия русского писателя принадлежал французам: в 1854 г. в Париже был опубликован перевод «Записок охотника», сделанный Э. Шарьером. Это было достаточно вольное переложение оригинала. Так, например, название книги было заменено на «Воспоминания русского помещика» («Mémoires d'un seigneur russe»). Перевод Шарьера вызвал недовольство автора «Записок охотника», который в своем письме к С. Т. Аксакову от 7 августа 1854 г. сетовал: «Получил я наконец французский перевод моих “Записок” – и лучше бы, если б не получал их! Этот г-н Шарриер черт знает, что из меня сделал – прибавлял по целым страницам, выдумывал, выкидывал – до невероятности...» [Тургенев 1982: 337].

Однако именно перевод Шарьера стал основой для первого перевода И. С. Тургенева на английский язык. В 1855 г. Д. Майклджон опубликовал свой перевод шарьеровской версии «Записок охотника». В 1850–1860-х гг. крупнейшие парижские и лондонские газеты и журналы регулярно печатают новые переводы произведений И. С. Тургенева.

В Англии в течение довольно длительного времени обычной переводческой практикой было делать переводы тургеневских произведений не с русского оригинала, а с иноязычных (прежде всего французских) переводов. Только в конце 1860-х годов в Англии были опубликованы первые переводы из Тургенева с русского языка. Во Франции переводчиками И. С. Тургенева выступали П. Мериме (перевел в 1863 г. «Отцов и детей»; перевод был отредактирован И. С. Тургеневым), Л. Виардо, Дюран-Гревиль и др. Некоторые переводы на французский язык были сделаны самим И. С. Тургеневым, который, подчеркнем еще раз, очень хорошо владел французским языком.

Переводчиками И. С. Тургенева в Англии в XIX в. были У. Ролстон, Ч. Тёрнер и др. Они сделали первые переводы с русского языка: Ролстон в 1869 г. опубликовал свой перевод «Дворянского гнезда», вышедший под названием «Лиза»; Тёрнер в 1877 г. напечатал перевод романа «Накануне». Интерес к произведениям русского писателя подтверждает и тот факт, что роман «Отцы и дети» издавался на английском языке с 1867 г. около сорока раз [Григорьев 1977: 112]. Однако полностью художественные сочинения И. С. Тургенева на английский язык в XIX в. так и не были переведены. Эта заслуга принадлежит известной английской переводчице К. Гарнетт. Именно она внесла особый вклад в ознакомление английской читающей публики с творчеством русского писателя.

Следует также отметить, что многие тургеневские темы и образы оказали существенное воздействие на творчество зарубежных авторов. Так, например, образ Елены Стаховой из романа «Накануне» существенно повлиял на творчество Д. Голсуорси в пору создания образа героини его романа «Собственник» Ирэн Форсайт. Роман «Отцы и дети», в частности образ Базарова, повлиял на создание образа Рене Лонгмара из романа А. Франса «Июкаста» (1879), многие мотивы и образы произведений

П. Мериме навеяны творчеством русского писателя, и таких примеров мы можем обнаружить достаточно много.

Последние двадцать лет жизни И. С. Тургенев прожил во Франции. Конечно, во французскую литературную среду он был введен значительно глубже и теснее, чем в английскую, поэтому образ И. С. Тургенева во Франции отчетливее, чем в Англии. Читающая Франция не просто оценила художественные достоинства романов и повестей русского писателя, но сквозь призму его произведений воспринимала Россию.

Знакомство И. С. Тургенева с Англией состоялось на десять лет позже, чем с Францией. Впервые писатель приехал в Англию в 1857 г. Впоследствии русский писатель неоднократно бывал в Англии, познакомился с такими известными английскими литераторами, как Т. Карлайл, Д. Элиот, А. Теннисон, получил степень почетного доктора Оксфордского университета.

Во второй половине XIX в. наблюдается устойчивый и глубокий интерес к произведениям И. С. Тургенева и в Германии. Его творчество часто выступало как некий эталон, с которым немецкие писатели и читатели подходили к творчеству других русских художников слова. Немецким авторам весьма импонировало и то обстоятельство, что И. С. Тургенев учился в Берлинском университете, великолепно знал культуру Германии, неоднократно писал о Гёте, Шиллере, Гегеле, переписывался с немецкими критиками и создал свою интерпретацию «Фауста» в одноименном произведении. Сам писатель называл Германию «своим вторым Отечеством».

После окончания петербургского университета, в 1837 г., И. С. Тургенев отправляется в Берлин для того, чтобы изучать философию на родине самой науки. На протяжении всего творчества у него наблюдается интерес к личности и идеям немецкого философа Гегеля. Например, имя Гегеля встречается в романах «Отцы и дети», «Дым». О Берлинском гегельянстве вспоминают герои тургеневского «Фауста» и «Рудина», в московских гегельянских кружках побывали Рудин, Лежнев, Гамлет Щигровского уезда (Василий Васильевич).

В Германии, действительно, наблюдается устойчивый интерес к творчеству русского писателя. По подсчетам исследователей, только за тридцать лет послевоенного времени в Германии были напечатаны семьдесят семь отдельных изданий произведений И. С. Тургенева, вышло десяти томное собрание его сочинений, а роман «Отцы и дети» вышел двенадцатью изданиями [Григорьев 1977: 112].

Действительно, следует признать, что именно И. С. Тургенев способствовал распространению русской литературы на Западе. Он познакомил иностранных читателей и видных литературных деятелей и с творчеством Л. Н. Толстого. Однако мировая слава пришла к Л. Н. Толстому в конце 1880-х годов, когда на иностранные языки были переведены романы «Война и мир», «Анна Каренина», а также некоторые статьи писателя. Справедливости ради отметим, что первые переводы толстовских произведений были сделаны гораздо ранее. Так, например, в 1862 г. М. Мейзенбургана английский язык была переведена автобиографическая трилогия «Детство. Отрочество. Юность» (1862). Данный перевод был сделан по инициативе А. И. Герцена. В 1872 г. в США на английском языке была издана повесть Л. Н. Толстого «Казачья». Второй ее перевод был осуществлен там же в 1878 г. Но данные издания не привлекли внимание иностранцев к творчеству русского писателя. Следует признать, что подлинный интерес к его творчеству возникает лишь в середине 1880-х г., когда в Париже несколько раз переиздается роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» и в 1885 г. выходит роман «Анна Каренина» на французском языке. Таким образом, за рубежом знакомство с двумя романами Л. Н. Толстого произошло почти одновременно. Вообще исследователи отмечают, что роман «Война и мир» был издан на тридцати семи языках народов мира [Сохряков 1990: 68].

Долгим был путь этого произведения к иностранному читателю. Первая его публикация на французском языке появилась в 1879 г. Этот перевод, подписанный псевдонимом («Одна русская») был сделан Ириной Ивановной Паскевич. Он был напечатан в Петербурге и выпущен в Париже в продажу (в трех томах). С середины 1880-х г. во Франции он выдержал ряд повторных изданий. Большую роль в

публикации данного перевода и репрезентации самого автора романа-эпопеи в странах Европы сыграл, как мы уже отмечали, И. С. Тургенев.

Примечательно, что именно с французского текста И. Паскевич были сделаны первые переводы «Войны и мира» на английский, венгерский, голландский, польский, турецкий и др. языки. Этот перевод до начала XX века оставался единственным французским текстом, но и после того, как стали осуществляться другие переводы, он все-таки продолжал переиздаваться. Следует признать, что его качество не было на высоте. Княгиня И. Паскевич, урожденная Воронцова-Дашкова, не была профессионалом. Ее переводческая деятельность была любительским увлечением. По поводу ее работы И. С. Тургенев говорил: «Перевод несколько слабават, но – сделан с усердием и любовью» [Мотылева 1978: 118]. Эти качества плюс признание колоссальной работы, которую проделала переводчица, и оценила зарубежная публика. Именно по этому переводу произошло первое знакомство Г. Флобера, Р. Роллана, Э. Золя, Ги де Мопассана и других французских писателей с гениальным произведением Л. Н. Толстого. Хотя, заметим, произведения Л. Н. Толстого очень сложно переводить на иностранные языки. В переводе трудно передать толстовский стиль, сложные синтаксические конструкции, передающие рождение мысли героев, их динамику.

Но тем не менее «Война и мир» поразила зарубежных читателей эпическим охватом, жизненной правдивостью, психологической достоверностью. Читателям стали близки толстовские герои с их сомнениями, страстями, радостями. Им импонировал тот факт, что русский писатель затронул насущные вопросы времени, вызывающие интерес у людей разных наций: чувство отчужденности, поиск смысла жизни, повышенный интерес к подсознательным, таинственным движениям души.

Уже в конце XIX века современники заговорили о близости автора романа-эпопеи к Гомеру и Шекспиру. Так, Г. Флобер назвал «Войну и мир» «перворазрядной вещью», где есть «места шекспировские». Р. Роллан называл ее «обширнейшей эпопеей нашего времени, современной «Илиадой». Э. Хемингуэй признавался, что это произведение ему близко, он любит его за «превосходное, проникновенное и правдивое изображение жизни и народа» [Сохряков 1990: 60–61]. Этот роман, как мы уже отмечали выше, оказал колоссальное воздействие на западных писателей. Многие из них подчеркивают значительную роль Толстого-эпика в становлении и развитии мирового исторического романа. Под его влиянием создавали свои произведения Р. Роллан, Р. М. дю Гар, А. Барбюс, Э. Хемингуэй, Т. Вульф и др.

Высокую оценку получил за рубежом и роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Ранее всего этот роман был переведен на чешский язык (1881). На французском и немецком языках, как мы уже отмечали, он был опубликован в 1885 г. Этот первый французский перевод по 1911 г. был переиздан двенадцать раз. В 1886–1887 гг. роман был издан на английском, итальянском, испанском, датском, голландском языках. Именно французский перевод сыграл особенно важную роль в международной известности романа. Он послужил основой для его перевода на другие языки.

Однако следует отметить, что наряду с признанием таланта романиста Л. Н. Толстого, зарубежные писатели и критики высказывали и сомнения по поводу его художественных особенностей. Например, английский поэт и известный литературовед, М. Арнольд восхищался жизненностью романа, умением русского писателя представить большой кусок жизни современного русского общества. Но он же отмечал, что в нем «нет стиля». Э. Вогиюэ, автор известной работы «Русский роман», также признает талант русского писателя, среди достоинств произведения Л. Н. Толстого отмечает единство сюжета и последовательность в действии, дает высокую оценку психологизму писателя [Вогиюэ 1886]. Но вместе с тем говорит о несоблюдении симметрии, наличии многочисленных длиннот, фотографических описаний. Одним из самых главных недостатков романа он отмечает тяжелый язык и отсутствие стиля. В подобном ключе выстраивают свои суждения о романе и многие видные западные критики.

Однако влияние толстовского романа обнаруживается во многих произведениях зарубежных писателей: Р. Роллана, Д. Голсуорси, Т. Манна и др.

Не менее популярным роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» был и на Востоке. Хотя его переводы на восточные языки, по сравнению с Европой, сильно запоздали. Ранее всего роман был переведен в Японии (в 1902–1903 гг. известен журнальный перевод), который позднее вышел отдельным изданием. Огромное влияние данного романа ощутили на себе также многие японские писатели. Так, например, Киносита Наоэ в своем романе «Признание мужа» развивает многие темы и мотивы толстовского романа. Под влиянием русского писателя Такэо Арисима создает роман «История одной женщины», который часто называют японской «Анной Карениной».

В связи с этим, мы можем констатировать, что за рубежом Л. Н. Толстого, с одной стороны, называли гением, сравнивали с Гомером, Шекспиром, а с другой стороны, критиковали бесформенность его произведений. В конце XIX века новаторские черты толстовской прозы воспринимались как небрежность художественного стиля. Только в начале XX века данные претензии к толстовской прозе были сняты. Его произведения стали считаться художественными образцами мирового романа.

Таким образом, именно первые переводы произведений И. С. Тургенева и Л. Н. Толстого, сделанные во второй половине XIX века, открыли зарубежным читателем своеобразный мир русской литературы. Несмотря на многие несовершенства первых переводов, именно эти тексты сыграли важнейшую роль в репрезентации как русской литературы, так и загадочной души русского человека.

ЛИТЕРАТУРА

- Вогюэ Э.-М. Русский роман (1886) [Электронный ресурс] / Пер. с фр. П. Булова. – Режим доступа: http://www.artrusse.ca/Russian/History_rus
- Алексеев М. П. Взаимосвязи русской и зарубежной литератур. – Л., 1983. – 332 с.
- Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. – Л., 1975. – 184 с.
- Григорьев А. Л. Русская литература в зарубежном литературоведении. – Л., 1977. – 302 с.
- Мотылева Т. Л. «Война и мир» за рубежом: Переводы. Критика. Влияние. – М., 1978. – 437 с.
- Ощепкова А. Р. Тургенев и Запад: Восприятие творчества И. С. Тургенева во Франции и Англии XIX века [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.testsoch.com/turgenev-i-zapad-vozpriyatie-tvorchestva-i-s-turgeneva>.
- Сохряков Ю. И. Художественные открытия русских писателей: О мировом значении русской литературы. – М., 1990. – 206 с.
- Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. – М., 1982. – Т. 2. Письма 1850–1854 гг. – 372 с.

УДК 81'25

О методике факторного исследования вариативности внутреннего мира художественного текста при переводе с русского на английский язык

ДЕМИДОВА Е. В.

Алтайский государственный университет (г. Барнаул)

Аннотация. В статье рассматривается методика факторного исследования вариативности внутреннего мира текста при переводе (с русского на английский язык). Исследование осуществляется в контексте учения о «человеке говорящем» (НЛ) на материале текстов рассказов В. М. Шукшина и их англоязычных переводов. Разработанная методика позволяет вскрыть механизм действия универсальных факторов варьирования внутреннего мира текста при художественном переводе.

Ключевые слова: методика факторного исследования, художественный перевод, внутренний мир художественного текста, вариативность текста, фактор варьирования, В. М. Шукшин.

On the Method of Factorial Study of Variability of the Literary Text Inner World in Translation from Russian into English

DEMIDOVA E. V.

Altai State University

Abstract. *The article considers the technique of factorial study of variability of the literary text inner world in translation (from Russian into English). The study is carried out in the context of the doctrine of "speaking person" (HL) on the material of V. M. Shukshin's stories and their English translations. The developed technique allows revealing the action mechanism of universal factors of variation of the inner world of the text in the literary translation.*

Keywords: *methods of factorial study, literary translation, inner world of art text, text variation, variation factor, V. M. Shukshin.*

Задача данной статьи – представить методику факторного исследования варьирования внутреннего мира художественного текста в жизнедеятельностном аспекте (при художественном переводе).

Под внутренним миром художественного текста (ВМХТ) здесь понимается воссозданная в художественном произведении предметность, рассматриваемая в ее языковом, текстовом воплощении. ВМХТ может быть основой для рассмотрения художественного текста в аспекте его жизнедеятельности, поскольку данная смысловая категория формируется в процессе восприятия текста реципиентом.

Универсальными факторами варьирования ВМХТ при художественном переводе признаются фактор национально-языкового варьирования и фактор языковой личности переводчика. Под фактором варьирования ВМХТ понимается причина, движущая сила процесса варьирования, определяющая его характер или отдельные черты.

В качестве материала используются тексты рассказов В. М. Шукшина [1979; 1989] и их англоязычные переводы (американский [Shukshin 1996] и британский [Shukshin 1976; 1990] варианты).

Методика исследования универсальных факторов варьирования текста при переводе в современной лингвистике отсутствует, имеются некоторые теоретические и методологические положения, на основе которых могут быть сформулированы основания такой методики.

1. Коммуникативная сущность текста. Текст является коммуникативной единицей (П. Хартман, Г. В. Колшанский, Е. В. Сидоров, А. А. Чувакин и др.). Коммуникативная сущность текста делает его открытым среде существования текста, обмену информацией с ней. Коммуникативная природа текста проявляется в условиях существования текста, а именно в отношении текста к действительности и к другим текстам. В центре данного исследования – текст художественный, понимаемый как системное образование, которое отличается сложной коммуникативной структурой.

Это основание выдвигает ряд задач, которые решаются с помощью определенных шагов и операций методики, а именно: рассмотрение художественного текста в текстовой совокупности (текст оригинала и его переводы), выявление механизма функционирования текстов в различной среде (культуре) и степени трансформируемости ВМХТ под действием различных факторов. Основание позволяет обнаружить в ХТ обусловленные средой коммуникативные по своей природе компоненты его «внутреннего мира». Поиск смысла того или иного компонента художественного текста осуществляется на основе системы отношений говорящего и слушающего.

2. Когнитивные механизмы текстовой коммуникации. Когнитивный подход состоит в изучении текста с позиций познания человеком окружающего мира (Т. А. ван Дейк, П. В. Белянин, Л. О. Бутакова, Г. А. Золотова, В. Кинч, Л. А. Ноздрин и др.). Для понимания текста значимы знания о мире (культуре, природе, социальной сфере), о человеке, о языке, о самом тексте. Под когнитивными механизмами текстовой коммуникации в работе понимаются когнитивные свойства Homo Loquens, имею-

щие коммуникативную природу. Обладая когнитивной базой знаний, человек оперирует ими исходя из необходимости решения тех или иных коммуникативных задач.

Это основание выдвигает следующие задачи: определение функций компонентов во внутреннем мире текста, осуществляемое на основе знаний о когнитивной базе автора, привлечение для интерпретации ВМХТ общих знаний о мире, учет при анализе культурных особенностей «мира текста». Знание национального варианта языка перевода, параметров личности переводчика (социальный, психологический, культурный, философско-мировоззренческий и др.) – это те основания, на которых базируются эмпирические этапы методики факторного исследования варьирования ВМХТ.

3. Учение о внутренней форме художественного текста. Те или иные стороны «внутренней формы языка/текста» изучались и изучаются в лингвистике (Г. О. Винокур, В. фон Гумбольдт, А. А. Потебня и др.), нарратологии (понятие «фикционального мира») (В. Тюпа, В. Шмид и др.), лингвосемиотике (Р. Барт, М. М. Бахтин и др.), литературоведении (Д. С. Лихачев, В. Е. Хализев и др.). В литературоведении существует термин «внутренний мир художественного произведения» (Д. С. Лихачев), под которым понимается изображенный с помощью вымысла предметный мир. Элементы отраженной действительности соединяются в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве. Согласно учению о внутреннем мире художественного произведения, этот мир состоит из компонентов (вещи, персонажи, события, пространство и время) и имеет свои собственные взаимосвязанные составляющие, закономерности (психологические, социальные, бытовые, нравственные и т. д.) [Лихачев 1968; Хализев 2002].

Основание определяет эмпирические этапы разрабатываемой методики, а именно поиск и отождествление компонента ВМХТ, определение его функциональной значимости во ВМХТ.

Таким образом, на указанных теоретических основаниях можно сформулировать методику, адекватную предмету и цели исследования. Предметом исследования являются универсальные вариативные отношения между текстами оригинала и перевода, изучаемые на основе текстовой категории ВМХТ и обусловленные фактором национально-языкового варьирования и фактором языковой личности переводчика. Цель исследования состоит в установлении механизма действия универсальных факторов, их значимость для варьирования ВМХТ в текстах перевода. При разработке методики учитывались достижения предшественников [Ревзина 1998; Ноздрина 2009; Фролова 2007].

Ниже представим методику исследования. Она включает общетеоретические, общелогические и лингвистические методы и приемы анализа.

1 этап – теоретический. Задача этого этапа: рассмотрение внутреннего устройства универсального фактора варьирования. Обоснованием этапа является следующее утверждение: для того, чтобы установить механизм действия фактора, необходимо знать, как этот фактор устроен. Решение задачи предполагает обращение к теории фактора (теория национального варианта языка и теория НЛ). Для построения тела теории привлекаются общетеоретические и общелогические методы анализа и синтеза, индукции и дедукции, позволяющие охарактеризовать фактор в единстве и взаимосвязи составляющих его элементов (строение национального варианта; параметры языковой личности).

Теоретический результат этапа: внутреннее устройство фактора, представляющее его как целостную систему знания.

2 этап – эмпирический. Задача этапа: определение механизма действия фактора. Это значит: показать участие и значимость факторов при художественном переводе. Практически это может быть сделано на основе исследования семантического варьирования компонентов ВМХТ как объекта исследования художественного текста в жизнедеятельностном аспекте. Действие факторов варьирования должно быть рассмотрено на материале как минимум двух компонентов ВМХТ в их лингвистическом воплощении (например, «вещь» и «персонаж»). Эмпирический этап методики включает несколько промежуточных этапов.

А) Операция по поиску, опознаванию и отождествлению имени компонента в тексте возможна с помощью основного лингвистического метода – описательного. Из лингвистических приемов, которыми располагает описательный метод, для нас важны лингвистическое наблюдение и систематизация. Метод наблюдения предполагает выполнение ряда процедур и приемов, а именно поиск и выделение из текста того или иного факта и включение его в изучаемую категорию – ВМХТ; отождествление имен компонентов ВМХТ по формально-содержательным признакам; выбор из текста всех фактов, входящих в исследуемую фактическую область (функция компонента в тексте определяется взаимодействием различных текстовых категорий).

Практический результат: выделение имен компонентов ВМХТ в исходном тексте.

Продemonстрируем действие факторов национально-языкового варьирования и языковой личности переводчика на материале рассказа «Ванька Тепляшин», на примере имен компонента «вещь». В художественном тексте мы имеем дело с именами «вещей», под которыми понимаются номинации объектов, предметов, вещей внутреннего мира, которые напрямую связаны с сознанием и поведением людей. В тексте рассказа дается прямое, «географическое» отражение действительности: действие происходит в больнице районного города, куда из деревенской больницы переводят на лечение Ваньку. Следовательно, «город» – это номинация компонента «вещь» в художественном мире рассказа. Дальнейшее «вещное» заполнение пространства городской больницы осуществляется в рамках этой крупной единицы – районного города. Номинациями «вещей» в городском пространстве являются «больница», «улица» и др.; далее пространство сужается до обозначения комнат – «палата», «кабинетик», «уборная», «подвал»; предметов больничного интерьера – «тумбочка», «скамеечка», «графин», «вешалка»; и еще более мелких предметов – «воротник», «булочка», «сумка». Компонент «город» является символом в художественном универсуме Шукшина, он присутствует и может быть выделен практически в каждом рассказе (из переведенных на английский язык, например, «Упорный», «Миль пардон, мадам!», «Чудик», «Сельские жители»).

Б) Задача следующего промежуточного этапа: найти факт варьирования имени этого компонента в двух вариантах перевода. Методологической основой здесь служит сопоставительный метод (сопоставление двух переводов на основе оригинала по «челночному» принципу), с помощью которого выполняется операция по выявлению действия фактора, которое определяется его внутренним устройством (на основе данных 1 этапа). Следующая операция – вычленение вариантов имени компонента из вторичных текстов (с помощью метода сегментации).

Практический результат: выделены сегменты параллельных текстов, обозначающие соответствующие компоненты ВМХТ. Приведем материал.

В горбольнице его устроили хорошо... [Шукшин 1979: 193]

Американский вариант	Британский вариант
<i>He was comfortably set up at the city hospital</i> [Shukshin 1996: 185]	<i>He was well cared for in the city hospital</i> [Shukshin 1990: 315]

Ваньке что-то не очень нравилось в горбольнице... [Шукшин 1979: 194]

Американский вариант	Британский вариант
<i>Somehow Vanka didn't like being in the city hospital</i> [Shukshin 1996: 185]	<i>For some reason, Vanka didn't like the city hospital very much</i> [Shukshin 1990: 315]

Как видно из примеров, номинацией «города» в американском и британском вариантах переводов рассказа «Ванька Тепляшин» является лексема *the city*. Проследим, как данный компонент обозначен в англоязычных переводах других его рассказов. Например:

(«Упорный») ...мать Мотькина...закружилась в *городе*... [Шукшин 1979: 392]

Американский вариант	Британский вариант
...she...caught up in the wirl of <i>city</i> ...[Shukshin 1996: 167]	...she ...lived a different, hectic kind of life in the <i>city</i> [Shukshin 1990: 329]

(«Миль пardon, мадам!») Когда *городские* приезжают [Шукшин 1979: 87]

Американский вариант	Британский вариант
When <i>city</i> folk come ... [Shukshin 1996: 90]	Whenever <i>city</i> folks came ... [Shukshin 1990: 117]

(«Волки») – Вот ведь почему молодежь в *город* уходит? [Шукшин 1979: 37]

Американский вариант	Британский вариант
Wanna know why young people are moving to the <i>city</i> ? [Shukshin 1996: 127]	Why are all the young people going away to <i>town</i> ? ... [Shukshin 1978: 147]

(«Чудик») Пока что он благополучно доехал до *районного города*... [Шукшин 1979: 79]

Американский вариант	Британский вариант
In the meantime he'd made it safely to the <i>district capital</i> ... [Shukshin 1996: 81]	He arrived safely in <i>town</i> ... [Shukshin 1990: 106]

(«Сельские жители») – Доедете до *города*... [Шукшин 1979, 50]

Американский вариант	Британский вариант
Go to <i>town</i> ... [Shukshin 1996: 5]	You just go to <i>town</i> ... [Shukshin 1990: 106]

В) Задача следующего этапа: вскрыть механизм варьирования компонента во ВМХТ. С помощью семантического анализа (который включает компонентный и контекстуальный анализ) и функционально-смыслового анализа определяются смысл компонента, его функциональная значимость во ВМХТ, а также изменение этого смысла вследствие варьирования имени компонента. Метод интерпретации позволяет установить направление варьирования, степень варьирования и сигналы варьирования компонента ВМХТ. Также необходима интерпретация результата с точки зрения эстетического компонента.

Практический результат этапа: выводы о том, что меняется во ВМХТ за счет варьирования его компонента. Общий теоретико-практический результат эмпирического этапа: обобщение полученных результатов с элементами научной классификации.

Приведем материал. «Город» – это художественный символ в творчестве Шукшина, все смыслы которого актуализируются при филологическом чтении рассказа на родном языке. В переводном тексте смена номинации при сохранении денотата приводит к актуализации совсем иных смыслов. Как видно из примеров, оба переводчика употребляет одно и тоже имя «вещи» – *city*, однако его семантика в этих двух национальных вариантах различна. В американской культуре номинация «*city*» используется для

обозначения «единой территории с местным управлением и населением в несколько тысяч» (перевод с английского здесь и далее мой. – Е. Д.) [Бондарчук 2007], то есть для номинации «небольшого городка». В британской культуре **City** – крупный промышленный город (мегаполис), в нем обязательно «имеется собственный кафедральный собор или существует королевское разрешение на данную номинацию» [Бондарчук 2007]. Для обозначения маленького города в британской культуре употребляются лексемы «town» или «village».

Творчество В. М. Шукшина, внутренний мир его произведений представляет собой целостность, которая задается его функционированием в культуре [Чувакин 2002]. В приведенном примере имя вещи демонстрирует национально-культурную специфику и требует соотнесения своего значения с «кодом» культуры, в рамках которой происходит его интерпретация. Национально-культурные особенности данных лексем могут стать причиной неверной интерпретации содержания компонента предметного мира рассказа представителями американской и британской культур. Национально-языковое варьирование имени «вещи» приводит к изменению конструкции всего предметного мира переводного текста, поскольку в нем нарушаются принципы реальности и социального устройства [Лихачев 1968]. Возможная интерпретация ситуации действительности реципиентом британского перевода: Ваньку Тепляшина из деревенской больницы переводят в больницу крупного мегаполиса. В художественном мире Шукшина деревенского больного с язвой, согласно административным распоряжениям, определяют в ближайшую районную больницу. Кроме того, происходит смена «облика» самого городского пространства (крупный город в восприятии американца или англичанина отличается от представлений русскоязычного читателя). Таким образом, действие фактора национально-языкового варьирования внутреннего мира текста художественного произведения заключается в использовании культуроспецифических номинаций его компонентов во вторичных текстах. Вследствие этого, как было показано на примере, искажается понятийное содержание компонентов художественного целого, а также нарушаются системные составляющие предметного мира художественного произведения.

На примере варьирования компонента «город» в британских вариантах перевода рассказов можно проследить и действие фактора языковой личности переводчика. Дело в том, что переводчик Холли Смит (рассказы «Ванька Тепляшин», «Упорный», «Миль пардон, мадам!», и др) для номинации компонента «небольшой районный город» последовательно использует лексему **city**. Другой британский переводчик Роберт Даглиш (рассказы «Волки», «Чудик», «Сельские жители») употребляет лексему **town**. Выбор лексемы в данном случае определяет смысл компонента ВМХТ и задает поле для интерпретаций. Объяснить такой выбор можно исходя из уровня коммуникативной компетенции переводчика. В случае с лексемой **city** наблюдается неверное истолкование переводчиком Х. Смит смысла компонента «небольшой город», что может, как объяснялось выше, привести к изменению системных принципов ВМХТ в восприятии потенциальным реципиентом. Роберт Даглиш, напротив, верно истолковав смысл исходного компонента, при выборе номинации руководствуется нормами своего национального варианта (лексема **town** в British English может считаться эквивалентной русскому «районном городу»).

Исходя из приведенного примера можно выделить некоторые направления национально-языкового варьирования ВМХТ за счет варьирования компонента «Вещь» (нарушение, искажение, изменение): искажение понятийного содержания; нарушение социальной составляющей; изменение пространственных параметров ВМХТ.

Действие фактора языковой личности переводчика (с различным уровнем переводческой и коммуникативной компетенции) проявляется в адекватном выборе номинации компонента ВМХТ из инвентаря, предлагаемого системой национального варианта. От переводческого решения, как видно из примера, зависит направление и степень варьирования ВМХТ.

Общий теоретический результат: разработанная методика позволяет вскрыть механизм действия универсальных факторов варьирования ВМХТ при переводе (с русского на английский язык).

ЛИТЕРАТУРА

- Бондарчук Г. Г., Бурая Е. А. Основные различия между британским и американским английским: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 136 с.
- Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74–87.
- Ноздрин Л. А. Интерпретация художественного текста. Поэтика грамматических категорий: учебн. пособ. – М.: Дрофа, 2009. – 252 с.
- Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: дисс. в форме научн. доклада на соискание уч. степ. докт. филол. наук. М, 1998. – 86 с.
- Фролова О. Е. Мир, стоящий за текстом: Референциальные механизмы пословицы, нектода, волшебной сказки и авторского повествовательного художественного текста. – М.: ЛКИ, 2007. – 320 с.
- Хализев В. Е. Мир произведения // Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С. 124–138.
- Чувакин А. А. Творчество В. М. Шукшина в исследованиях филологов Алтайского государственного университета (1989–99 гг.) // Сибирский филологический журнал. 2002. – № 1. – С. 11–26.
- Шукшин В. М. Рассказы. – Барнаул, 1989. – 454 с.
- Шукшин В. М. Точка зрения: Рассказы, повести. – Барнаул, 1979. – 532 с.
- Shukshin V. Stories from a Siberian village. – De Kalb, Illinois, 1996.
- Shukshin V. I want to live. – М.: Progress, 1978. – 260 p.
- Shukshin V. Short stories. – М.: Raduga, 1990. – 359 p.

УДК 81'255. 4: 82-391

Сравнительно-семантический анализ перевода транслитератов в романе В. В. Набокова «Pnin»

ДОЛБУНОВА Л. А.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В статье сравниваются способы перевода англоязычных транслитератов русских высказываний в романе В. В. Набокова «Pnin» на материале трех версий перевода, а также анализируются их семантика и функции в тексте.

Ключевые слова: перевод, адекватный и эквивалентный перевод, транслитерация, транслитерат, опущение, семантика, функция.

The Comparative-Semantic Analysis of Rendering Transliterations in the Novel “Pnin” by V. V. Nabokov

DOLBUNOVA L. A.

Mordovia State University

Abstract. The article looks into the technique of translating English-based transliterations of Russian phrases in V. V. Nabokov's novel “Pnin” by comparing three translation versions, and gives their semantic and functional analysis in the text.

Keywords: translation, adequate and equivalent translation, transliteration, transliterator, elimination, semantics, function.

Целью настоящей статьи является сравнительный анализ переводов англоязычных транслитератов русских выражений в романе В. В. Набокова «Pnin» на русский язык, а также выявление их семантики и функций в тексте. Актуальность поставленной задачи определяется тем, что сравнительный анализ переводов позволяет раскрыть, как отмечает В. Н. Комиссаров, определенные механизмы перевода, вы-

явить трудности перевода и те трансформации содержания и формы, которые предпринимаются переводчиком для достижения адекватного перевода [Комиссаров 1990: 37–38].

Материалом для анализа послужили 64 англоязычных транслитерата, отобранные методом сплошной выборки [Nabokov 1989]. Под транслитератами понимаются русские высказывания (слова, словосочетания, предложения и даже тексты стихов), приведенные в тексте Набокова буквами английского алфавита, например такие, как: *portfel'*, *kakoy zhutkiy dom*, *Moyo pochtenie*. Для сравнения переводов транслитератов были использованы три версии: в переводе Е. А. Барабтарло при участии В. Е. Набоковой [Набоков 2012], а также Б. М. Носика [Набоков, эл. рес.] и С. Б. Ильина [Набоков, эл. рес.]. Для исследования заявленной цели использовались методы сравнения, семантического анализа, интерпретации, классификации.

В англоязычном романе «Pnin» наличествует сложная система употребления форинизмов – слов и фраз на иностранных языках, в том числе и на русском. Главный персонаж романа, русский профессор-эмигрант, преподающий русский язык в американском колледже Waindell (Вайнделл), является носителем русской культуры дореволюционной эпохи, той части просвещенного русского общества, которая свободно говорила на нескольких языках. Поэтому органичным представляется использование в романе немецких и французских слов и выражений – из тех языков, на которых свободно говорит Пнин, а также латинских. Такие иностранные (инокультурные) слова подаются в англоязычном романе и в сравниваемых русских версиях перевода в оригинале. Особняком стоят русские выражения. Для их передачи Набоков использовал прием транслитерации (с элементами транскрипции, например l', m', для передачи мягкости согласного) с немедленным переводом на английский их смысла. Именно эти транслитераты (в тексте оригинала они выделены курсивом) и привлекли наше внимание. Почему писатель использовал этот прием, а не оригиналы русских выражений, как немецких, французских и латинских? Нам представляется, что этому имеется объяснение. В. В. Набоков, не мог не описать безупречность владения русским языком самого Пнина, не показать прелесть звучания родного языка (для Пнина и самого писателя) и не передать смысла тех не столь многочисленных русских фраз, используемых в речи автора и персонажей. Главной целью, без сомнения, было отразить «русскость» главного персонажа, самой атмосферы русского бытия, утраченного Набоковым. Эта тема постоянно звучит в его произведениях. «Русскость» Пнина показана в романе многослойно через:

- выбор русского имени героя (возможно, это аллюзия на русского поэта конца 18 и начала 19 века И. Пнина – усеченная фамилия от Репнин) [Шадурский, эл. рес.];
- описание его поведения и характера как типично русского интеллигента той исторической эпохи;
- авторское описание блестящего русского языка Пнина и удивительного знания русской литературы;
- яркое и остроумное описание его английской речи, которая изобилует ошибками в силу интерференции русского языка;
- использование англоязычных транслитератов русских слов и выражений (см. ниже);
- словесную игру, присущую стилю Набокова и наращивающую смыслы, например, искажение английских слов на русский или немецкий манер: “*Quittance?*” *queried Pnin, Englishing the Russian for ‘receipt’*” (*kvantsiya*) [Nabokov 1989: 18]; “*Ach nein, nein, nein, ‘said Pnin. “Let us finish this nightmare conversation (diese koschmarische Sprache).*” [Nabokov 1989: 49]; *Tsentral Park u Reeverside* [Nabokov 1989: 62];
- тональность произведения, пронизанную русской культурой, что воссоздается многочисленными отсылками к русской топонимике, антропонимике, литературе, поэзии и пр.

Исследуемые транслитераты, как мы уже упоминали, немногочисленны, но используются писателем очень бережно – они не перенасыщают содержание и форму романа, но являются неотъемлемой частью и того и другого. Даже количество страниц, через которое они встречаются, весьма дозирован-

ное – от 2-3 и более. Иногда их частотность возрастает в зависимости от ситуации, как, например, при встрече с Лизой или эмигрантской средой в Куковой Усадьбе.

Сравнительный анализ переводов выявленных транслитератов показал, что переводчики использованы такие приемы перевода, как:

- элиминация (опущение) транслитератов;
- сохранение оригинала транслитерата в тексте без его перевода;
- сохранение оригинала транслитерата с его переводом (передачей смысла);
- перевод транслитерата и его дублирование английским смысловым аналогом (единичный случай).

Иллюстрация данных приемов перевода приводится в табл. 1.

Е. А. Барабтарло и С. Б. Ильин в большинстве случаев в переводе элиминировали этот набоковский стилистический прием, что кажется вполне логичным, поскольку русская версия не требует перевода того, что понятно русскому читателю. Однако это неизбежно приводит к стилистическим лакунам. Б. М. Носик, ради сохранения стиля оригинала, прибегает к тому же приему, что и сам Набоков – он оставляет англоязычные транслитераты, тут же передавая их смысл в тексте. Однако данный прием используется им непоследовательно, и в русском тексте иногда отсутствует перевод этих фраз (в 16 случаях).

Таблица 1

Сравнение переводов

Оригинал В. В. Набокова	Перевод Е. А. Барабтарло и В. Е. Набоковой	Перевод Б. М. Носика	Перевод С. Б. Ильина
How Pnin came to the Soedinyonnie Shtati (the United States).	Как Пнин приехал в Soedinyonnie Shtati.	Как Пнин прибыл в Soedinyonnie Shtati (Соединенные Штаты).	О том, как Пнин прибыл в Soedinyonnie shtati ...
It was there, <i>slava Bogu</i> (thank God)! Very well! He would not wear his black suit - <i>vot i vsyo</i> (that's all).	Она была тут, слава Богу! Вери уэль! Он не наденет черного костюма – вот и все.	Вот она, <i>slava Bogu</i> (слава Богу)! Прекрасно! Просто он не наденет сегодня черный костюм – <i>vot i vsyo</i> (вот и все).	Слава Богу, она здесь! Очень хорошо! Он не наденет черного костюма – вот и все!
Timofey Pnin settled down in the living-room, crossed his legs <i>po amerikanski</i> (the American way), and entered into some unnecessary detail.	Тимофей Пнин уселся в гостиной, заложив ногу на ногу «по-американски» и пустился в ненужные подробности. .	Тимофей Пнин уселся в гостиной у Клементсов, закинул ногу на ногу <i>po amerikanski</i> (на американский манер) и пустился в ненужные подробности.	Тимофей Пнин уселся в гостиной, скрестил «по-американски» ноги и ударился в разного рода ненужные подробности.
... with Pnin in a polo shirt, a Gioconda smile on his lips, demonstrating the movements underlying such Russian verbs – used in reference to hands—as – <i>mahnut'</i> , <i>vsplesnut'</i> , <i>razvesti</i> : ...	Пнин, в теннисной рубашке, с улыбкой Джоконды на губах, демонстрирует движения, лежащие в основе таких русских глаголов (употребляемых применительно к рукам), как махнуть, всплеснуть, развести:	и в этом фильме Пнин, обтянутый спортивной рубашкой, с улыбкой Джоконды на губах демонстрировал движения, обозначаемые такими русскими глаголами, как <i>mahnut</i> , <i>vsplesnut</i> , <i>razvesti</i> : ...	Пнин в тенниске, с улыбкой Джоконды на устах, демонстрирует жесты, лежащие в основе таких русских глаголов, - подразумевающих движения рук, - как «махнуть», «всплеснуть», «развести»: ...

<p>'What a gruesome place, <i>ka-koy zhutkiy dom</i>, ' she said, ...</p>	<p>Какой жуткий дом, – сказала она, ...</p>	<p>Какой жуткий дом, <i>ka-koy zhutkiy dom</i>, - сказала она ...</p>	<p>- Какой жуткий дом, - сказала она, ...</p>
<p><i>'Ya nadela tyomnoe plat'e, I monashenki ya skromney; Iz slonovoy kosti raspyat'e Nad holodnoy postel'yu moey. No ogni nebivalih orgiy Prozhigayut moyo zabityo I shepchu ya imya Georgiy-- Zolotoe imya tvoyo!</i> (I have put on a dark dress And am more modest than a nun; An ivory crucifix Is over my cold bed. But the lights of fabulous orgies Burn through my oblivion, And I whisper the name George-- Your golden name!)</p>	<p>Я надела темное платье, И монашенки я скромней; Из слоновой кости распятыя Над холодной постелью моей. Но огни небывалых оргий Прожигают мое забытье, И шепчу я имя Георгий-Золотое имя твое!</p>	<p>Ya nadela tyomnoe plat'e, Я надела темное платье, I monashenki ya skromney; И монашенки я скромней; Iz slonovoy kosti raspyat'e Из слоновой кости распятыя Nad holodnoy postel'yu moey, Над холодной постелью моей. No ogni nebivalich orgiy Но огни небывалых оргий Prozhigayut moyo zabityo, Прожигают мое забытье, I shepchu ya imya Georgiy – И шепчу я имя Гергий – Zolotoe im'a twoyo! Золотое имя твое!)</p>	<p>Я надела темное платье И монашенки я скромней: Из слоновой кости распятыя Над холодной постелью моей. Но огни небывалых оргий Прожигают мое забытье, И шепчу я имя Георгий - Золотое имя твое!</p>
<p>Suddenly he heard her sonorous voice ('Timofey, zdravstuy!') behind him, ...</p>	<p>Вдруг он услышал ее звучный голос («Тимофей, здравствуй!») позади себя ...</p>	<p>И вдруг он услышал ее звонкий голос у себя за спиной («Timofey, zdravstuy!») и, ...</p>	<p>Внезапно он услышал за собой ее звучный голос («Тимофей, здравствуй!») и ...</p>
<p>That line in the absurd Russian grammar, 'Brozhu li ya vdol' ulits shumnih (Whether I wander along noisy streets), '...</p>	<p>Эта строка в абсурдной русской грамматике, «Брожу ли я вдоль улиц шумных», ...</p>	<p>Эта строка в абсурдном учебнике русской грамматики - «Brozhu li ya vdol' ulits shumnih» («Брожу ли я вдоль улиц шумных»), ...</p>	<p>Эта строчка из дурацкой русской грамматики: «Брожу ли я вдоль улиц шумных» («Whether I wander along noisy streets»), ...</p>

Результаты количественного анализа сравниваемых приемов перевода представлены в табл. 2.

Таблица 2

Количественный анализ используемых приемов перевода

Приемы перевода	Перевод Е. А. Барабтарло и В. Е. Набоковой	Перевод Б. М. Носика	Перевод С. Б. Ильина
Элиминация (опущение) транслитерата	63	2	62
Сохранение траслитерата в тексте без его перевода	1	16	1
Сохранение транслитерата с его переводом (передачей смысла)	0	46	0
Перевод транслитерата и его дублирование английским смысловым аналогом	0	0	1

Таблица 2 наглядно показывает, что Е. А. Барабтарло и С. Б. Ильин ориентированы на адекватный перевод, а Б. М. Носик – больше на эквивалентный. Следует подчеркнуть тот факт, что переводить стиль Набокова, его словесную игру, амбивалентность смыслов – непростая задача. Так, Е. А. Барабтарло, отмечая трудности, с которыми он столкнулся, пишет о том, что невозможно избежать опущений при переводе, например, искаженной английской речи Пнина, иначе в русском языке это будет звучать абсурдно, поскольку русский Пнина изумителен. «Поэтому читатель русского «Пнина» должен все время помнить, что перевод таких мест обесцвечивает оригинал» [Барабтарло, эл. рес.]. Нужно заметить, что перевод Е. А. Барабтарло был одобрен В. Е. Набоковой: «Безусловно, без чрезвычайно важного участия В. Е. Набоковой перевод никогда не мог быть напечатан. Это последняя и окончательная редакция перевода позволяет, кажется, сказать, что “Пнин” переведен настолько честно, насколько это было в силах переводчика» ... [Ibid.]. Возможно, что Б. М. Носик, в попытке сохранить столь важную для Набокова языковую форму и стиль, перегружает роман транслитератами, но читателям, особенно тем, кто не может прочитать роман в оригинале, представляется возможность частично представить стиль оригинала за счет сохраненных языковых средств.

Перейдем к рассмотрению семантики набоковских транслитератов. Анализ показал, что в своем подавляющем большинстве они тематически связаны с русской культурой: русским языком, литературой, русским бытом, особым духовным и эмоциональным состоянием персонажей и пр. Нами были выделены следующие семантические группы транслитератов:

1) формулы речевого поведения

– фатические: *Zdrastvuyte, kak pozhivaete, horsho, spasibo; Nu, eto izvinite; Timofey, zdrastvuy!; Poslushayte, Komarov; Ah, Timofey Pahlch! Nu kak?; Moyo pochtenie; (present myself before) presvetlie ochi; Ah, Timofey Pahlch! Nu kak?; sidite, sidite; Tshay gotoff, vizhu, vizhu, kampus kak kampus; neznakomtsu ot neznakomki;*

– выражения эмоционального состояния и отношения: *slava Bogu; vot i vsyo; Nu, nu, vot i horsho, nu vot; kakoy zhutkiy dom; Nu kakoy zhe ti dushka; ‘Gospodi, skol’ko mi im dayom!; A vi, baten’ka, zdorovo postareli; However (odnako), it really is hot here (i zharko the u vas)!; tem bolee obidno;*

– слоганы: *Ruki proch ot Korei;*

– разговорные клише: *Mama, telefon! Ot Vladivostoka do Vashingtona 5000 mil’;*

2) слова, обозначающие жесты и действия: *crossed his legs po amerikanski; mahnut’, vsplesnut’, razvesti; okupnutsya;*

3) аллюзии на поэзию:

- А. С. Пушкина: *Brozhu li ya vdol' ulits shumnih;*
- И. С. Тургенева: *Kak horoshi, kak svezhi;*
- У. Шекспира: *plila i pela, pela i plila...*

4) стихи Лизы Боголеповой:

<p>‘Ya nadela tyomnoe plat’e, I monashenki ya skromney; Iz slonovoy kosti raspyat’e Nad holodnoy postel’yu moey.</p> <p>No ogni nebivalih orgiy Prozhigayut moyo zabityo I shepchu ya imya Georgiy-- Zolotoe imya tvoyo! [Nabokov 1989: 56]</p>	<p>Samotsvetov króme ochéy Net u menyá nikakíh, No est’ róza eshchó nezhnéy Rózovíh gub moih. I yúnosha tíhiy skazál: ‘Vashe sérdtse vsegó nezhnéy...’ I yá opustíla glazá... [Nabokov 1989: 181]</p>
---	---

5) слова, связанные с русским бытом:

- русская еда: *botvinia; zemlyanika; klubnika; pirozhki; ryabinovka;*
- русская игра: *gorodki, I still hear the trakh! the crack when one hit the wooden pieces and they jumped in the air;*

6) оценочная лексика: *Huliganí;* ‘Avtomobil’, *kostyum – nu pryamo amerikanets, Ayzenhauer!; on uzhasniy vidumshchik; Pnin’s antikvarniy liberalism; and all the innumerable triumphs of bezkoristniy (disinterested, devoted) scholarship; Wearing rubber gloves so as to avoid being stung by the amerikanski electricity in the metal of the shelving, ...; govoryat, spilsya; dlya trezvih;*

7) названия мест, заведений, пьесы, сборника стихов Лизы: *Soedinyonnie Shtati; at the Ougolok cabaret; he said that in Zabava (Liebele) he had only acted the part of Christine’s father [Nabokov 1989: 180]; He and I turned out to be, as he quipped, vos’midesyatniki (men of the Eighties), that is, we both happened to have lodgings for the night in the West Eighties, ... [Nabokov 1989: 186]; She sent me a published collection of her poems “Suhie Gubi”;*

8) слова, обозначающие предметы, имеющие важное значение для Пнина (его портфель, том Советского Золотого Фонда литературы, жаворонок и долина как предмет лингвистического спора, обозначение цвета в русском языке): *He picked up his portfel’ ...; It was Volume 18 – mainly devoted to Tolstoyana – of Sovetskiy Zolotoy Fond Literaturi...; The office where Zol. Fond Lit. now lay, partly enveloped in Pnin’s green muffler, ...; “I have to report, sir, on the skylark, zhavoronok in Russian, about which you made me the honour to interrogate me ... ”; dolina; siziy;*

9) некоторые слова-реалии: *... with his son Timofey, a thirteen-year-old gimnazist (classical school pupil) in his gimnazicheskii uniform; The barn was full of dachniki (vacationists)...*

Функциональная нагрузка используемых транслитератов четко связана с достижением авторского замысла – созданием неповторимой атмосферы русской культуры, передачей особенностей характера русского интеллигента Пнина, описанием его профессиональной (интеллектуальной) деятельности, связанной с русским языком и литературой, передачей его душевного состояния и эмоционального отношения к вещам и людям, в том числе через воспоминания о прежней жизни (из детства и отрочества). Используемые транслитераты стилистически наглядно, в отличие от форинизмов, передают неповторимость русской души, красоту языка, усложняют и наращивают смыслы.

Подводя итог нашему исследованию, необходимо сказать, что перевод, и особенно перевод такого блестящего стилиста как В. В. Набоков, невозможен без опущений. Рассмотренные в статье транслитераты русских высказываний являются наглядным тому подтверждением. Если в тексте английского

оригинала они абсолютно необходимы и органичны (и причины их присутствия в тексте нами указаны), то в русском переводе – для русского читателя – их сохранение не несет какой-то новой смысловой нагрузки, поскольку они уже переведены в основном тексте. Это и показали переводы Е. А. Барабтарло и С. Б. Ильина. Сохранение англоязычных транслитератов в переводе Б. М. Носика выполняет скорее декоративную функцию, но, на наш взгляд, это тоже не лишено смысла, т. к. они передают языковую форму романа.

ЛИТЕРАТУРА

- Барабтарло Е. А. Набоков. Пнин. Послесловие переводчика. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.mn/blog/vladimir_nabokov/158908.html.
- Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
- Набоков В. В. Пнин / Пер. с англ. Е. А. Барабтарло, В. Е. Набоковой. – СПб: Азбука., 2012. – 377 с.
- Набоков В. В. Пнин / Пер. с англ. С. Б. Ильин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/NABOKOW/Pnin.txt>.
- Набоков В. В. Пнин / Пер. с англ. Б. М. Носик. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/NABOKOW/pnin.txt>.
- Шадурский В. В. Владимир Набоков и Иван Пнин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://scanpoetry.ru/poets/nabokov-vladimir/articles/a64>.
- Nabokov V. V. Pnin. – N. Y.: 1-st Vintage International Edition, 1989. – 193 p.

УДК 81'38: 81'25=811.131.1

Воспроизведение стилеобразующих доминант в переводе на французский язык повести А. С. Грина «Алые паруса»

ЗАХАРОВА Н. В., ПОТАШОВА Э. К.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева (г. Саранск)

Аннотация: В данной статье анализируются стилеобразующие доминанты повести А. С. Грина, а также способы и особенности их передачи на французский язык.

Ключевые слова: стиль, стилистические средства, художественный перевод, стилистический прием, образ.

Presentation of the Style Forming Dominants in the French Translation of A. Green's Story "Scarlet Sails"

ZAKHAROVA N. V., POTASHOVA E. K.

Mordovia State University

Abstract. This article considers the style forming dominants in A. Green's story. The authors focus on the methods and peculiarities of their rendering into French.

Keywords: style, stylistic means, literary translation, stylistic device, image.

Одним из самых своеобразных писателей-неоромантиков в литературе можно по праву считать Александра Степановича Грина (1880–1932). Отличительные характеристики прозы А. Грина в большей степени вытекают из того факта, что писатель создавал свои произведения на рубеже двух литературных эпох: «серебряного века» русской литературы (конец XIX – начало XX века) и советской литературы 20-х годов. Творчество писателя и поныне остается необычайным культурным объектом, сохранившим в себе отпечатки двух разных миров и вобравшим в себя многие идеи, противоречия и политические находки того времени.

Становление гения А. Грина – первое десятилетие XX века – пришлось на исключительно важный период в развитии литературы. Наступление нового века ознаменовалось обостренными спорами различных литературных школ (реализм, символизм, футуризм и др.) и поиском ранее неизведанных средств выражения авторской мысли, что привело к символизации и субъективации художественного восприятия действительности, а разнообразные взаимодействия борющихся сторон стали причиной появления «стилевых синтезов» [Козлова 2004: 5].

Перемены в государственном устройстве России начала XX века также находят своё отражение в литературе и возрождают интерес писателей к важнейшим вопросам человечества. Это приводит к тому, что литература начала XX века приобретает еще одну отличительную черту: обращение к традиционным идеям и конфликтам *романтизма* способствует тому, что именно это направление искусства оказывает значительное влияние на писателей начала XX века.

Активные тенденции русской культуры начала XX века нашли свой отклик и в творчестве А. Грина. Уже в начале своего творчества А. Грин заявил о себе как о писателе-романтике. Также, одной из особенностей художественных произведений писателя является символизм.

Раскрытие творческой индивидуальности писателя, особенностей его авторского миропонимания и мироощущения для ученых представляется весьма нелегкой задачей. Имея единую базу языковых ресурсов с общелитературным языком, язык художественного текста имеет свой ряд отличий. Писатель пользуется конкретными единицами всего целого, группируя их в индивидуальном порядке. Единица языка проходит процесс индивидуально-авторского осмысления, а затем получает свою репрезентацию в художественном тексте или совокупности текстов с помощью оригинальных (в основном – образных) средств вербализации.

Л. А. Мельникова в своем труде «А. С. Грин: слово-образ» выделяет наиболее важные особенности, свойственные языку А. Грина. Среди них выделяется большое количество концептуально значимой лексики (*мысль, природа*), «звукового» семантического поля (*нёстрый гул, гробовое молчание, тихая трава*). Художественный текст А. Грина отличает обилие определений, являющихся эпитетами, уточняющими, дополняющими то или иное понятие, что приводит к созданию ярких и запоминающихся образов [Мельникова 2009: 213–232]. Зачастую писатель прибегает к использованию редкой в общелитературном языке лексике (*гладь, зыбь*), терминам (*борт, боцман, каюта, киль*) для наиболее полного проникновения в атмосферу жизни и быта героев.

Одной из характерных особенностей индивидуально-авторского стиля А. Грина является сквозная метафоричность повествования, а также метонимия, позволяющая читателю воспринимать предмет или явление через его часть или признак.

Писатель прибегает и к сугубо поэтическим образам: легкая греза, легкая печаль, что создает ощущение возвышенности и сказочности и придает его произведениям положительный оценочный момент.

Поскольку художественный текст репрезентирует субъективную картину мира, то в качестве способа толкования этого мира используется ментальное моделирование, основанное на индивидуальном прочтении переводчиком символики переводимого произведения. Тем не менее, ни один переводчик не может абсолютно эквивалентно воссоздать художественный текст на языке перевода, поскольку оригинал художественного текста изначально нацелен на читателей своего языка и отражает национальную картину мира во всей её специфике. Вместе с тем, каждая языковая система, представляя свой, неповторимый рисунок реального мира, все же апеллирует к единой объективной реальности, и лишь сумма этих рисунков и дает наиболее полное представление о мире. «При этом, однако, не стоит считать, что преломление действительности языковыми системами происходит фрагментарно, выборочно, и языки отображают далеко не весь объем информации о структуре мира. То, что в одних языках получило материальную фиксацию, в других – остается на уровне потенции, т. е. имеет просто качественно иное воплощение, но, тем не менее, все же присутствует в семантической базе. Именно поэтому все

языки, по большому счету, обладают равными выразительными возможностями: нет такого понятия, которое было бы невозможно передать средствами другого языка, вопрос заключается лишь в том, средства какого уровня при этом должны использоваться» [Захарова 2014: 188]. Действительно, иначе переводческая деятельность была бы невозможной.

Из этого выходит, что при переводе художественного произведения главной задачей переводчика является передача специфических особенностей текста-оригинала путем функциональных соответствий этим особенностям, что приводит к использованию таких языковых средств, которые при обязательном совпадении по формальному характеру с элементами оригинала, выполняли бы ту же смысловую и художественную функцию в системе языка перевода.

При переводе художественного текста также особого внимания требуют языковые средства и речевые приемы индивидуально-авторского стиля. Индивидуальность образной системы А. Грина обусловлена его новаторским подходом к подбору образных средств вербализации.

Изучение индивидуальных стилей – основная проблема стилистики. В творчестве А. Грина особое значение, как элемент стилевой индивидуальности, имеет символ. Символ – образ, имеющий мотивированную связь с определенным референтом.

Самым знаменитым произведением А. Грина является повесть-феерия «Алые паруса». Уже само название «Алые паруса» может представлять собой определенную трудность для переводчика. Изначально повесть носила название «Красные паруса», но во время работы над ней А. Грин понял, что для того, чтобы название приобрело большую значимость и насыщенность, необходимо изменить цвет парусов на такой, какой сможет вызвать у читателей особые, мягкие, нежные чувства. Цвет парусов играет большую роль в произведении, и автор показывает это нам во фрагменте, когда главный герой – капитан Грэй – выбирает ткань для парусов. Для того чтобы подчеркнуть значение алого цвета, Грин использует приём синонимии: «красный, бледный розовый и розовый тёмный; густые закипи вишнёвых, оранжевых и мрачно-рыжих тонов». Алый – это цвет утренней зари; цвет любви, чистой и светлой. «Этот совершенно чистый, как алая утренняя струя, полная благородного веселья и царственности цвет являлся именно тем гордым цветом, какой разыскивал Грэй».

Подобное видение А. Грином значения цвета парусов ставит перед переводчиком задачу быть осторожным при подборе лексики цвета на языке перевода. На французский язык повесть «Алые паруса» была переведена Полем Лекесном. Перевод названия звучит как «*Les voiles écarlates*». Чтобы понять выполнена ли прагматическая задача при переводе названия повести «Алые паруса», обратимся к «Русско-французскому словарю» Л. В. Щербы и М. И. Матусевича. Слово «алый» имеет во французском языке несколько вариантов перевода, а именно: *vermeil*, *écarlate* и *rouge éclatant*. Установим разницу между ними. Согласно словарю *Trésors de la langue française*, наиболее подходящим по цвету к «алому» является слово «*écarlate*». Но во французском языке оно имеет дополнительное коннотативное значение, а именно алый цвет ассоциируется с опасным и быстро распространяющимся революционным движением. Тем не менее, в сочетании с лексемой «паруса», выражающей легкость и романтику, слово «алый» утрачивает своё коннотативное значение. Таким образом, алые паруса в повести А. Грина и тексте перевода являются образным средством, выражающим свободу любви и исполнение мечты. Этот символ появляется в повести во многих ключевых моментах.

В основе феерии «Алые паруса» лежит антитеза, характерная особенность романтических произведений. В повести противопоставляются характеры главных героев, Артура Грея и Ассоль, чувства одного человека чувствам другого человека, чувства мыслям, а также внутренние переживания героев событиям внешней жизни: погоде, настроениям целых городов. Одним из наиболее значимых противопоставлений в повести А. Грина «Алые паруса» являются такие репрезентанты гаммы чувств, как «отчаяние – утешение». Положение каждого героя было отчаянным. Каждый из них был отчаянно одиноким. Антитеза помогает писателю подчеркнуть значение этой «отчаянности», более того, с той

же целью А. Грин добавляет дополнительную образность, усиливающую противопоставление: нестись в разнузданном свирепом *отчаянии* к далекому *утешению*. Посмотрим, сохранена ли образность в тексте-переводе Поля Лекесна: *dans un désespoir effréné et furieux, filer à toute allure vers un lointain apaisement*. Как мы видим, образность и противопоставление сохранены.

Одним из наиболее часто встречающихся стилистических приемов в повести А. Грина «Алые паруса» является сравнение. Сравнение используется писателем как прием, который обладает большой убеждающей силой, стимулирует ассоциативное и образное мышление и тем самым позволяет достичь эмоционального воздействия на читателя. Образы, возникающие в результате сравнений, также передаются и переводчиком:

1. Эти песенки производили впечатление танцующего медведя, украшенного голубой ленточкой. – *Ces chansons produisaient le même effet qu'un ours danseur endimanché d'un ruban bleu*. 2. Рыбачьи лодки, повищенные на берег, образовывали ряд темных килей, напоминающих хребты громадных рыб. – *Les barques des pêcheurs tirées sur le rivage, formaient un long chapelet de quilles noires comme autant d'échines d'énormes poissons*.

Одним из приемов, при котором в тексте А. Грина достигается эстетический эффект выразительности, является метафора. В тексте перевода образы, возникающие в результате переноса смысла, подвергаются трем видам трансформации:

1. переводчику удается передать метафору полностью: покрывала воздушного золота (солнечные лучи) – *de grands voiles d'or vaporeux*; стоны и шумы, завывающая пальба огромных взлетов воды (шум и движение моря) – *les gémissements et les tracas, les salves hurlantes d'énormes jaillissements d'eau*;

2. переводчик добавляет образности: стада фантастических гривастых существ (морские волны) – *de troupeaux de fantastiques créatures aux crinières déployées*;

3. переводчику не удается передать образ метафоры либо частично, либо целиком: дикие ревестишшия (матросские песни) – *des chansons de marin et autres hurléments rimés*.

Особую сложность при переводе повести А. Грина «Алые паруса» представляют собой иносказания. Иносказания очень распространены в русском языке и зачастую носят национальный характер. Ввиду меньшей распространенности во французском языке, русские иносказания практически не имеют своих аналогов в языке перевода, поэтому Поль Лекесн был вынужден нейтрализовать некоторые из них (колоть глаза – *déjà ainsi*) или прибегать к описательному переводу (не выносить гостей – *ne souffrait pas d'avoir des visiteurs*).

Перифразы при переводе практически не искажаются: на двуспальной кровати осталось пустое место (жена умерла) – *le grand lit laissait une place vide*.

В повести А. Грина «Алые паруса» можно отметить распространенность персонификации. Чаще персонификации подвергаются глаголы и причастия, но встречаются и другие части речи. Такой прием помогает автору придать динамичность событиям, а также подчеркивает особую связь между внешними объектами жизни (погода, предметы) и внутренним состоянием героев. В тексте перевода Поля Лекесна персонификация подвергается трем видам трансформации:

1. персонификация сохраняется: *стоны* и шумы, *завывающая* пальба огромных взлетов воды – *les gémissements et les tracas, les salves hurlantes d'énormes jaillissements d'eau*;

2. персонификация исчезает: *несущийся* (о вихре) – *qui filaient à toute allure*;

3. персонификация сохраняется, но теряет образность: *солнце, забрасывающее* Каперну покрывалами воздушного золота – *le soleil recouvrait le hameau de Caperna de grands voiles d'or vaporeux*.

Таким образом, в повести А. Грина «Алые паруса» можно выделить такие стилеобразующие доминанты, как символ, антитеза, сравнение, метафора, перифраз, иносказание и персонификация. Особая выразительность художественного языка писателя представляет особую сложность для переводчика. Тем не менее, Полю Лекесну – переводчику повести «Алые паруса» на французский язык, удалось

сохранить большую часть образов в тексте перевода. Наименьшей переводческой трансформации подверглись такие стилистические приемы как символ, сравнение, перифраз. Метафора и персонификация переданы в большинстве случаев. При переводе иносказаний наиболее часто переводчик прибегает к нейтрализации.

ЛИТЕРАТУРА

Грин А. Романы. Рассказы. – М.: Эксмо, 2010. – 832 с.

Захарова Н. В. Канонический текст в диалоге языка и культуры // Лингвокультурные феномены в коммуникативном пространстве полиэтничного региона: Материалы I Международной научной конференции (Ростов-на-Дону, 5–7 ноября 2014 г.). – 2014 – С. 184–189.

Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дис. ... канд. филол. наук. – Псков, 2004. – 204 с.

Мельникова Л. А. А. С. Грин. Слово – образ. – Минск, 2009. – 487 с.

Alexandre Grine. Les voiles écarlates. Féerie. – Lausanne. Suisse: Editions L'Age d'Homme, 2001. – 130 p.

УДК 81'255.4

Некоторые особенности передачи значений слов-реалий

МУСТАФИНА К. Е.

Костанайский государственный университет (г. Костанай, Казахстан)

Аннотация. В данной статье в сопоставительном аспекте рассматриваются и анализируются способы перевода слов-реалий. Материалом для исследования послужил эпический роман Мухтара Ауэзова «Абай Жолы». Из многочисленных способов перевода в работе рассматриваются наиболее употребляемые, такие как транслитерация, транскрипция, калькирование и описательный перевод.

Ключевые слова: национальные реалии, культура, ассоциации, методы перевода, этнокультурная функция.

Some Features of Interpreting the Meanings of Realia

MUSTAFINA K. E.

Kostanay State University

Abstract. This article discusses and analyzes the ways of translating realia in a comparative aspect. The epic novel “Abai Joly” by MukhtarAuezov served as the material for the research. In this work the most frequently used ways of translation in linguistics are discussed such as transliteration, transcription, tracing and descriptive translation.

Keywords: national realia, culture, association, methods of translation, ethno-cultural function.

Литературоведы и мастера художественного перевода отмечают, что национальная окраска литературного произведения часто выражается через национальные реалии. И чем произведение по своей тематике ближе к народной жизни, а по статистике – к фольклору, тем ярче проявляется его национальный колорит [Верецагин 2005: 4].

Необходимым условием правильной интерпретации реалий является наличие у получателей текста или у переводчика как посредника коммуникации экстралингвистических знаний. Сегодня одним из основных принципов перевода художественных произведений является, наряду с коммуникативным, страноведческий подход. Это лишний раз свидетельствует в пользу того, что осуществление перевода реалии в принципе немислимо без участия экстралингвистических факторов.

При переводе художественных произведений особую сложность представляет перевод реалий – элементов языка и культуры, нередко хранящих в себе имплицитные смыслы. В лингвистике реалиями называют такие явления в сфере определенных национальных культур и регионов, которые не свойственны другим культурам, а также языковые единицы, обозначающие данные явления [Влахов 1980: 5].

Особенностью реалий является то, что у носителей данной культуры и данного языка с ними связываются такие фоновые знания и ассоциации, которые на определенном этапе межнациональных и межъязыковых контактов могут отсутствовать у носителей других культур и языков. При переводе реалий возникает, с одной стороны, необходимость подчеркнуть их особый колорит, подчас уникальность, а с другой стороны, – передать в какой-то мере их значения и типичные для носителей языка – источника ассоциации, причем по возможности избегая многословия.

Данная статья посвящена анализу и сравнению методов перевода реалий в эпическом романе Мухтара Ауэзова «Абай Жолы» с казахского языка на русский и английский языки. Из многочисленных способов перевода рассматриваются наиболее употребляемые, такие как транслитерация, транскрипция, калькирование и описательный перевод.

Транскрипция (передача на уровне фонем) и транслитерация (передача на уровне графем) применялись при передаче имен собственных, географических названий, а также при передаче бытовой реалии. Переводчики используют эти приемы как удобный способ назвать, подчеркнуть и представить реалию, специфическую для быта данного народа. В русских и английских вариантах оригинала встречались следующие переводческие транскрипции и транслитерации: *домбра* – *dombra*, *джайляу* – *jailau*, *юрта* – *yurta*, *байбише* – *baibishe*, *аул* – *aul*, *саукеле* – *saukele*, *кумыс* – *kumiss*, *шашу* – *shashu* и т. д.

Рассмотрим на конкретном примере, как эти способы передачи реалий были использованы переводчиками.

– «*Өмір-жасың ұзақ болсын! Алдыңнан жарылгасын, қарағым*», – деп үлкен бәйбіше шашуын шашты [Әуезов 1961: 1]. – «*Да будет жизнь твоя долголетней! Пусть сбудутся все твои мечты, свет мой!*» – сказала старшая байбише и бросила шашу [Ауэзов 2007: 2]. – *I wish you longevity! May all your dreams come true!*» – said the Elder baibishe and threw the shashoo [Auevov 1975: 3].

Из примера видно, что при передаче реалии «*бәйбіше*» переводчики использовали транслитерацию и в примечании представили объяснение значения этой реалии: «*байбише* – первая жена» – «*baibishe – the first wife*».

При передаче на русский язык этнознака «*шашу*» переводчики использовали транслитерацию, а при передаче на английский язык – транскрипцию и дали пояснение в примечании: «*Шашу – конфеты и другие сладости*»; «*Shashoo – sweetmeats*». Но переводчики не пояснили значения реалии «шашу» – для чего у казахов существует этот обряд, поэтому специфическая особенность этнознака потеряна. Можно было добавить, что акт «шашу» является сигналом к началу праздника, свадьбы и символизирует «*богатство, достаток*»: «*Shashoo – a wedding rite. Usually shashoo is performed by the authoritative, elderly woman who is happy in marriage life. Throwing sweetmeals and coins has always been usual at weddings, shildekhana (a feast given by the birth of a child), any festive occasions and it signifies wealth, fertility*».

Часто встречаются случаи перевода реалий из романа, когда переводчики использовали сочетание двух приемов – транскрипции (или транслитерации) и описательного перевода, – давая последний в сноске или в комментарии.

– *Осыдан он жыл бұрын Алыынбай аулына Құнанбай кеп құда түсіп, Ділдәні Абайға айттырған уақытта, бас құда Құнанбайға кит деп Алыынбай аулы күміс тартқан. Ол күмістің аты – тайтұяқ, мына бесік жамбыдан кіші еді* [Әуезов 1961: 1]. – *Десять лет назад, когда Кунанбай приехал сватать Дильду для Абая, он получил в подарок от родных невесты тяжелый «тай-тук». Привезенный Улжан*

бесик-жамба превосходил его величиной – Кунанбай одаривал свата более ценным подарком [Ауезов 2007: 2]. – Ten years before, when Kunanbai had come to obtain the promise of Dilda's hand, the bride's parents had presented him with a heavy tai-tuyak. And now, Ulzhan had brought nothing less than a besik-zhamba of even more astonishing proportions [Auezov 1975: 3].

Тай-тұяқ – копыто жеребенка – название слитка серебра, определяющее его величину; *tai-tuyak (foal's hoof)* – silver ingot of specified size; *бесик-жамба* – слиток-колыбель; *besik-zhamba* – cradle – ingot.

Данный пример показывает, насколько целесообразным является использование переводчиками сочетания двух приемов – транскрипции (или транслитерации) и описательного перевода, давая последний в сноске или в комментарии. Такое сочетание имеет следующие преимущества:

- возможность соблюдать краткость и экономию средств выражения, свойственные упомянутым выше способам перевода;
- возможность раскрыть семантику данной реалии, достигаемой через описательный перевод: разъяснив однажды значение данной реалии, переводчик в дальнейшем может использовать транскрипцию или транслитерацию, смысл которой будет уже понятен читателю.

Переводчики прибегают к приемам транскрипции и транслитерации, как к способу назвать и подчеркнуть реалию, специфичную для быта данного народа, передающую его национальную особенность, и своеобразный колорит. Прием транслитерации является наиболее продуктивным при переводе данного романа.

Следующий прием – калькирование – заключается в передаче реалий иностранного языка (ИЯ) при помощи замены составных частей (морфем или слов) их прямыми лексическими соответствиями в языке перевода (ПЯ). При передаче казахских реалий переводчики использовали три основных вида калькирования:

1) полукалька – когда переводится только часть слова (каз. «*Орта жүз*» – *Средний жуз* – *Central Zhuse* и др.);

2) фразеологические кальки – пословный перевод фразеологизма (каз. «*Імің ауырса, ауызыңды тый*» – *Заболел живот – держи рот пустым* – *If your belly hurts then your mouth should be empty* и др.);

3) ложная калька – возникает вследствие ошибочного понимания морфолого-семантической структуры иноязычного слова или словосочетания («*бес қасқа*» – *пять лысых* – *five bald men* и др.). Это видно из следующего примера:

– «*Кел*», – *деп шақырып ап, – пісімдә, – деп, өзі аттандырды* [Әуезов 1961: 1]. – «*Пройди сюда*», – *подозвала она его сына. – «Писмильда», – сказала она, и с этим благословением сама посадила его на коня* [Ауезов 2007: 2]. – «*Come to me*», *she called her son. «Bless you», she said and helped him into the saddle* [Auezov 1975: 3].

При переводе реалии «*пісімдә*» на русский язык был использован транслитерационный способ, но с объяснением значения этой реалии. «*писмильда*» – искаженное «*бисмиля*» – буквально: «*во имя бога*» – «напутственное благословение». На английский язык эта реалия была переведена при помощи ложной кальки – «*Bless you*» и без предоставления необходимого пояснительного комментария. Ввиду этого, в английском варианте утрачена национальная окраска реалии. Отсюда следует, что калькирование, как и транскрипция, и транслитерация, не всегда раскрывает не знакомому с ИЯ читателю значение реалии. Например, едва ли неподготовленному читателю без развернутых пояснений о чем-нибудь скажут слова «*khazret*», «*yurta*», «*zhus*» и т. д. Эти способы применимы только в тех случаях, когда важно сохранить национальную окраску реалии.

В случаях, когда калькирование или дословный перевод приводят к буквализму, искажающему смысл казахской реалии, переводчики используют способ описательного перевода. По определению А. В. Федорова, этот способ называется перифрастическим [Федоров 1984: 6]. Данный прием заключается в раскрытии значения реалии ИЯ при помощи развернутых словосочетаний, раскрывающих

существенные признаки обозначаемого реалией явления (предмета, понятия). Этот прием имеет то преимущество, что исключает недопонимание, которое часто происходит, когда новое слово заимствуется с новым понятием.

– *Құнанбай – өз басы бір шешеден жалғыз, бәйбішенің жалғызы. Қара шаңырақ дағі. Қалың дәулет пен әмір, билік иесі* [Әуезов 1961: 1]. – *Кунанбай – единственный сын своей матери Зере, старшей жены его отца. Большая юрта рода осталась за ним; он владеет огромными богатствами, пользуется неограниченной властью* [Ауезов 2007: 2]. – *The only son of Zereh, his father's eldest wife, Kunanbai had inherited the Great Yurta, was the possessor of enormous wealth and wielded unchanged power* [Aueзов 1975: 3].

«Бәйбіше» – старшая, первая жена. Она главная хозяйка у мужа и пользуется большими правами против второй жены – «тоқал», так что даже ее дети получают наследство больше детей второй жены и, по обычаю, наследуют родительский дом – «кара шаңырақ». Как видно из приведенного примера, переводчики при передаче этой реалии на русский и английский языки использовали перифрастический способ.

Но далеко не во всех случаях одна и та же казахская реалия может передаваться перифрастическим способом на оба языка. Проиллюстрируем это:

– *Баланың да, жігіт-желеңнің де, егде-моқсал үлкеннің де барлығының аузында бір жаңалық, бір хабар. – Ол – осы жақында болатын ас туралы, Бөжейдің асы туралы* [Әуезов 1961: 1]. – *И детей, и молодежь, и пожилых людей, и старых аксакалов занимало только одно событие, ожидавшееся в ближайшие дни: все говорили о предстоящем асе в память Божее* [Ауезов 2007: 2]. – *The children, the young people, the elderly folk and even the old aksakals were preoccupied with one thing, and one thing only: the grand funeral feast to be held in memory of Bozhei within the next few days* [Aueзов 1975: 3].

Ас – 1. пицца; 2. поминки; *ас* – 1. food; 2. funeral banquet.

Как видно из примера, в русском варианте при переводе казахской реалии «ас» переводчики использовали транслитерационный способ «ас», представив объяснение этого слова в сноске: «ас» – 1. пицца; 2. поминки.

При передаче же этой реалии на английский язык переводчиком был применен перифрастический способ – «*the grand funeral feast*», а также были даны значения этого слова в комментарии. Сопоставив оба метода, наиболее удачным кажется перифрастический способ перевода в английском варианте, так как он раскрыл семантику данной казахской реалии.

Однако описательный перевод хотя и раскрывает значение исходной реалии, имеет недостаток, так как он оказывается весьма громоздким и неэкономичным, из-за чего теряется национальная специфика понятия. В таких случаях лучше использовать (как было описано выше) сочетание двух приемов – транслитерации и описательного перевода, давая последний в сноске или в комментарии. Тем не менее, описательный перевод является самым распространенным способом передачи реалий.

Таким образом, решение вопроса о выборе определенного приема при переводе реалии напрямую зависит от задачи, которая стоит перед переводчиком: сохранить национальный колорит языковой единицы с возможным ущербом для семантики или передать значение реалии (если оно неизвестно), но при этом с утратой колорита. Приведенные выше примеры выявляют некоторые недостатки и преимущества тех или иных приемов перевода реалий.

К переводу иноязычных реалий, в данном случае казахских, переводчики должны относиться с высокой ответственностью, поскольку они в языке перевода осуществляют этнокультурную и этно-коммуникативную функции, способствуют передаче образного мышления и мироощущения казахского народа. Поэтому назрела необходимость изучения переводчиками культурного наследия казахского народа, так как им принадлежит миссия по приобщению народов других стран к сокровищам казахской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Әуезов М. Абай жолы. I-, II- т. – Алматы: Қазақ мемл. көркем әдебиет баспасы, 1961. – 3 – 132-б.
 Ауезов М. Путь Абая. Роман-эпопея: В 2 т. – Алматы: Жазушы, 2007. – 506 с.
 Auezov M. Abai. – Moscow: Progress Publishers, 1975. – 499 с.
 Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Язык и культура. – М.: Индрик, 2005. – 1308 с.
 Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Международные отношения, 1980. – 341 с.
 Федоров А. В. Основы общей теории перевода. – М.: Высш. шк., 1984. – 303 с.

УДК 81'255.4

Проблема эквивалентности при переводе русских субстандартизмов на английский язык

НОВИКОВА Т. С.

Смоленский филиал ФГБОУ ВПО «РЭУ им. Г. В. Плеханова» (г. Смоленск)

Аннотация. В статье анализируются проблемы эквивалентности, возникающие при переводе русских жаргонизмов на английский язык. Материалом для исследования послужила повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и три варианта ее перевода на английский язык. В статье также рассматриваются проблемы современного языкового субстандарта, его особенности и сферы употребления.

Ключевые слова: субстандарт, субстандартная лексика, проблема эквивалентности, культура речи, прагматический аспект, функциональный аспект перевода.

The Problem of Equivalence in Translation of Russian Substandard Vocabulary into English

NOVIKOVA T. S.

Plekhanov Russian University of Economics, Smolensk branch

Abstract. The article is devoted to the problems of equivalence in translation Russian substandard vocabulary into English. The article is based on the modern literary work by A. Solzhenitsyn "One day in the life of Ivan Denisovich" and three variants of its translation into English. The author also touches upon the problems of Russian substandard, its specific features, sphere of its usage.

Key words: substandard, substandard vocabulary, problems of equivalence, speech culture, pragmatic aspect, functional aspect of translation.

Художественный перевод рассматривался и рассматривается учеными в самых разных аспектах: лингвистическом, литературном, историко-культурном и т. д. В данной статье, при анализе перевода жаргонизмов и просторечий мы исходим из ряда положений, среди которых, в первую очередь, следует выделить такие как: принципиальная переводимость любого художественного текста [Быков 2004: 18]; доминирование литературных аспектов художественного перевода и функциональность перевода, предполагающую достижение функционального подобия воздействия текста перевода на читателя. В продолжение вышесказанного можно добавить и такие немаловажные переводческие аспекты, как учет степени близости культур, которым принадлежат оригинал и перевод, установки переводчика и многие другие аспекты, оказывающие влияние на конечный результат, то есть на текст перевода.

Поскольку задачей данной статьи является рассмотрение особенностей перевода на английский язык русского субстандартного материала, постольку эти аспекты будут учитываться по мере его рассмотрения.

Для русистики весьма актуальным является вопрос об отношении к жаргонной и просторечной лексике и фразеологии в аспекте культуры речи. «Проблема взаимодействия языка и общества не может быть разрешена без изучения функционирования языка в различных общественных слоях и профессиональных группах, без тщательного исследования его социально-диалектической стратификации, функционально-стилистического варьирования и стратной дифференциации» [Беляева, Хомяков 1985: 3–4].

Следует подчеркнуть, что нестандартные элементы литературного языка имеют определенный коммуникативный статус и языковую ценность, прежде всего, как общепринятые экспрессивные средства стилистики сниженной речи, отражающие в какой-то мере функционально-стилистическое варьирование словарного состава национально языка. При этом они имеют все основные признаки разговорности: отражение психологии носителя языка и ситуаций повседневной жизни, спонтанный характер выражения, эмоциональность, конкретность, образность, фамильярность.

В современном русском языке просторечие и жаргон представляют собой те две языковые стихии, которые часто используются в речи с близкими целями – «оживления», повышения выразительности, противопоставления ее канцелярски засушенной речи. С экспрессивными целями жаргон и просторечие часто используются одними и теми же лицами. Именно поэтому существует немало лексических единиц, принадлежность которых к жаргону или просторечию бывает трудно разграничить. Недаром просторечие и жаргон некоторые исследователи объединяют в одну группу – нонстандарта, отличая их от субстандарта, к которым относят территориальные диалекты [Земская, Розина 1994: 99]. В этом контексте естественным является вопрос о разграничении элементов различных подсистем языка: что считать просторечным, а что жаргонным? Можно и нужно ли отказываться от их разграничения?

Однозначный ответ на этот вопрос дать, очевидно, невозможно в силу того, что в современном языке нет однозначного, жесткого разграничения в сфере лексики. Нет единого мнения у исследователей и о том, что считать просторечием, что понимать под жаргоном. «Просторечие есть одна из подсистем русского языка, которая служит средством общения и обладает спецификой на всех языковых уровнях; жаргоны не являются первичной системой в сосюрсовском понимании этого термина, поскольку обладают своеобразием лишь в сфере лексики, фразеологии и словообразования» [Быков 2001: 113].

Русское просторечие существует сегодня в двух разновидностях [Крысин 1989: 56], из которых первая представляет собой диалектный реликт, а вторая испытала, в значительной степени, влияние современного стандарта и жаргонов. Более того, процессы взаимовлияния подсистем происходят в этноязыке постоянно, хотя и с различной степенью интенсивности; «не только просторечие, например, испытало влияние со стороны жаргонов, а и некоторые жаргоны, в частности, блатной, испытали на себе влияние просторечия» [Быков 2001: 113-114].

Жаргон можно определить как преобразованную по законам родного языка устную разновидность, которую человек усваивает, преобразует, изменяет, использует в определенных целях самовыражения. По сути дела это второй родной язык, к которому человек прибегает в общении между «своими», когда нужно более понятно и нетрадиционно совершить акт коммуникации.

В последние десятилетия значительно возрос интерес к жаргонной лексике, которая в отличие от профессиональной, обозначает понятия, уже имеющие наименования в национальном языке, так как «жаргон представляет собой разновидность разговорной речи, используемой определенным кругом носителей языка, объединенных общностью интересов, занятий, положением в обществе» [Вальтер, Мокиенко 2004: 66].

Особую социально ограниченную группу слов в современном русском языке составляет лагерный (тюремный) жаргон, которым пользуются люди, поставленные в особые условия жиз-

ни. Он отразил страшный быт в местах заключения: *зек* (заключенный), *шмон* (обыск), *баланда* (похлебка), *вышка* (расстрел), *стукач* (доносчик), *стучать* (доносить) и т. д. Такие жаргонизмы находят себе применение при реалистическом описании лагерной жизни бывшими «узниками совести», получившими возможность открыто вспоминать о репрессиях.

Российский книжный рынок наполнен сейчас различного качества продукцией, в том числе и литературными произведениями, повествующими о воровском мире, о заключенных лагерей, колоний, организованной преступности и т. д. Отношение к литературе подобного рода неоднозначно: от полного отрицания до признания ее знаменем нашего времени.

«Здесь следует обратить внимание на особую ситуацию, возникшую в сегодняшней России, на необходимость особого отношения к языку осужденных, которые являлись и являются носителями тюремного жаргона. Особенность этой ситуации в том, что носителями тюремного жаргона в течение десятилетий были не только уголовные преступники, но и не преступники вообще, те граждане, которых называют узниками совести.

«*Бывшие*», то есть «имевшие судимость» ээки, тюремщики оказывались среди гражданского населения. Масштабы «колонизации», ставшие известными после появления произведений А. Солженицына, В. Максимова, В. Шаламова и др., проливают свет на социальные причины активизации арготизмов: «Без этих блатных словечек не остался ни один человек мужского или женского пола, заключенный или вольный, – побывавший на Колыме...» [Быков 2001: 10].

И в языке, и в жаргоне отражается картина мира, сознание говорящих. Общество в целом может не принимать картину мира, отраженную в воровском жаргоне. Но даже отдельные словечки и выражения, которые мы порой бездумно используем как экспрессивные, выразительные средства, могут нести в себе заряд психологии уголовного мира. «Растоптали и замусорили русский язык», – говорил А. И. Солженицын, имея в виду в первую очередь засилье элементов «блатной музыки», лагерного жаргона [Скворцов 1996: 71].

В языке художественной литературы жаргонизмы занимают особое место. Здесь многое зависит от вкуса и такта писателя, от художественной выразительности жаргонных «вкраплений», их уместности и необходимости. Ведь художественный реализм отнюдь не сводится к простой фактографичности или грубому натурализму. Он предполагает волю и роль автора, его нравственное «вмешательство» в саму речевую канву повествования. Показательно в этом плане использование жаргонных слов и выражений в произведениях такого мастера русской прозы, как А. И. Солженицын. Когда появилась его повесть «Один день Ивана Денисовича», она поразила и новизной самого материала (ведь в ней впервые изображен лагерный быт послевоенных лет), и особенностями формы, в том числе и фактами «тюремного языка», по тем временам довольно необычного и по-своему рискованного. В предисловии к книге (вышедшей отдельным изданием в 1963 г.) А. Т. Твардовский отметил зрелое мастерство автора, которое проявилось, в частности, в умеренном и целесообразном использовании некоторых словечек «той среды, где его герой проводит свой трудовой день». Твардовский, правда, не без оснований предположил, что эти словечки могут вызвать «возражения особо привередливого вкуса». Однако если обратиться к тексту повести, то можно легко увидеть и оценить необходимость и уместность в ней лагерных бытовых жаргонизмов. Их сравнительно немного, и, как правило, они выделяются шрифтом и сопровождаются необходимыми пояснениями:

«...*Не попробовать ли в санчасти косануть, от работы на денек освободиться?*» [Солженицын 2003: 7]; «*Трое суток кондея с выводом ...Полный карцер – это когда без вывода*» [Солженицын 2003: 9]; «...*На шмоне шапки тоже цупают: одна надзиратель об иголку накололся*» [Солженицын 2003: 23]; «...*Придурком работает в конторе, помощником нормировщика*» [Солженицын 2003: 39]; «*С баланами ... С бревнами, значит*» [Солженицын 2003: 56]; «*Кто в зоне остается, еще так шестерят: прочтут на дощечке, кому посылка, встречают его тут, на линейке, сразу и номер сообщают*» [Солженицын

2003: 106]; «– Денисыч! Там ... Десять суток дай! Это значит, ножичек дай им складной, маленький» [Солженицын 2003: 126]; (за хранение такого ножа полагался в виде наказания карцер на 10 суток).

Тем не менее, интерес читателей к этой литературе сохраняется, и не только в России, но и за ее пределами. Повесть «Один день Ивана Денисовича» переведена на 30 языков мира. Подавляющее большинство переводов возникло сразу же после выхода повести в свет, уже в 1963 г., выдержало несколько переизданий. Существует несколько различных переводов повести на английский язык. В данной статье используются переводы Макса Хейворда и Рональда Хингли [Alexander Solzhenitsyn 1990], Ральфа Паркера [Alexander Solzhenitsyn 1963] и Гиллона Эиткина [Alexander Solzhenitsyn 1971].

Обилие жаргонных слов при умелом и необходимом их введении в текст современного произведения в художественном отношении вполне может быть оправданно. Например, армейский жаргон в повестях Ю. Полякова, студенческие и молодежные жаргонизмы в ранних произведениях В. Аксенова или сниженно-грубая лексика в повестях и рассказах В. Кунина, С. Довлатова, Ю. Алешковского и других современных авторов.

Следует отметить важность функционального аспекта субстандарта, ведь введение в текст таких единиц всегда осуществляется с определенным коммуникативным заданием, явно выраженной прагматической целью.

Переводчик текста художественного произведения, содержащего жаргонизмы и просторечизмы, должен иметь в виду не только значения и экспрессивную их характеристику, но и социальную маркированность, которая должна быть так или иначе представлена в тексте перевода [Быков 2004: 19]. При этом следует иметь в виду, что для подавляющего большинства русских лексика и фразеология субстандарта являются социально маркированными, то есть осознаются как принадлежащие соответствующей социальной среде.

Часто встречающийся в тексте оригинала жаргонизм «шмон» (блатн.) – обыск [Быков 2004: 142] и его производное «шмонать» переданы различными лексемами. Вот примеры из повести А. Солженицына:

«Художник обновил Шухову «Щ-854» на телогрейке, и Шухов, уже не запахивая бушлата, потому что до **шмона** оставалось недалеко, с веревочкой в руке догнал бригаду» [Солженицын 2003: 26].

«The artist gave Shukhov a new “S-854” on his jacket, and Shukhov, with his ripe belt in his hand-not bothering to fasten up his coat because they weren't far from the **friskers** – went back to his gang» [Solzhenitsyn 1963: 32].

«He touched up the S 854 on Shukhov's jacket, and Shukhov, holding his rope belt in his hand and without bothering to pull his coat around him – very soon he'd be **frisked** - caught up with the squad» [Solzhenitsyn 1971: 39].

«The artist renewed the “S-854” on Shukhov's jacket, and Shukhov, the rope for tightening around his coat in his hand and his coat loose – the **searchers** were near-by – caught up with his gang» [Solzhenitsyn 1990: 29].

Использованная М. Хейвордом, Р. Хингли и Р. Паркером лексема *frisk* является эквивалентом русскому жаргонизму *шмон* лишь на денотативном и прагматическом уровне. *Frisk* в английском языке не является жаргонизмом, тем не менее семантическое значение у них общее, что и позволило добиться коммуникативной интенции автора. Шмон и *frisk* в обоих языках обозначают процесс обыска человека на наличие у него оружия. «*Frisk – pass the hands over (a person) to search for concealed weapons*» [Hornby 2002: 250].

Рассмотрим еще один пример:

«Засыпал Шухов вполне удовлетворенный. На дню у него выдалось сегодня много удач: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не выгнали, в обед он **закосил** кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену

Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал у Цезаря и табачку купил» [Солженицын 2003: 110].

*«Shukhov went to sleep, and he was very happy. He'd had a lot of luck today. They hadn't put him in the cooler. The gang hadn't been chased out to work in the Socialist Community Development. He'd **finagled** an extra bowl of porridge at noon. The boss had gotten them good rates for their work. He'd felt good making that wall. They hadn't found that piece of steel in the **frisk**. Caesar had paid him off in the evening» [Solzhenitsyn 1963: 202–203].*

*«Shukhov went to sleep fully content. He'd had many strokes of luck that day: they hadn't put him in the cells; they hadn't sent his squad to the settlement; he'd **swiped** a bowl of kasha at dinner; the squad leader had fixed the rates well; he'd built a wall and enjoyed doing it; he'd **smuggled** that bit of hacksaw blade through; he'd earned a favor from Tsezar that evening; he'd bought that tobacco» [Solzhenitsyn 1971: 159].*

*«Shukhov went off to sleep, and he was completely content. Fate had been kind to him in many ways that day: he hadn't been put in the cells, the gang had not been sent to the Socialist Community Centre, he'd **fiddled** himself an extra bowl of porridge for dinner, the gang-leader had fixed a good percentage, he'd been happy building that wall, he'd slipped through the **search** with that bit of blade, he'd earned himself something from Tsesar in the evening, he'd bought his tobacco» [Solzhenitsyn 1990: 156].*

В данном отрывке повести лексеме *шмон* переводчикам не удалось найти соответствующего жаргонизма в английском языке. М. Хейворд и Р. Хингли передали жаргонизм английским *frisk* (о чем уже упоминалось выше), Ральф Паркер, также не найдя эквивалента, попытался передать смысл сочетания «с ножовкой на шмоне не попался» стилистически нейтральной английской лексикой «*he'd smuggled that bit of hacksaw blade through*», где английский глагол *to smuggle* значит «тайно проносить что-либо» [Hornby 2002: 1220]. В переводе Дж. Эйткина лексеме *шмон* соответствует стилистически нейтральное английское *search*, что значит «поиски, обыск, исследование, изыскание».

Было замечено, что отличительной особенностью и характерным явлением при переводе субстандарта является экспрессивизация соответствующих языковых явлений. Подобное переводческое решение, как показывают наблюдения, находит обоснование в самом субстандартном материале.

В целом, при анализе перевода всех субстандартных явлений повести А. И. Солженицына отмечаются случаи несоблюдения отношений эквивалентности почти на всех уровнях: денотативном, коннотативном, прагматическом и эстетическом. Спецификой переводов, содержащих жаргонную лексику и фразеологию, является значительное количество случаев нарушения отношений денотативной эквивалентности. Активное употребление жаргонной лексики в тексте повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» создает значительные трудности в передаче коннотативной и прагматической эквивалентности. Для текста, содержащего субстандартизмы, передача эстетической эквивалентности неспецифична.

Субстандартная лексика русского языка, в силу ряда причин, нередко осознается как стандартная, что приводит к некорректному пониманию лексической семантики отдельных слов и выражений исходного текста и, вследствие этого, к некорректной передаче этой семантики в тексте перевода. Однако следует отметить, что современная лексикография предоставляет переводчику гораздо более богатые возможности для интерпретации соответствующих явлений русского субстандарта.

ЛИТЕРАТУРА

- Беляева Т. М., Хомяков В. А. Нестандартная лексика английского языка. – Л., 1985. – 270 с.
 Быков В. Б. Лексикологические и лексикографические проблемы исследования русского субстандарта: дис. ... докт. филол. наук. М., 2001 – 386 с.

- Быков В. Б. Жаргонизмы и просторечизмы в немецких и польских переводах произведений А. И. Солженицына, В. Шукшина, В. Астафьева // Университетский вестник. – № 6. – 2004. – С. 18–25.
- Вальтер Х., Мокиенко В. М. Социолекты в славянском языковом пространстве // Университетский вестник. – № 6. – 2004. – С. 54–75.
- Земская Е. А., Розина Р. И. О словаре современного русского жаргона: принципы составления и образцы словарных статей // Русистика. – 1994. – № 1-2. – С. 96–112.
- Крысин Л. П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М.: Наука, 1989 – 198 с.
- Скворцов Л. И. Экология слова, или поговорим о культуре речи. – М., 1996. – 230 с.
- Солженицын А. И. Один день Ивана Денисовича. – СПб.: Азбука, 2003. – 118 с.
- Hornby A. S. Oxford Advanced Learners' Dictionary of Current English. – 6th ed. – Oxford University Press, 2002. – 1560 p.
- Solzhenitsyn A. One day in the life of Ivan Denisovich / Transl. By Ralph Parker with an introduction by Marvin L. Kalb. – New York; London, 1963.
- Solzhenitsyn A. One day in the life of Ivan Denisovich. Transl. By Gillon Aitken, Sphere Books Ltd., London, 1971.
- Solzhenitsyn A. One day in the life of Ivan Denisovich / Transl. by M. Hayward and R. Hingley. – New York: Bantam Books, 1990.

УДК 801.73

Набоков-переводчик / Набоков-писатель: специфика взаимодействия

ОСЬМУХИНА О. Ю.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. *Статья посвящена выявлению некоторых аспектов взаимодействия переводческого и писательского опыта В. Набокова. Работа над переводами произведений Л. Кэрролла, Р. Брука, авторпереводами помогла Набокову выработать собственный стиль, который строится на игре, пародии, литературных и лингвистических аллюзиях.*

Ключевые слова: *Набоков, Кэрролл, нонсенс, перифраз, перевод.*

Nabokov as a Translator and Nabokov as a Writer: the Interaction Specifics

OSMUKHINA O. Yu.

Mordovia State University

Abstract. *The article deals with the identification of certain aspects of the interaction between language and writing skills of V. Nabokov. Work on translations of works by L. Carroll, R. Brook and self-translations helped Nabokov's develop own style, which is based on the game parodies, literary and linguistic paintings.*

Keywords: *Nabokov, Carroll, nonsense, circumlocution, translation.*

Художественное наследие В. В. Набокова является по-своему уникальным: его разрыв с родиной и языком был мучителен – его стилистические достижения как «писателя американского» во многом связаны с преодолением персонально значимых потерь, и несмотря на виртуозное владение английским языком, на котором были созданы его романы в 1940–70-х гг., он и 1960-е, и в 1970-е гг. продолжал писать по-русски. Ранее же, на протяжении двадцати лет, Набоков (Сирин) являлся и одним из крупнейших представителей эмигрантского сообщества «первой волны». Еще Н. Берберова высказала мысль об уникальности, «всемирности» набоковского таланта: «Набоков – единственный из русских авторов <...>, принадлежащий всему западному миру (или – миру вообще), а не России только. Принадлежности к одной определенной национальности или к одному определенному языку для таких, как он, в сущности, не играет большой роли: уже лет семьдесят тому назад началось совершенно новое

положение в культурном мире. <...> Язык для Кафки, Джойса, Ионеско, Беккета, Хорхе Борхеса и Набокова перестал быть тем, чем он был в узконациональном смысле восемьдесят и сто лет тому назад. И языковые эффекты, и национальная психология в наше время, как для авторов, так и для читателей, не поддержанные ничем другим, перестали быть необходимостью» [Берберова 1997: 189]. Н. Берберова была абсолютно права в оценке «всемирной отзывчивости» Набокова-художника, который в языковом и культурном отношении был необычайно «всеяден».

Прежде всего, достаточно вспомнить, что свой творческий путь он начал не только как поэт, но и как переводчик, опубликовав в 1922 г. собственные переводы, во-первых, стихов Р. Брука, одного из поэтов-георгианцев, размышления о смерти и любви которого, оказались созвучны набоковскому поэтическому творчеству начала 1920-х гг. Примечательно, что в своих переводах английского поэта Набоков, хотя и несколько романтизирует его творчество, но при этом остается абсолютно точен в передаче типа рифмовки и размеров стихотворений-оригиналов.

Во-вторых, в 1922 г. В. Набоков переводит «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла («Аня в стране чудес») и «Кола Брюньон» Р. Роллана («Николка Персик»). Повесть Р. Роллана все-таки представляла в переводе Набокова лишь русифицированный оригинал, поскольку при передаче ритмической прозы и воссоздании исторической атмосферы, историко-культурного контекста переводчик не вполне последовательно передает, например, имена главных героев: Кола Брюньон становится Николкой Персиком, Этьен Луазо – Ефимом Пташкиным, Мартен Фротье – Мартыном Теркиным и т. д. Работа же над переводом кэрролловского текста, привела к иным результатам. В «Алисе в стране чудес» В. Набоков представил не просто «подстрочники» с практически абсолютным сохранением авторского стиля. Он адаптировал для русского читателя многие иноязычные реалии и имена, в результате чего набоковский перевод обретает статус самоценного художественного текста.

Оговоримся, что набоковский переводческий опыт восходит к традиции дореволюционных переводов, точнее, переложений с сокращениями, буквализмами и русификацией. Однако, если П. Соловьева, А. Рождественская или М. Чехов, переводя, к примеру, «Алису в стране чудес», переносили кэрролловские сказочные реалии на русскую почву, заменяя его пародии парафразами русских стихов, то Набоков осуществил последовательную русификацию, меняя историко-культурный контекст, успешно воспроизводя на русском языке логические шутки, сдвиги в значениях, каламбуры, абсурдные слова, пародийные стихотворения Л. Кэрролла.

Приведем несколько примеров. Так, кэрроловское *«How doth the little crocodile / Improve his shining tail, // And pour the waters of the Nile / On every golden scale! //»* [Carroll, эл. пер.], по справедливому наблюдению М. Маликовой [Набков 1999: 774], есть не что иное как пародия дидактического стихотворения И. Уоттса *«Against Idleness and Mischief»* (в русском переводе «Противу Праздности и Шалости», 1715): *«How doth the little busy / Bee Improve each shining Hour, // And gather Honey all the day From every opening Flower! . //»* [Watts, эл. пер.]. В. В. Набоков переводит кэрроловский пассаж следующим образом: «Крокодилушка не знает / Ни заботы, ни труда. // Золотит его чешуйки / Быстротечная вода. // Милых рыбок ждет он в гости, / На брюшке средь камышей: / Лапки врозь, дугою хвостик, / И улыбка до ушей... //» [Набоков 1999: 368]. Очевидно, что прозаик заменяет пародию Кэрролла на нравоучительное стихотворение И. Уоттса перифразом отрывка из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» («Птичка божия не знает / Ни заботы, ни труда»). В другом случае Л. Кэрролл обращается уже к стихотворению И. Уоттса «Лентяй», вновь избирая его объектом пародии в эпизоде, когда Грифон просит Алису прочесть дидактическое стихотворение: *«This the voice of the Lobster: I heard him declare, / – You have baked me too brown, I must sugar my hair. As a duck with its eyelids, so he with his nose Trims his belt and his buttons, and turns out his toes. // When the sands are all dry, he is gay as a lark, / And will talk in contemptuous tones of the Shark, / But, when the tide rises and sharks are around, / His voice has a timid and tremulous sound //»* [Carroll, эл. пер.]. В. Набоков вновь заменяет пародию Кэрролла перифразом, но уже

пушкинской «Песни о вещем Олеге» («Как ныне, собирается вещей Олег...»): «Как дыня, вздувается вещей Омар. / “Меня, – говорит он, – ты бросила в жар; / Ты кудри мои вырываешь и ешь! // Осыплю я перцем багровую плешь”. // Омар! Ты порою смеешься, как еж, / Акулу акулькой с презрением зовешь; / Когда же и вправду завидишь акул, / Ложишься ничком под коралловый стул //» [Набоков 1999: 419]. Помимо пушкинских перифразов, В. В. Набоков при переводе кэрроловского текста пародирует лермонтовские тексты («Спи, младенец мой прекрасный...», «Бородино»), а также «Чижика-пыжика»: «Рыжик, рыжик, где ты был? / На полянке дождик пил? // Выпил каплю, выпил две / Стало сыро в голове! //» [Набоков 1999: 399]. Ср. у Л. Кэрролла: «*Twinkle, twinkle, little bat! / How I wonder what you're at! // Up above the world you fly, / Like a tea-tray in the sky. // Twinkle, twinkle //*» [Carroll, эл. пер.]. Как кэрроловские строки пародируют хорошо известную в Англии «Звезду» Д. Тейлор, так и В. Набоков избирает в качестве объекта пародии не менее популярного «Чижика-пыжика». Но при этом, в отличие от своих предшественников, Набоков не создает «нелепой англизированной России» [Эткинд 1963: 347], напротив, его пародии, во-первых, весьма органично передают смысл английского текста-оригинала, а во-вторых, сохраняют кэрроловский юмор, теперь, однако, именно благодаря аллюзиям к источникам отечественным, вполне понятным русскоязычному читателю.

Как справедливо отметила Н. Демурова, работа В. В. Набокова над «Алисой в стране чудес» выявила «изначально существовавшую потенциальную соприродность двух авторов» [Демурова 1992: 27], проявившуюся в склонности к словесной игре. Но не только. Переводы, на наш взгляд, помогли будущему выдающемуся прозаику выработать собственный повествовательный стиль (и на русском, и на английском языке), строящийся не просто на лингвистической игре, но и литературных аллюзиях, интертекстуальных связях с обширным русским и европейским культурным контекстом.

Кроме того, в свете интересующей нас проблематики необходимо упомянуть и об автопереводах. В. В. Набоков активно переводил собственные романы на английский, французский и немецкий языки (например, «Защиту Лужина», «Камеру обскура», «Отчаяние»), демонстрируя писательское двуязычие, а в 1940 г. после переезда в США практически отказался от родного языка. Переход Набокова к новой художественной парадигме был весьма проблематичным как раз в языковом отношении, поскольку органичное существование в условиях «чужой» культуры возможно лишь при условии «лингвистической эмиграции». В. В. Набоков, отчетливо осознававший это, писал: «Совершенно владея с младенчества и английским и французским перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда, будь я, скажем, Джозеф Конрад, который до того как начал писать по-английски, никакого следа в родной (польской) литературе не оставил, а на избранном языке (английском) искусно пользовался готовыми формулами. Когда, в 1940 г., я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишним лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника. Переходя на другой язык, я отказался <...> не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого <...>, а от индивидуального, кровного наречия. Долголетняя привычка выражаться по-своему не позволяла довольствоваться на новоизбранном языке трафаретами, – и чудовищные трудности предстоящего перевоплощения, и ужас расставания с живым, ручным существом ввергли меня в состояние, о котором нет надобности распространяться; скажу только, что ни один стоящий на определенном уровне писатель не испытывал его до меня» [Набоков 1997: 94–95]. Однако писатель, подобно персонажу своего первого англоязычного романа «Истинная жизнь Себастьяна Найта», преодолел лингвистический «барьер» и превратился в мэтра американской прозы Nabokova, создавшего собственный стиль, искусно соединившего классический и экспериментальный опыт русской и европейской культурных традиций, «убедительное доказательство» чему – внушительный список его англоязычных произведений.

Именно на английском языке Набоковым были созданы его романы 1940–70-х гг.: «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1940), «Под знаком незаконнорожденных» (1947), «Лолита» (1955), «Пнин»

(1957), «Бледное пламя» (1962), «Ада» (1969), «Прозрачные вещи» (1972), «Смотри на арлекинов!» (1974), набросок романа «Подлинник Лауры» (1977). Его произведения, написанные на английском языке, демонстрируют аналогичную русским текстам предельную виртуозность владения словом, блестящее стилистическое мастерство, что позволяет считать писателя классиком не только русской, но и американской литературы. Достижению «языкового равенства» В. В. Набоковым во многом способствовала его плодотворная переводческая практика с английского на русский язык – от «подстрочного» перевода «Евгения Онегина» (1964), перевода, снабженного собственными набоковскими комментариями «Героя нашего времени» (1958) до автопереводов («Другие берега», 1954; «Лолита», 1967).

При этом, однако, каждый из англоязычных текстов В. В. Набокова не прочитывается вне русского литературного и культурного контекста, английский язык писателя практически во всех романах «просвечивает» русским. К примеру, в «Истинной жизни Себастьяна Найта» в последнем предсмертном письме героя отдельные слова и выражения дублируются, брат-биограф Себастьяна приводит транслитерацию их русского звучания: *I shall be stuck* – [zasstrianoo], *I am fed up* – [osskomina], *snake-skins* – [vypolziny], *because* – [eeboh], *night-lodgings* – [notchleg], *it had been destined* – [prednaznachalos], *I bore you* – [dokooschayou]. Очевидно, что русская речь Себастьяна характеризуется богатством и выразительностью стиля: экспрессивные выражения («застряну», «оскомина») соседствуют с выражениями более «возвышенными» («ибо», «докучать», «предназначалось»). Кстати, история поиска любимой женщины Себастьяна, загадочной мадам Лесерф (*Le cerf*, фр. – олень – прочитывается как аллюзия на А. Оленину, в свое время отвергнувшую А. С. Пушкина), завершается лингвистическим казусом: таинственная француженка оказывается русской красавицей Ниной Речной (аллюзивно отсылающей сразу к нескольким героиням русской литературы: к чеховской Нине Заречной, княгине Нине из «Бала» Баратынского, Нине Воронской из «Евгения Онегина»), а раскрыть этот «секрет» брату-биографу помогает «случайно» оброненная им *русскоязычная* фраза.

Сложная мультиязыковая стихия, связанная с обязательным включением русскоязычных элементов, скрытых или явных отсылок к русской словесности пронизывает и роман «Ада». К примеру, вторая глава первой части произведения полностью посвящена своеобразным вариациям на тему театральных воплощений «Евгения Онегина». Перечисляемые в тексте спектакли – «Евгений и Лара», «Ленора Ворона», «Онегин и Ольга» – связаны с «дрянной однодневкой, американской пьесой, основанной неким претенциозным писакой на знаменитом русском романе» [Nabokov 1969: 10].

В отличие от подавляющего большинства прозаиков русской эмиграции, В. В. Набоков относительно мало интересовался «идеями» и «идеологиями», но тяготел к разработке изощренной литературной техники, на что обратил внимание еще В. Ходасевич в ныне хрестоматийной статье, где главным действующим лицом набоковских романов он называл «выставленные напоказ» литературные приемы, которые «строят мир произведения» [Ходасевич 1997: 247]. Подобная концентрация на форме провоцировала определенное неприятие Набокова (Сирина) собратьями по перу, которые, в традициях русской классики XIX в., сосредотачивали свое внимание именно на человеке. В. В. Набоков же балансировал на стыке между традицией и художественным экспериментаторством и создал в конечном итоге специфическую поэтику, основополагающими чертами которой являются тотальная рефлексивность, пародийность, мотивы двойничества и зеркальности, игра на автобиографизме, использование приема авторской маски. Переводческий опыт прозаика, несомненно, способствовал выработке у него своего собственного повествовательного стиля, отмеченного приемами языковой игры, аллюзивностью, сплетением реминисценций, парафраз, ассоциативных параллелей из произведений русских и западных писателей.

ЛИТЕРАТУРА

- Берберова Н. Из книги «Курсив мой: Автобиография» // В. В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 184–193.
- Демурова Н. Алиса на других берегах // Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране чудес; Набоков В. Аня в Стране чудес. – М.: Радуга, 1992. – С. 3–29.
- Набоков В. В. Аня в стране Чудес // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. – СПб.: Симпозиум, 1999. – Т. 1. – С. 358–433.
- Набоков В. В. Предисловие к автобиографии «Другие берега» // В. В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 94–95.
- Ходасевич Вл. О Сирине // В. В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 244–250.
- Эткинд Е. Поэзия и перевод. – Л.: Сов. писатель, 1963. – 430 с.
- Carroll L. Alice's adventures in Wonderland. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/CARROLL/alice.txt>
- Nabokov V. V. Ada or Ardor: A Family chronicle. – N. Y.; Toronto, 1969. – 540 p.
- Watts I. Against Idleness and Mischief. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poemhunter.com/poem/against-idleness-and-mischief/>

УДК 81'25: 81'42

Проблемы перевода художественного текста в англоязычном гипертексте

ПАНФИЛОВА С. С.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В статье рассматривается гипертекст, функционирующий в рамках литературной коммуникации, как средство межтекстового взаимодействия на межкультурном уровне. В этой связи на примере англоязычных литературных рецензий на русскоязычные художественные тексты выявляются типичные переводческие ошибки, затрагиваемые в гипертекстах данного вида.

Ключевые слова: гипертекст, художественный текст, переводческая ошибка, литературная рецензия.

Ficton Translation Issues in English Hypertext

PANFILOVA S. S.

Mordovia State University

Abstract. The article deals with hypertext in literary communication as a means of intertextual relationship in the framework of intercultural communication. In this connection, the study considers English literary reviews dealing with Russian fiction texts. Consequently, the translation mistakes, frequently discussed in the hypertext in question, are revealed.

Keywords: hypertext, fiction text, translation mistake, literary review.

Как известно, гипертекст, рассматриваемый как средство электронной и неэлектронной коммуникации, прочно вошел в исследовательское поле современной лингвистики. В настоящее время изучение данного феномена осуществляется в рамках различных направлений и разделов науки о языке: стилистики, лексикографии, когнитивной лингвистики, лингвистики текста, типологии, теории дискурса, теории языковой личности, ливгосемиотики, герменевтической лингвистики. Не остались без исследовательского внимания и такие частные вопросы как структурная организация и семантика гипертекста. Тем не менее, количество работ, посвященных гипертексту в переводческом аспекте крайне

незначительно. Так, контент-анализ специализированного сборника Международной научно-практической конференции «Гипертекст как объект лингвистического исследования» (г. Самара) показал, что в 2010 г. из 45 статей лишь в одной гипертекст рассматривался в связи с переводоведением (Котельников Е. В. Смешанный перевод научно-инновационного дискурса в проекции гипертекста), в 2013 г. это число не изменилось (Альшева А. А. Специфика электронного гипертекста немецкой «Википедии» как объекта перевода). Таким образом, мы наблюдаем нулевую динамику развития переводческого направления гипертекстовых исследований. В связи с этим возникает насущная необходимость восполнить данный пробел, так как в настоящее время, благодаря активизации коммуникативных процессов на межкультурном уровне, вопросы перевода обретают особую важность.

Следует сразу сказать, что в данной работе мы рассматриваем гипертекст как результат межтекстового взаимодействия вне привязки к определенному материальному носителю. Как известно, большинство исследователей трактует гипертекст как средство реализованное и функционирующее исключительно в рамках электронной коммуникации. Данный подход берет начало в сфере информационных технологии, где гипертекст изначально возник как технология, обеспечивающая нелинейное чтение, основанное на гиперссылке, которая обеспечивает быстрый внутритекстовый и (или) межтекстовый переход: от одного текстового фрагмента к другому; от одного текста к другому. В данном случае основными объектами лингвистического исследования выступают интернет-сайты, блоги, электронные словари и энциклопедии. Однако существует и другое, нетехнологическое понимание данного феномена. В данном случае гипертекст изучается в связи с текстами, реализованными на традиционных бумажных носителях, такими как словари, энциклопедии, перечни, путеводители, справочники. В свою очередь, в рамках литературной коммуникации гипертекстом является новый текст, возникший на семантико-тематической основе базового текста. С одной стороны, это художественные тексты, выполненные в таких имитационных жанрах как пародия, пастиш, подражание. С другой стороны, это разностилевые нехудожественные тексты, возникшие как отклик на конкретный художественный текст, а именно комментарий, вступительная статья, отзыв читателя, аннотация, издательская реклама, школьное сочинение, литературная рецензия и т. д. Именно в рамках последней трактовки мы будем рассматривать гипертекст далее.

Как уже было отмечено выше, одним из примеров реализации гипертекста в литературной коммуникации является литературная рецензия. Это самостоятельный, отдельный текст, гипертекстовый статус которого обретается посредством совокупности текстовых маркеров в виде названия рецензируемого художественного текста, имен героев, сюжетной линии, с помощью которых осуществляется семантическая связь с базовым художественным текстом. В этой связи целесообразным представляется обратиться к англоязычной литературной рецензии, так как в данный момент английский язык является языком международного общения как в электронной, так и неэлектронной коммуникации. Как правило, англоязычные рецензии на художественные тексты размещаются в СМИ (специализированных и неспециализированных). Примером первого является британский литературный журнал «Literary Review», в состав которого входит рубрика, посвященная рецензиям на новые издания художественных текстов (в том числе иноязычные) на английском языке. Примером второго являются англоязычные газеты и журналы общественно-политической тематики (например, The Guardian, The New York Times), в которых, помимо всего прочего, публикуются литературные рецензии.

Контент-анализ текстов англоязычных литературных рецензий на иноязычные художественные тексты показал, что переводческий аспект является частотным компонентом его содержательной структуры. В частности, обращает на себя внимание стремление автора рецензии обратить внимание читателя на переводческие ошибки в рецензируемом художественном тексте. Как известно, большинство теоретиков перевода понимают ошибку как необоснованное отступление от нормативного требования эквивалентности [Максютина 2010: 49]. Существует множество классификаций переводческих ошибок, используемых в различных контекстах: обучение переводу, оценка качества перевода, разбор про-

цесса перевода, устный перевод, письменный перевод и т. д. [Малёнова 2013: 46]. В нашем случае, считаем целесообразным выделять переводческие ошибки в связи с языковым уровнем, на котором они были допущены: грамматические, лексические, синтаксические. Также, представляется важным включить в данный список и текстовый уровень, так как практические примеры свидетельствует о том, что такого рода переводческие ошибки имеют место быть при переводе художественного текста.

В этой связи показательна оценка перевода заголовка как интегральной части художественного текста, имеющей фиксированное положение. Так, в одной из рецензий на англоязычное издание сборника произведений русского писателя Н. Лескова указываются переводческие ошибки, допущенные в заголовках отдельных рассказов в него входящих («Чертогон» и «Пламенная патриотка»). В результате, по мнению, рецензента заголовки утрачивают смысл, вложенный в них автором: *Sometimes even the stories' titles make no sense: Chertogon (about a rich uncle, who could be a 'New Russian', cleansing his soul by prostration before an icon after a 17, 000-ruble orgy) is rendered 'Devilchase', instead of 'Chasing out the Devil'; Plamennaia patriotka is, with unintendedly irony, called 'A Flaming Patriot', when it is just 'A Woman Who Loves Her Country Ardently'* [Rayfield 2013: 60].

Однако большая часть переводческих ошибок, отраженных в англоязычном гипертексте, была выявлена непосредственно в тексте. В данном случае одной из трудностей являются идиоматические выражения языка-оригинала. В частности, в рецензии на ряд англоязычных переводов «Мертвых душ» Н. Гоголя рецензент обращает внимание читателя на общую ошибку, замеченную в них – неверный перевод русской идиомы «коптителю неба», выполненный дословно, в связи чем он предлагает собственный правильный вариант, взятый из Оксфордского русско-английского словаря: *The Pevear-Volokhonsky volume describes a landowner, one Tentetnikov, as "neither a good nor a bad being, but simply – a burner of the daylight." The metaphor, far from simple, is quite opaque. It is refracted from Gogol's koptitel neba, the noun form of a common idiom that literally means "to smoke the sky." That is, it literally means nothing at all. The Guerney-Fusso book does no better, calling Tentetnikov "a fellow crawling between earth and heaven." One has to consult the Oxford Russian-English Dictionary to learn that Tentetnikov is simply an "idler" [Kalfus 1996].* Также неверный перевод на английский язык русского идиоматического выражения «мало надежды» был отмечен в Главе 25 (Часть 7) романа Л. Толстого «Анна Каренина»: *In Chapter 25 of Part 7, for example, as Anna and Vronsky initiate their final fight, Vronsky reads from a telegram: "Few hopes." In Russian, just as in English, hope can be used as either a countable or an uncountable noun, and Tolstoy in this case opts for the more common uncountable version, which would have sounded more idiomatic in translation as well: "Little hope" [Gessen 2014].*

Аналогичным образом, в рецензии на рассказ Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», переведенный на английский язык, рецензент, помимо ошибки в переводе идиомы, указывает на неверный выбор переводчиком лексической единицы – наречия образа действия, с помощью которого описывается убийство главной героиней своего мужа: *The text itself is full of undigested idiom and crammed with misplaced adverbs: 'It's my understanding that anything else is even quite impossible for you.' The first choice given by a Russian-English dictionary is used, regardless of context: Lady Macbeth of Mtsensk murders her husband 'indifferently' instead of 'cold-bloodedly' [Rayfield 2013: 60].*

Так, в рецензии на три варианта перевода «Мертвых душ» Н. Гоголя, выполненных Р. Пивеаром и Л. Волохонской, Д. Рэйфилом, Л. Хогартом, рецензент проводит сравнительный оценочный анализ их работы на лексическом уровне. В частности, автор гипертекста не просто указывает на переводческие ошибки, но и дает пояснения по этому поводу посредством оценочных прилагательных и наречий английского языка: *Rayfield's lack of buoyancy is noticeable here. Pevear and Volokhonsky best him with almost every verb: "rushed" is more expressive than "vanished," "covered" more efficient and visual than "leaving... to be seen," "swooped upon" more kinetic than "see... in pursuit," and "fluttering" more acute than "beating." "... Rayfield's "posse" sounds out of place, too wild west; Pevear and Volokhonsky's "pursuit" is better [Kalfus 1996].*

На синтаксическом уровне в качестве примера можно привести упоминание неправильного порядка слов при переводе. Так, рецензент британского издания Н. Лескова указывает на то, что в одном случае в английском варианте переводчиком был сохранен порядок слов русского оригинала (депричастный оборот): *Worse, Russian word order is left unchanged: we have 'the hurrying-to-class Ryabka' instead of 'Ryabka, who was in a hurry to get to his class'* [Rayfield 2013: 60]. Аналогичным образом, рецензент отмечает, что в одном из переводов романа Л. Толстого «Анна Каренина» на английский язык (эпизод с Вронским, в котором он говорит Анне о необходимости развестись с мужем) была допущена ошибка синтаксическая ошибка: *A few lines later, when Vronsky tells Anna she needs a divorce from her estranged husband, she responds, in Schwartz's version, "Clarity is not in the form but in the love." Bartlett has her say, "Clarity is not a matter of form but of love," introducing an error of syntax that is absent in the original* [Gessen 2014].

Однако, помимо переводческих ошибок, в англоязычном гипертексте, нами были отмечены случаи указания на переводческие достижения. Например, помимо выявления ошибок, допущенных Р. Пивеаром и Л. Волхонской при переводе рассказов Н. Лескова, рецензент сообщает о том, что в некоторых случаях их перевод превосходит предыдущие версии. Так, на лексическом уровне обращают на себя внимание англоязычные неологизмы, созданные переводчиками для передачи авторских окказионализмов в рассказе «Левша»: *Pevear and Volkhonsky do, however, deserve occasional praise. Their selection from many volumes of Leskov's collected works is interesting, and they reproduce the annotations that even a Russian reader needs. Unlike previous translators, they conscientiously, if wrong-headed, account for every word of the original. Some of the stories in this selection appear for the first time in English. When outlandish invention is required, Pevear and Volkhonsky can show considerable ingenuity. In 'Lefty', the story of an illiterate Russian craftsman sent to amaze the English with his skill at fashioning nails for shoes for a mechanical flea, the translators come up with acceptable neologisms: 'meagrescope', 'odorlies', and 'dokuments' (microscope, orderlies, documents)* [Rayfield 2013: 60].

Таким образом, включение переводческого аспекта в содержательную структуру англоязычного гипертекста является одним из средств реализации его межкультурного потенциала. В частности, указание на переводческие ошибки в иноязычном художественном тексте и их исправление оказывает определенное воздействие на его последующее читательское восприятие. Так, посредством третьих лиц происходит предварительная корректировка тех или иных текстовых фрагментов, вследствие чего повышается точность перевода в целом. В свою очередь, указание на переводческие достижения некоторым образом нивелирует переводческие ошибки и повышает имидж текста в глазах читателя. В результате действия суммы данных факторов, среди которых преобладают положительные моменты (отрицательный момент – переводческие ошибки; положительный момент – исправление переводческих ошибок + переводческие достижения), можно предположить, что прочтение рецензии способно усилить доверие потенциального читателя к иноязычному художественному тексту и, возможно, мотивацию к его прочтению в том числе.

ЛИТЕРАТУРА

- Максютина О. В. Переводческая ошибка в методике обучения переводу // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2010. – № 1. – С. 49–52.
- Малёнова Е. Д., Черкашина Л. П. К вопросу о классификации переводческих ошибок // Перевод и сопоставительная лингвистика. – 2013. – № 9. – С. 45–47.
- Gessen M. New Translation of Tolstoy's Anna Karenina // Sunday Book Review. December 24, 1996. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nytimes.com/2014/12/28/books/review/new-translations-of-tolstoys-anna-karenina.html?_r=0.
- Kalfus K. Waiting for Gogol: A Review of Dead Souls by Nikolai Gogol // New York Times. August 4, 1996. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/1996/08/04/books/waiting-for-gogol.html>
- Rayfield D. Lost in Translation: A Review of The Enchanted Wanderer and Other Stories by Nikolai Leskov // Literary Review, June 2013. – pp. 60–61.

Способы передачи межъязыковой асимметрии при переводе текстов английской художественной литературы XVIII века

ПОЛЕТАЕВА Е. Д.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема межъязыковой асимметрии и способы ее передачи на русский язык в английской литературе XVIII века, на материале перевода, выполненного А. Франковским, романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша».

Ключевые слова: перевод, генерализация, конкретизация, модуляция, заимствование, опущение, ложный друг переводчика, межъязыковая асимметрия.

Translation of Interlinguistic Asymmetry in XVIII Century English Fiction

POLETAEVA E. D.

Mordovia State University

Abstract. The article considers the interlinguistic asymmetry and the ways of its translation into Russian. The research is based on the novel *Tom Jones* written by Henry Fielding translation made by A. Frankovskiy in 1935.

Keywords: translation, generalization, concretism, modulation, borrowing, omission, false friend, interlinguistic asymmetry.

Переводчики, воспринимая явления иной культуры через призму собственной, довольно часто представляют явления чужой культуры глазами культуры «переводящей». Искажения информации происходят чаще всего потому, что наблюдается асимметрия в отражении картины мира русским и каким-либо иным языком.

Межъязыковая асимметрия является одной из важнейших трудностей, возникающих при переводе с одного языка на другой, именно поэтому она так привлекает внимание исследователей. Факты межкультурной асимметрии, наблюдаемые при сопоставительном анализе языков в переводческом преломлении, многочисленны и разнообразны. Особое место исследователи отводят сопоставлению самых экзотичных, экспрессивных реалий, отражающих национальный колорит и отличающихся самой сложной степенью выбора для них соответствующих эквивалентов.

Основная проблема, с которой сталкивается переводчик при переводе референциальных значений, выраженных в исходном тексте – это несовпадение круга значений, свойственных единицам исходного языка (ИЯ) и языка перевода (ПЯ). Не существует двух различных языков, у которых смысловые единицы – морфемы, слова, устойчивые словосочетания – совпадали бы полностью во всем объеме своих референциальных значений. Хотя сами выраженные понятия в большинстве своем совпадают, но способы их выражения, их группировка, членение и объединение, их сочетание в пределах одной формальной единицы (или нескольких единиц) как правило, в разных языках расходятся более или менее радикальным образом. По утверждению Л. С. Бархударова, в целом все типы семантических соответствий между лексическими единицами двух языков можно свести к трем основным: 1) полное соответствие; 2) частичное соответствие; 3) отсутствие соответствия. То есть, всегда существует вероятность того, что для той или иной единицы лексической системы языка источника может не оказаться эквивалента. В подобных случаях эквивалент для отсутствующей лексической единицы языка перевода создается в процессе перевода.

Так, рассматривать проблему перевода ложных друзей переводчика полезно не только синхронически, но и диахронически. В связи с этим, материалом исследования, иллюстрирующим основные процессы, характерные для передачи данного пласта лексики, нами был избран роман английского писателя XVIII века Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» и его перевод на русский язык, выполненный в 1935 г. А. Франковским.

Самым простым способом перевода является заимствование, которое позволяет заполнить пробел, обычно металингвистического характера (новая техника, неизвестные понятия). Заимствование даже не было бы таким способом перевода, который нас может заинтересовать, если бы переводчик не нуждался в нем порою для того, чтобы создать стилистический эффект. Например, чтобы привнести, так называемый, местный колорит, можно воспользоваться иностранными терминами, и говорить о «верстах» и «пудах» в России, в «долларах» и «партии» в Америке, о «текиле» и «тортилье» в Мексике и т. д.

Имеются и старые заимствования, которые по существу уже таковыми для нас не являются, т. к. они фигурируют в лексическом составе нашего языка и стали уже привычными: *alcohol*, *redingote*, *paquetbot*, *асаюи* и т. д. Переводчика прежде всего интересуют новые заимствования и даже заимствования индивидуального характера. Следует отметить, что зачастую заимствования входят в язык через перевод, среди них фигурируют семантические заимствования, или «ложные друзья переводчика» (ЛДП), которых следует особенно опасаться.

Проблема местного колорита, решаемая с помощью заимствований, затрагивает прежде всего сферу стиля и, следовательно, самого сообщения.

В исследуемом материале мы можем найти следующие примеры заимствования, как способа перевода ложных друзей переводчика:

- 1) *The judgment which can penetrate into the **cabinets** of princes, and discover the secret springs which move the great state wheels in all the political machines of Europe, must surely, with very little difficulty, find out what passes in the rude uninformed mind of a girl.* (Книга 6, глава 2)

*Ум, который проникает в **кабинеты** государей и открывает тайные пружины, приводящие в движение государственные колеса всех политических машин Европы, конечно легко разгадает, что творится в простом и неискушенном сердце девушки.*

- 2) *I am convinced that awful magistrate my lord-**mayor** contracts a good deal of that reverence which attends him through the year, by the several pageants which precede his pomp.* (Книга 4, глава 1)

*Я убежден, например, что важная персона лондонского лорд-**мэра** немало обязана почтением, которым окружена целый год, пышной церемонии вступления в должность.*

- 3) *And yet as no **nation** produces so many drunken quarrels, especially among the lower people, as England (for indeed, with them, to drink and to fight together are almost synonymous terms), I would not, methinks, have it thence concluded, that the English are the worst-natured people alive.* (Книга 5, глава 9)

*Но хотя ни в одной **нации** не бывает столько драк в пьяном виде, как в Англии, особенно среди простонародья (для которого слова «напиться» и «подрасться» почти синонимы), я все-таки не сделал бы отсюда заключения, что англичане первые забияки на свете.*

- 4) *The time of the assizes soon came, and I was removed by habeas corpus to Oxford, where I expected certain conviction and condemnation; but, to my great surprize, none appeared against me, and I was, at the end of the **sessions**, ischarged for want of prosecution. In short, my chum had left Oxford, and whether from indolence, or from what other motive I am ignorant, had declined concerning himself any farther in the affair.* (Книга 8, глава 11)

*Пришло время судебной сессии, и по закону *habeas corpus* я был переведен в Оксфорд, где ждал неминуемого изобличения и приговора, но, к великому моему удивлению, никто не выступил против меня с обвинением, и в конце **сессии** я был освобожден вследствие неявки истца. Мой сожитель уехал из Оксфорда и, то ли вследствие лени, то ли по каким-либо другим соображениям, не пожелал утруждать себя дальнейшими хлопотами по этому делу.*

- 5) *Chapter VII. Containing Better Reasons Than Any Which Have Yet Appeared for the Conduct of Partridge; an Apology for the Weakness of Jones; and Some Further Anecdotes Concerning My Landlady* (Книга 8)
ГЛАВА VII, которая содержит более серьезные доводы в защиту поведения Партриджа; оправдание слабодушия Джонса и несколько новых **анекдотов** о хозяйке.
- 6) *Upon which the squire immediately acquainted him with the whole matter, concluding with bitter denunciations against Sophia, and very pathetic lamentations of the misery of all fathers who are so unfortunate to have daughters.* (Книга 6, глава 7)
Сквайр тотчас же рассказал ему все случившееся, закончив резкими обвинениями против Софы и **патетическими** жалобами на горькую участь отцов, которых судьба наградила дочерьми.
- 7) *There is a kind of sympathy in honest minds, by means of which they give an easy credit to each other.* (Книга 14, глава 5)
В честных душах живет своего рода **симпатия**, благодаря которой они легко друг другу верят.

Говоря о заимствованиях, стоит упомянуть такой переводческий прием, как калькирование, который также можно использовать при переводе безэквивалентной лексики и слов, принадлежащих категории ложных друзей переводчика. Калька – это заимствование путем буквального перевода слова или словосочетания. Калькирование состоит в переводе по частям французского, английского слова или словосочетания с последующим сложением переводимых частей без каких-либо изменений.

То есть суть этого приема заключается в том, что составные части (морфемы) безэквивалентного слова или словосочетания заменяются на буквальные соответствия в языке перевода. Степень раскрытия описательного явления с помощью калькирования зависит от того, насколько лексическая единица ИЯ сама отражает суть этого явления. В необходимых случаях может быть использован описательный прием.

В исследуемом материале примеров кальки выявлено не было.

Описательный перевод заключается в раскрытии значения лексической единицы ИЯ, при помощи развернутых словосочетаний, раскрывающих существенные признаки обозначаемого данной лексической единицы явления, то есть по сути дела, при помощи ее дефиниции (определения) на ПЯ, например слово *щи* – *cabbage soup*, *борщ* – *beetroot and cabbage soup*, наряду с транскрипциями *shchi* и *borshch* [Бархударов 1976: 100]. Описательный перевод состоит в передаче значения иностранного (английского, французского) слова при помощи более или менее распространенного объяснения.

Подобный перевод может быть использован, как для объяснения значения слова в словаре, так и при переводе слов, не имеющих непосредственных соответствий, в конкретном тексте. Характер описательного перевода, используемого в контексте, очень редко полностью воспроизводит перевод-объяснение изолированного слова. Данное объяснение может быть либо очень кратким, либо очень длинным, но оно, как правило, короче развернутого объяснения в словаре. Нередко переводчику приходится прибегать к описательному переводу не потому, что английское слово не имеет соответствия в русском языке, а из-за особенностей употребления этого слова в контексте. Необходимость использования в переводе объяснения может возникнуть в связи с особенностями сочетаемости слов в иностранном языке (английском, французском). В этом случае описательный перевод как бы передает не значение какого-то слова, а раскрывает смысл целой фразы [Комиссаров 1990: 28]. Нетрудно заметить, что описательный перевод, хотя и раскрывает значение исходной безэквивалентной лексемы, имеет тот серьезный недостаток, что он обычно оказывается весьма громоздким и неэкономичным. Поэтому, хотя он и является обычным средством передачи значения безэквивалентной лексемы в двуязычных словарях, при переводе текстов, особенно художественных, его применение не всегда возможно, как и применение транскрипции и калькирования. Часто переводчики прибегают к сочетанию двух приемов – транскрипция или калькирование и описательный перевод (как уже отмечалось выше), давая последний в сноске или в комментарии.

А. Франковский также использовал в своем переводе описательный прием:

- 1) *It is indeed possible that this circumstance might have escaped his memory; for, in his reply, he positively insisted, that he had made use of no such **appellation**; adding, "Heaven forbid such naughty words should ever come out of his mouth!"* (Книга 3, глава 4)
*Очень может быть, что это обстоятельство действительно вылетело у него из памяти, потому что в своем ответе он решительно отрицал произнесение им **обидных слов**, воскликнув:
 – Сохрани боже, чтобы из моих уст исходили когда-нибудь такие скверные слова!*
- 2) *"Indeed, sir, " answered the lady, with some warmth, "I cannot think there is anything easier than to cheat an old woman with a profession of love, when her **complexion is amorous**; and, though she is my aunt, I must say there never was a more liquorish one than her ladyship.* (Книга 16, глава 9)
 – *Право, сэр, – с некоторой горячностью отвечала миссис Фитцпатрик, мне кажется, нет ничего легче, как обмануть пожилую женщину уверениями в любви, **особенно если она расположена их слушать**; а я должна сказать, что миссис Вестерн, хоть она мне и тетка, ох какая лакомка на этот счет!*
- 3) *On the contrary, it is with a view to their service, that I have taken upon me to record the lives and actions of two of their false and pretended **champions**.* (Книга 3, глава 4)
*Напротив, я решился рассказать о жизни и действиях двух мнимых **поборников добродетели и религии** именно с той целью, чтобы содействовать прославлению столь высоких предметов.*
- 4) *And, to say the truth, I question, as here was **no regular information before him**, whether his conduct was strictly **regular**.* (Книга 4, глава 11)
*Откровенно говоря, и я не вполне убежден в совершенной правильности его решения, потому что **им не было произведено формального расследования**.*

Дословный перевод, или перевод «слово в слово», обозначает переход от исходного языка к языку перевода, который приводит к созданию правильного и идиоматического текста, а переводчик при этом следит только за соблюдением обязательных норм языка, например:

*I left my spectacles on the table downstairs – Я оставил свои очки на столе внизу;
 This train arrives at Union Station at ten – Этот поезд приходит на Центральный вокзал в 10 часов.*

Дословный перевод считается единственным обратимым и полным решением проблемы перевода ложных друзей переводчика. Тому очень много примеров в переводах, включая исследуемый перевод:

- 1) *Most **artists** have this secret in practice, though some, perhaps, have not much studied the theory.* (Книга 5, глава 1)
*Многие **художники** придерживаются этого правила на практике, хотя, может быть, и редко изучали его в теории.*
- 2) *First, this is an art well known to, and much practised by, our tragick poets, who seldom fail to prepare their **audience** for the reception of their principal characters.* (Книга 4, глава 1)
*Прежде всего он хорошо известен и часто применяется нашими трагическими поэтами, которые редко забывают подготовить **зрителей** к появлению главных действующих лиц.*
- 3) *His mouth was now as effectually stopt, as that of quack must be, if, in the midst of a declamation on the great virtues of his pills and powders, the **corpse** of one of his martyrs should be brought forth, and deposited before the stage, as a testimony of his skill.* (Книга 12, глава 6).
*Уста его сомкнулись так плотно, как сомкнулись бы уста лекаря-шарлатана, если бы в разгар декламации насчет чудодейственной силы изобретенных им пилюль и порошков вдруг вынесен был и поставлен перед публикой, в доказательство его искусства, **труп** одной из его жертв.*
- 4) *Though I called him poor Partridge in the last **paragraph**, I would have the reader rather impute that epithet to the compassion in my temper than conceive it to be any declaration of his innocence.* (Книга 2, глава 6)
*Хотя я назвал учителя в последнем **абзаце** «бедным Партриджем», но прошу читателя отнести этот эпитет на счет сострадания моего сердца, не делая никаких заключений насчет невиновности потерпевшего.*

- 5) *That no **physician** can cure it.* (Книга 1, глава 13)
Ни один **врач** не может его вылечить.
- 6) *“Grecians and Trojans!” says one of the ensigns, “who the devil are they? I have heard of all the **troops** in Europe, but never of any such as these.”* (Книга 7, глава 12)
– Греки и троянцы! Что это за звери? – спросил один из прапорщиков. – Я знаю все **войска** в Европе, а о таких не слышал.

Также необходимо упомянуть о таких лексических трансформациях, как конкретизация, генерализация, модуляция (замена слова или словосочетания исходного языка единицей языка перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы), которые также используются переводчиками при передаче ЛДП. В исследуемом тексте мы встречаем следующие примеры:

- 1) *At what time he had discovered the **criminals**?* (Книга 12, глава 12)
«В какое время застиг ты **виновных**?» (генерализация)
- 2) *NOTWITHSTANDING all the **obligations** she had received from Jones, Mrs. Miller could not forbear in the morning some gentle remonstrances for the hurricane which had happened the preceding night in his chamber.* (Книга 15, глава 8)
Несмотря на все **услуги**, оказанные ей Джонсом, миссис Миллер не могла удержаться на следующее утро от мягких замечаний своему жильцу по поводу урагана, бушевавшего ночью в его комнате. (генерализация)
- 3) *AS several gentlemen in these times, by the wonderful force of genius only, without the least assistance of learning, perhaps, without being well able to read, have made a considerable figure in the republic of letters; the modern critics, I am told, have lately begun to assert, that all kind of learning is entirely useless to a writer; and, indeed, no other than a kind of fetters on the natural sprightliness and **activity** of the imagination, which is thus weighed down, and prevented from soaring to those high flights which otherwise it would be able to reach.* (Книга 14, глава 1)
Так как некоторые господа заняли в последнее время видное положение в республике словесных искусств единственно удивительной силой своего гения, без малейшей помощи образования и даже, может быть, не умея читать, то нынешние критики, слышал я, с недавних пор начали утверждать, будто всякого рода знания совершенно бесполезны писателю, что это лишь цепи, сковывающие природную живость и **бойкость** воображения, обременяющие его и не дающие ему воспарить к тем высотам, которых без этой помехи оно могло бы достигнуть. (конкретизация)
- 4) *For instance, what reader but knows that Mr. Allworthy felt, at first, for the loss of his friend, those emotions of grief, which on such occasions enter into all men whose hearts are not composed of flint, or their heads of as **solid** materials?* (Книга 3, глава 1)
Например, кто из читателей не сообразит, что мистер Олверти, потеряв друга, испытывал сначала те чувства скорби, какие свойственны в таких случаях всем людям, у которых сердца не каменные и головы не **кремневые**? (конкретизация)
- 5) *That young men of Tom’s **complexion** were too generally addicted to this vice; but he believed that youth was sincerely affected with what he had said to him on the occasion, and he hoped he would not transgress again.* (Книга 4, глава 11)
Терпеливо выслушав все его обвинения, Олверти холодно ответил, что вообще молодые люди такого **темперамента**, как Том, очень расположены к этому пороку; но он думает, что слова, сказанные им, Олверти, по этому поводу, искренне тронули юношу, и надеется, что Том больше грешить не будет. (модуляция)
- 6) *No longer bore this Amazon the shameful flight of her **party**.* (Книга 4, глава 8)
Эта амазонка не могла долгие выносить позорного бегства своих **соратников**. (модуляция)

Кроме того, в данном переводе мы можем найти примеры, когда переводчик, если это не вредило смыслу предложения, опускал некоторые лексемы, представляющие интерес для нашего исследования:

- 1) *Women in this land of liberty, cannot be married by **actual** brutal force.* (Книга 15, глава 7)
В нашей стране свободы женщину нельзя выдать замуж насильно.
- 2) *As for Jones, he was so entirely possessed, and as it were enchanted, by the presence of his beloved object, that he for a while forgot Sophia, and consequently the **principal** purpose of his visit.* (Книга 5, глава 5)
Что же касается Джонса, то он был до такой степени захвачен и как бы очарован присутствием любимой женщины, что на время забыл о Софье, а следовательно – о цели своего визита.
- 3) *He can censure an imperfection, or even a vice, without rage against the guilty **party**.* (Книга 7, глава 1)
Таким образом, человек беспристрастный и вдумчивый никогда не торопится произнести свой приговор. Он может осуждать недостаток и даже порок, не обрушиваясь с гневом на виновного.

Так, основными способами перевода заимствований, относящихся к категории ложных друзей переводчика, являются заимствование (транслитерация, транскрипция, калькирование), лексические замены (генерализация, конкретизация) описательный перевод и дословный перевод.

Проанализировав передачу лексем, относящихся к категории ложных друзей переводчика, осуществленную А. Франковским при переводе романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», можно сделать вывод, что чаще всего переводчик прибегал к дословному переводу, примеры которого встречаются в 60 % исследованных примеров, и лексическим трансформациям – 17,9 % случаев (генерализация – 5 %, конкретизация – 2 %, 1 %, модуляция – 10,8 %). Также метод статистического подсчета показал, что описательный перевод встречается в 9,6 %, заимствование – в 8,3 %, а опущения – в 4,5 % случаев.

ЛИТЕРАТУРА

- Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
- Борисова Л. И. Ложные друзья переводчика: учебное пособие по научно-техническому переводу. – М.: НВИ-ГЕЗАУРУС, 2002. – 212 с.
- Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. – М.: Валент, 2006. – 448 с.
- Заимствования в английском языке и способы перевода. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=599767>
- Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
- Сдобников В. В., Петрова О. В. Теория перевода: Учебник для переводческих факультетов и факультетов иностранных языков. – Н. Новгород : Изд-во НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2001. – 306 с.
- Филдинг Г. История Тома Джонса найденыша. Книги 1 – 10. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gramotey.com/?open_file=1269074453#ТОС_idm_140361908990048
- Филдинг Г. История Тома Джонса найденыша. Книги 11 – 14 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/FILDING/filding_jones2.txt
- Филдинг Г. История Тома Джонса найденыша. Книги 15 – 18. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/filding_genri/istoriya_toma_dzhonsa_naydenisha_knigi_1518/read/
- Fielding H. The History of Tom Jones, a Foundling. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bartleby.com/ebook/adobe/301.pdf>

Диминутивы в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» и способы их перевода на английский язык

РУТКОВСКАЯ Г. Л., КРАПИВНАЯ А. Е.

Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток)

Аннотация. В статье рассматривается категория уменьшительности как средство экспрессивизации в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души», ее функции в художественной литературе и существующие в языке морфологические и лексико-семантические формы выражения. Основное внимание уделено сопоставительному аспекту роли уменьшительности в культурной традиции русского и английского языков и связанной с этим проблеме отражения эмотивных коннотаций русских диминутивов в переводе на английский язык.

Ключевые слова: уменьшительность, художественная литература, культурные традиции, уменьшительно-ласкательный, эмотивные коннотации, диминутивы, способы перевода.

Diminutive Forms in the Poem “Dead Souls” by N. Gogol and Peculiarities of Their English Translation

RUTKOVSKAYA G. L., KRAPIVNAYA A. E.

Far Eastern Federal University

Abstract. The paper is devoted to diminutiveness as a means of expression in N. Gogol's poem “Dead Souls”, its functions in fictional texts and existing forms both on morphological and lexical-semantic level. The main goal is to relate the ranks of diminutiveness in the Russian and English cultural traditions and to identify the verbal means of retaining the necessary connotative components in translational patterns.

Keywords: diminutiveness, fictional texts, cultural traditions, diminutive-hypocoristic, connotative components, diminutives, translational patterns.

Одним из важнейших средств экспрессивизации русской речи является уменьшительность (от лат. *diminutive* – в уменьшительной форме). Как отмечает А. Вежицкая: «Русский язык исключительно богат уменьшительными формами, кажется, что они встречаются в речи на каждом шагу» [Вежицкая 1996: 50].

Термин «уменьшительность» традиционно определяется следующим образом: «Обобщенное значение малого объема, размера и т. п., обычно выражаемое посредством уменьшительных аффиксов и сопровождающееся различными эмоциональными окрасками – ласкательности, уничижительности и т. п.» [Ахманова 2004: 485].

Семантическая категория диминутивности наиболее ярко и отчетливо представлена в синтетических языках, к каковым относится русский язык. В нем данная категория богато представлена, прежде всего, на морфологическом уровне. Пренебрежение эмотивными, оценочными и экспрессивными оттенками значения, находящими свое выражение в диминутиве, будет противоречить концепции адекватного перевода и лишит речевой акт присущей ему эмоциональности и выразительности [Мусорин 2004: 51].

При обращении к русскому языку, обнаруживается широкий арсенал выражения категории диминутивности на морфологическом уровне при помощи различных уменьшительно-ласкательных суффиксов [Виноградов 1986: 430].

Выражение диминутивных значений с помощью аффиксации также характерно для прилагательных, для числительных, в составе неопределенно-количественных слов, совмещающих функции чис-

лительных и наречий, для местоимений. Кроме знаменательных частей речи, стилистическую активность в процессе аффиксации проявляют междометия и частицы [Голуб 1997: 213].

В отличие от русского, английский язык не располагает таким морфологическим инвентарем. Что касается диминутивных суффиксов, то в современном английском языке их употребление значительно реже, чем в русском языке, а потому примеры их использования – явление редкое.

И. П. Иванова выделяет такие диминутивные суффиксы английского языка, как *-ette*, *-et*, *-let*, *-ie*, *-y*, *-ey*, *-ling*, *-ster* [Иванова 1975: 115].

Категория диминутивности может быть выражена не только внутри слова при помощи аффикса, но и вне его (на уровне свободных или устойчивых словосочетаний) посредством сем «малость», «незначительность» и т. п. [Вежбицкая 2001: 176].

В английском языке категория диминутивности на лексико-семантическом уровне представлена атрибутивными наименованиями, так или иначе выражающими недостаточность или неполноценность: *little*, *small*, *diminutive*, *petty*, *fingerling*, *tiny*, *toy* и др.

Существование категории диминутивности как в русском, так и в английском языке позволяет провести анализ на примере произведения Н. В. Гоголя «Мёртвые души» с целью выявить классификацию частеречной принадлежности русских диминутивов, средств выражения данной категории в исследуемых языках, а также способы перевода русских диминутивных образований на английский язык.

В процессе анализа диминутивных форм в тексте поэмы «Мёртвые души» были выявлены следующие единицы с уменьшительно-ласкательными суффиксами: существительные, прилагательные, наречия, числительные.

Диминутивы-существительные, выявленные в ходе исследования, составляют самую большую группу. Их можно классифицировать по приведенной ниже схеме.

Диминутивные имена собственные представлены:

а) антропонимами, включающими личные имена: *Петрушка – Petrushka*, *Прошка – Proshka*; фамилии: *Коробочка – Korobotchka*, *Плюшкин – Plushkin*, *Бегушкин – Begushkin*.

б) топонимами, которые представлены названием деревень, сел, городов: *Торжок – Torzhok*, *Трухмачевка – Trukhmachovka*.

Особый интерес представляют «говорящие» имена собственные. Рассмотрим примеры из текста:

Вот это тебе и есть *Маниловка*, а *Заманиловки* совсем нет никакой здесь и не было.

That's what they call it, you see, I mean, its name is *Manilovka*, but there's no *Zamanilovka* round here [Пер. К. Гарнет].

В данном примере «говорящее» название деревни передано с помощью транслитерации. Таким образом, пропадает яркость, точность и смысл названий, так как англоязычным читателям может быть не всегда понятна разница слов «*манить*» и «*заманить*», а тем более их производных *Маниловка* и *Заманиловка*.

Примером перевода антропонима может служить следующий:

...заехать к *Сопикову*...

...visiting *Mr. Snooze*... [Пер. К. Гарнет].

К. Гарнет попыталась перевести диминутивное имя собственное с помощью «говорящего» английского соответствия *Mr. Snooze*. Лексема, являющаяся фамилией в английском варианте, означает «дремота, сонное состояние», что в некоторой степени отражает и фамилия в тексте оригинала.

Что касается уменьшительных имен нарицательных, то среди них можно выделить:

Конкретные имена существительные, образующие следующие тематические группы: существительные, называющие лицо: *матушка – my good mother*, *внучек – little grandson*, *старуха – old harridan*;

существительные, называющие предмет: графинчик – *little decanter*, козявка – *ladybird*, тросточки – *little canes*.

Абстрактные имена существительные: делишки – *little business*, перебранки – *altercations*, словцо – *expletive*.

Все отобранные для анализа диминутивы-существительные можно разделить на следующие тематические группы:

1) мебель, предметы домашнего обихода: ширмочка – *little screen*, бутылочка – *bottle*, лучинка – *match*;

2) место обитания и отправления профессиональной деятельности: лавчонка – *little shop*, комнатка – *little room*;

3) денежные единицы: целковик – *a hundred silver roubles*, гривенок – *grivni*, осьмушка – *another morsel*;

4) детали внешности: головка – *small head*, мордашка – *mug*;

5) степень родства: сынок – *sonny*, матушка – *good woman (old mother)*, братец – *brother*;

6) одежда, украшения: тулупчик – *sheepskin*, фестончики – *little festoons*, эполетцы – *epaulettes*, платье – *plain dress*;

7) животный мир: собачонка – *lap-dog (pet dog)*, козявка – *ladybird*, волчонок – *young wolf*;

8) еда, напитки: севрюжка – *star*, клубничка – *strawberry*, вагрушка – *cheese-cake*;

9) погодные явления: тучка – *cloud*, дождик – *rain*;

10) единицы измерения времени: минутка – *minute*, секундочка – *second*;

11) названия игр: вистишка – *a little game of whist*, банчик – *faro*;

12) профессии и должности: пономаренок – *sacristan*, воришка – *rogue*, секретарша – *secretary*.

Особую группу диминутивов-существительных составляют окказиональные образования с уменьшительно-ласкательными суффиксами. Данное явление характерно для авторского стиля Н. В. Гоголя и представляет особо сложную задачу для переводчиков. Этот пласт лексики не имеет английских соответствий и тем самым побуждает искать дополнительные адекватные способы перевода. Как, например, приведенный ниже метафорический перевод фразы, содержащей диминутив:

– Можете представить: отвечать таким образом вельможе, которому стоит только слово – так вот уж и полетел *вверх тарашки*, так что и черт тебя не отыщет.

“You can imagine: talk back like that to a dignitary, a man who has only to say the word and *you’ll be sent flying*, you’ll be sent to hell and gone” [Пер. К. Инглиш].

В процессе исследования были выявлены диминутивы-прилагательные. Приведем примеры:

Вслед за нею и сам Чичиков занес ногу на ступеньку и, понагнувши бричку на правую сторону, потому что был *тяжеленок*, наконец поместился...

Tchitchikov put his foot on the step after her and tilting the chaise down on the right side, for *he was no light weight*, settled himself in at last [Пер. К. Гарнет].

В данном контексте диминутив-прилагательное *тяжеленок* образован с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса *-енок*, который характеризуется оттенком субъективного усиления качества и употребляется в устной речи. Пример показывает передачу диминутивности краткого прилагательного с помощью антонимического перевода. Англоязычному читателю становится понятен лишь смысл высказывания, но утрачивается иронический подтекст, который вкладывает автор оригинала по отношению к своему герою.

Наибольшее число уменьшительных наречий характеризуют способ и образ действия. Например:

Манилов никак не хотел выпустить руки нашего героя... Наконец, выдернув ее *потихоньку*, он сказал, что не худо бы купчую совершить поскорее и хорошо бы он сам понаведался в город.

Manilov could not let go our hero's hand until, *quietly* withdrawing it, he observed that to have the purchase completed as speedily as possible would not be a bad thing; wherefore he himself would at once return to the town to arrange matters [Пер. К. Инглиш].

Manilov would not let go our hero's hand. At last, *stealthily* withdrawing it, he said that it would not be amiss to draw up the deed of sale as soon as possible, and that it would be as well for him to pay a visit to the town himself [Пер. К. Гарнет].

В русском тексте наречие образовано с помощью уменьшительно-ласкательного суффикса *-оньк*. Из контекста можно уловить осторожность, ненавязчивость описываемого действия. Этот момент был удачно воспроизведен К. Гарнет с помощью наречия *stealthily*. Основное значение этой лексемы – «втихомолку, тайно, украдкой». Так как английским наречиям не свойственна категория субъективной оценки, то компонент диминутивности был утрачен при переводе. Но отметим, что логика высказывания была передана достаточно точно. Перевод же К. Инглиша характеризуется большей нейтрализацией экспрессивности, выражая сему уменьшительности нейтральным наречием *quietly*.

Примером наречий времени может служить следующий отрывок:

– Знаем мы вас, как вы плохо играете! – сказал Ноздрев, выступая шашкой. – *Давненько* не брал я в руки шашек! – говорил Чичиков, подвигая тоже шашку.

“I know you and your poor play”, said Nozdrev, moving a chessman. “In fact, *it is a long time since last* I had a chessman in my hand”, replied Chichikov, also moving a piece [Пер. К. Инглиш].

В данном примере русский диминутив-наречие «давненько» оформлен уменьшительно-ласкательным суффиксом *-еньк*, который передает смягчение или уменьшение качества. В переводе видна явная нейтрализация диминутивности наречия. Переводчик использует устойчивое выражение *it is a long time since*, которое обычно употребляется при выражении удивления, радости (приятной), неожиданности встречи. Исходя из контекста, читатель понимает, что Чичиков приятно удивлен сложившимся обстоятельством. Следовательно, можно отметить верность переданного смысла в тексте перевода.

В исследуемой выборке был зафиксирован ряд числительных, выражающих категорию субъективной оценки. Например:

Ведь если, положим, этой девушке да придать *тысячонок* двести приданого, из нее бы мог выйти очень, очень лакомый кусочек.

Should he allow her, on marriage, a dowry of, say, *two hundred thousand roubles*, she will be a very nice *catch* indeed [Пер. К. Гарнет].

For if, let us suppose? This young girl has a *tidy little sum of two hundred thousand* or so settled on her as a dowry, she would make a very, very tasty *morsel* indeed [Пер. К. Инглиш].

Русское диминутив-числительное «тысячонок», характеризующееся негативной иронической коннотацией, оформлено уменьшительным суффиксом *-онок*. К. Гарнет демонстрирует нейтрализацию диминутивности. В своем переводе она лишь объясняет англоязычному читателю, что речь идет о деньгах, используя нейтральный эквивалент *two hundred thousand*. Перевод К. Инглиша интересен своей попыткой компенсировать диминутивность, используя лексические компоненты *little* и *tidy*. Таким образом, фраза *a tidy little sum of two hundred thousand* сохраняет эмоциональность русского диминутива и заложенное в нем ироничное коннотативное значение.

Анализ показал, что лексический способ выражения диминутивности является наиболее частотным при переводе, так как наиболее востребован в английском языке.

Проводя анализ диминутивных форм в русском тексте и их перевода на английский язык, следует выделить две большие группы:

- диминутивы, при переводе которых диминутивность нейтрализуется;
- диминутивы, при переводе которых диминутивность сохраняется или компенсируется.

Первая группа представлена большей частью уменьшительных, ласкательных и уничижительных образований, при переводе которых эмоционально-экспрессивное значение слова не воспроизводится.

Причинами нейтрализации диминутивности в текстах перевода можно назвать также уникальность словарного запаса гоголевского стиля, а именно наличие слов-самородков, так называемых окказионализмов. Кроме того, существует проблема воспроизведения историко-культурного фона, переданного через диминутивные единицы, отображающие национальные традиции и реалии. В качестве примера можно привести эпизод застолья у хлебосольной Коробочки:

Чичиков оглянулся и увидел, что на столе стояли уже *грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки* со всякими припеками: припекой с *лукком*, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со *сняточками*, и невесть чего не было.

Chichikov looked up, and saw that the table was spread with *mushrooms, pies, and other viands* [Пер. К. Инглиш].

Tchitchikov looked round and saw that the table was already spread with *mushrooms, pies, fritters, cheesecakes, doughnuts, pancakes, open tarts* with all sorts of different fillings, some with *onions*, some with poppy seeds, some with curds, and some with *fish*, and there is no knowing what else [Пер. К. Гарнет].

В русской культуре сформировалось особое, трепетное отношение к еде. Кроме того, огромное значение придается обилию на столе. Употребление уменьшительно-ласкательных суффиксов – явление достаточно частое в описании яств. У Гоголя еда не только атрибут национальной жизни, она служит и для характеристики персонажей, в которой важно и то, как едят, и то, что едят.

Названия некоторых блюд, упомянутых в контексте, требуют комментариев даже для русскоязычного читателя, поэтому очевидно, что потери при переводе уменьшительно-ласкательных образований неизбежны.

В своем переводе К. Инглиш опускает часть контекста и использует трансформацию генерализации с помощью слова *viand*, имеющего устаревшее значение «кушанье, яство». Такой выбор переводчика обусловлен его инициативой передать лишь общее впечатление сцены угощения, поскольку у англоговорящих народов сформировалось отличное от русских отношение к еде, не вызывающее столь нежных и трепетных эмоций.

Что касается перевода К. Гарнет, то в нем осуществлена попытка компенсировать диминутивы-реалии названий блюд с помощью английских аналогов. Согласно комментариям самого Н. В. Гоголя, под «скородумкой» понималась обыкновенная яичница, «шанишкой» – ватрушка с начинкой из каши или мятого картофеля, «пряглами» – оладьи, политые маслом, медом или сметаной. Исходя из коннотации английских аналогов, прослеживается нейтрализация диминутивности не только на уровне формы и содержания, но и национального компонента. Так, например, значение лексемы *fritter* – «фрукты, овощи, рыба или мясо, мелко порезанные и обжаренные в жидком тесте», что никак не напоминает блюдо, упомянутое в тексте оригинала.

Относительно второй группы отметим, что в ходе исследования был выявлен ряд средств, которые используются для передачи семантического компонента уменьшительности в переводе на английский язык, а именно: 1) транслитерация; 2) калькирование; 3) описательный перевод; 4) перевод при помощи аналога; 5) компенсация.

Диминутивы, переведенные на английский язык при помощи транслитерации, представлены топонимами, антропонимами и национальными реалиями. В некоторых случаях переводчики использовали транслитерацию при переводе диминутивов-окказионализмов и диминутивов-реалий. Например:

– Штабс-ротмистр Поцелуев... такой славный! Усы, братец, такие! Бордо называет просто *бурдашкой*.

“The staff-captain Potsyeluev... such a jolly fellow... such fine moustaches, my boy! He calls Bordeaux simply ‘*bordashka*’” [Пер. К. Гарнет].

Примерами калькированного перевода могут служить следующие:

– Разинь, душенька, свой *ротик*, я тебе положу этот кусочек.

“Open *mouthie*, sweetie, and I’ll pop in this little morsel” [Пер. К. Инглиш].

В данном примере уменьшительно-ласкательное «ротик» выражается на английском языке морфологическим способом с помощью диминутивного суффикса *-ie*. Интересен тот факт, что лексема *mouthie* не зафиксирована ни в одном англоязычном словаре, следовательно, она является окказионализмом К. Инглиша.

Чудным звоном заливается *колокольчик*.

... a wondrous *jingling* rings out [Пер. К. Инглиш].

Как видно из примера, диминутив «колокольчик» передается на английский язык морфологическим способом с помощью приема калькирования. Английское соответствие *jingling* также является авторским словом, тем самым очень ярко выражая диминутивность на прагматическом уровне.

Описательный способ передачи коннотативного компонента диминутивности на английский язык можно проиллюстрировать следующим примером:

Представлялось ему и молодое поколение, долженствовавшее увековечить фамилию Чичиковых: *резвунчик-мальчишка* и красавица-дочка...

He also saw the younger generation, destined to perpetuate the name of Chichikov: *a sprightly scamp of a boy* and a beautiful little daughter... [Пер. К. Инглиш].

Переводчик попытался эксплицитно передать русский диминутив с помощью словосочетания, используя для этой цели разговорное существительное *scamp*, означающее «бездельник, негодник, проказник», и прилагательное *sprightly* – «веселый, бойкий, энергичный».

Применение аналога как способа перевода диминутивов рассмотрим на следующих примерах:

– Вон, – говорят, указав ему дом на Дворцовой набережной. – *Избенка*, понимаете, мужичья.

“There it is,” they tell him, pointing to a house on the Palace Embankment. “It’s a *handsome little shack*, let me tell you” [Пер. К. Инглиш].

Данный перевод интересен тем, что автор не только компенсирует русский диминутив «избенка» с помощью английского аналога *shack* – «лачуга, хижина, хибара» – но и использует лексический способ образования уменьшительности.

По своему значению слово *shack* верно передает значение уменьшительности. Но, автор, кроме этого, добавляет лексическую единицу *little* для большей экспрессивности и выражения иронии, которая чувствуется из контекста. Употребив прилагательное *handsome*, переводчик тем самым еще больше усиливает коннотацию иронии, которую и стремился передать автор оригинала. Таким образом, словосочетание *handsome little shack* абсолютно точно передает уменьшительность как на уровне формы, так и на уровне содержания, сохраняя при этом все оттенки коннотации.

... Уже завязалась в новом месте какая *зазнобушка* сердечная и приходится оставлять вечернее стояние у ворот...

... Or had he already found himself a *sweetheart* in this new place, and would there be no more standing at her gate... [Пер. К. Инглиш].

В данном примере русский диминутив оформлен уменьшительно-ласкательным суффиксом *-ушк* и относится к разговорному стилю речи. Английский аналог *sweetheart* не имеет диминутивных формантов, но характеризуется ласкательной коннотацией, которую, прежде всего, и хотел передать Н. В. Гоголь.

Если говорить о таких шедеврах, как произведения Н. В. Гоголя, то невозможно не отметить уникальность его словарного запаса, в котором переплетаются разнообразные пласты лексики и стилей. В гоголевском слоге важно то, *что* сказано, и *как* это сказано. Диминутивные образования играют в этом не последнюю роль, поэтому очень важно обращать особое внимание на эту категорию при переводе и восполнять ее любыми возможными языковыми средствами.

В ходе исследования было установлено, что уменьшительные, ласкательные и уничижительные образования в английских переводах поэмы компенсируются посредством: добавления специального лексического компонента, стилистического приема, иностранных слов.

Прием добавления специального лексического компонента иллюстрируется следующим примером:

...я готова сей же час лишиться детей, мужа, всего имения, если у ней есть хоть одна капелька, хоть частица, хоть тень какого-нибудь *румянца!*

I'm prepared to forfeit my children, my husband, my entire fortune, this very moment, if she has *the smallest little speck*, the tiniest grain, or even the slightest shadow of colour! [Пер. К. Инглиш].

В данном примере переводчик использует лексический способ образования диминутивности с помощью прилагательного *little*. Для большей выразительности эмоций к нейтральному существительному *speck* (в русском языке имеет соответствия «пятнышко, крапинка, точка, крупинка») добавляется прилагательное с превосходной степенью сравнения. Таким образом, словосочетание *the smallest little speck* полностью компенсирует уменьшительность и ласкательность русского диминутива и способно вызвать те же эмоции у англоязычного читателя, что и текст оригинала у русскоязычного.

Далее остановимся на стилистических приемах, к которым прибегали переводчики для достижения максимально адекватного перевода диминутивных образований в поэме Н. Гоголя «Мёртвые души». К ним относятся: перифраз, метафора, метонимия.

Первый стилистический прием, зафиксированный в нашей выборке как средство компенсации диминутивности в английском языке, – перифраз. Заметим, что данный способ характеризуется особой частотностью употребления в обоих текстах перевода.

Рассмотрим примеры:

– Ну что ж наш *прелестник?* – сказала между тем дама приятная во всех отношениях.

“Well, and what of our *Prince Charming?*” asked the lady pleasant in all respects, after a pause [Пер. К. Инглиш].

В данном примере русский диминутив «прелестник» происходит от прилагательного «прелестный», характеризующийся положительной коннотацией. Заметим, что диминутивный суффикс слова рассматриваемой *лексической* единицы является показателем мужского рода, что верно передано с помощью английского слова *Prince*. К. Инглиш использует инверсию для большей эмоциональности, а для выражения ласкательности – прилагательное *Charming*, имеющее в русском языке соответствия «очаровательный, прелестный». Следовательно, перифрастический оборот *Prince Charming* выражает не только денотативное значение, но и передает тот же оттенок ласкательности, который был заложен в диминутив автором оригинала.

Остановимся коротко на применении метафоры в качестве средства компенсации в английском переводе категории диминутивности. Например:

– Рекомендую вам мою *баловницу!* – сказал генерал, обратясь к Чичикову.

“Allow me to present *the apple of my eye*,” said the general, turning to Chichikov [Пер. К. Инглиш].

К. Инглиш не использует для перевода английское соответствие, а предпочитает употребить метафору с целью компенсации диминутивности. К тому же выражение *the apple of my eye* является идиоматическим. Таким образом, смысловой компонент русского диминутива точно передан автором перевода с сохранением коннотации ласкательности на семантическом уровне.

Следующее из зафиксированных в ходе исследования средств компенсации коннотативного компонента уменьшительности в английском переводе – метонимия. Рассмотрим примеры, иллюстрирующие данное явление:

На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, *дребезжалки*, *колесосвистки* – и заварилась каша.

Closed chaises, unfamiliar wagonettes, all sorts of turn-outs, *rattling* and *squeaking*, appeared in the street – and there was soon a fine to-do [Пер. К. Гарнет].

Для начала заметим, что диминутивы «дребезжалки» и «колесосвистки» являются окказионализмами в данном тексте и не имеют английских аналогов. В данном случае переводчик попыталась компенсировать русские диминутивные образования с помощью метонимии. В русском языке английскому прилагательному *rattling* имеются соответствия «грохочущий, шумный», а значение слова *squeaking* – «скрипучий, резкий». Таким образом, при компенсации категории диминутивности К. Гарнет руководствовалась основными признаками, которые вложил в значение своих окказионализмов Н. В. Гоголь. Из контекста ясно, что «дребезжалки» и «колесосвистки», имеющие уменьшительно-ласкательные суффиксы, относятся к каким-то видам транспорта, но автор не конкретизирует их, что делает сюжет еще более ироничным и забавным. Таким образом, русские диминутивы связаны с английскими соответствиями метонимическими отношениями, выраженными через связь «предмет-признак» соответственно. Однако такие соответствия являются нейтральными по своему значению, не выражая категории диминутивности ни на уровне формы, ни на уровне содержания, а коннотацию иронии можно уловить лишь из контекста.

В ходе исследования был найден всего один пример, в котором компенсация диминутивности осуществлялась за счет иностранного слова. Рассмотрим этот случай:

...Он рассказывал ей кое-какие в разные времена случившиеся *историйки*...

...He narrated to her various *petites histoires* that had taken place at different times... [Пер. К. Инглиш].

Русское слово «историйка» (забавное происшествие, приключеньце, интрижка) – типичный морфологический диминутив – характеризуется негативной коннотацией. Автор перевода удачно передает семантическую структуру оригинала, используя французское словосочетание *petites histoires*. И хотя слово *histoires* само по себе нейтрально, уменьшительный оттенок, наводящий на мысль о пикантном происшествии, обеспечивает прилагательное *petites* (маленькие).

ЛИТЕРАТУРА

- Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 576 с.
 Вежицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
 Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Российские словари, 1996. – 412 с.
 Виноградов В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове): учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1986. – 640 с.
 Гоголь Н. В. Мёртвые души. – М.: Художественная литература, 1972. – 415 с.
 Голуб И. Б. Стилистика русского языка: учеб. пособие. – М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. – 448 с.
 Иванова И. П. Структура английского имени существительного. – М.: Высшая школа, 1975. – 168 с.
 Мусорин А. Ю. Основы науки о языке: учеб. пособие. – 2-е изд. испр. и доп. – Новосибирск: Новосибирское книжное изд-во, 2004. – 196 с.
 Christopher English. Nikolai Gogol “Dead Souls”. – Oxford University Press, 2009. – 448 p.
 Gogol N. Dead Souls / Пер. Constance Garnett. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliomania.com/0/0/140/2404/frameset.html>.

УДК 81'26: 347.78.04

Особенности передачи архаизмов с русского языка на английский язык (на материале переводов романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»)

САМАРИНА И. В., СУГЛОБОВА И. С.

Южный федеральный университет (г. Ростов-на-Дону)

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема перевода архаизмов как языковых средств, отражающих особенности исторического произведения. На основе анализа переводов романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» предпринимается попытка определить возможные способы передачи архаизмов с русского языка на английский.

Ключевые слова: архаизмы, устаревшие слова, реалии, приемы перевода, перевод исторического произведения.

Peculiarities of Translation of Archaisms from Russian into English (Based on the Translations of the Novel “The Twelve Chairs” by I. Ilf and Y. Petrov)

SAMARINA I. V., SUGLOBOVA I. S.

Southern Federal University

Abstract. This article deals with the problem of translation of archaisms as language means that reflect the characteristic features of the historical works. The authors analyse the translations of the novel of I. Ilf and Y. Petrov “The Twelve Chairs” and attempt to identify possible ways of translation of archaisms from Russian into English.

Keywords: archaisms, obsolete words, realia, translation techniques, translation of historical works.

Архаизмы – это слова, которые стали устаревшими только с течением времени под влиянием экстралингвистических факторов и перешли из активного запаса языка в пассивный [Кожина 2011: 562]. Они являются неотъемлемой частью языка произведений, описывающих различные исторические эпохи. Данные лексические единицы используются не только для создания особой стилистической окраски произведения, но и, что самое главное, для передачи специфических черт общественной жизни и быта той или иной эпохи.

Роман «Двенадцать стульев» изобилует такими особыми стилистическими лексическими средствами как архаизмы. Несмотря на то, что действия романа «Двенадцать стульев» происходят в 1927 году, в эпоху Советского Союза, в это время жили представители дореволюционной России. Поэтому использование архаизмов в романе вполне оправдано. Для И. Ильфа и Е. Петрова эти слова не были устаревшими и описывали объекты и явления дореволюционного российского общества. Для современного читателя эти слова стали устаревшими, поскольку исчезли многие предметы и явления, обозначаемые ими, а слова, называющие сохранившиеся объекты приобрели иное значение.

Архаизмы, передающие особенности прошлых эпох нередко вызывают трудности при переводе. Главная задача переводчика состоит в передаче национального и исторического колорита художественного произведения. Временная дистанция, разделяющая перевод и оригинал исторического произведения, влияет на способность переводчика выделить устаревшие слова иностранного языка и подобрать для них адекватный способ перевода.

Для определения способов перевода архаизмов мы провели анализ материала исследования, который включает русскоязычный текст романа «Двенадцать стульев», написанного И. Ильфом и Е. Пет-

ровым в 1927 г., а также двух переводов романа, выполненных английским переводчиком Джоном Ричардсоном и американским переводчиком Анной О. Фишер.

Проанализировав литературу по теории и практике перевода, мы пришли к выводу, что на данный момент в переводоведении не разработаны способы перевода архаизмов. Архаизмы, как слова, обозначающие некогда существовавшие предметы и понятия, могут быть приравнены к реалиям. В переводе под термином «реалии» понимаются предметы материальной культуры, существовавшие или существующие предметы и вещи, отражающие национально-историческое своеобразие народа или страны [Влахов, Флорин 1980: 5-7].

Таким образом, приемы передачи реалий, выделенные Сергеем Влаховым и Сидером Флориным в их книге «Непереводимое в переводе», могут быть применены для исследования способов передачи архаизмов.

В рамках нашего исследования были выявлены следующие приемы перевода для передачи архаизмов: транскрипция, калька, а также виды приблизительного перевода, такие как родо-видовая замена, функциональный аналог, описание (объяснение, толкование) [Влахов, Флорин 1980: 87–93].

1. Т р а н с к р и п ц и я заключается в механическом перенесении архаизма с помощью графических средств языка перевода, что делает фонетическую форму архаизма максимально приближенной к оригинальной.

Транскрипция позволяет передать индивидуальный стиль автора средствами языка перевода, однако, зачастую может вызвать затруднения у читателя в понимании значения слова, контекст не всегда в этом помогает. Выходом из данной ситуации мог бы послужить переводческий комментарий, дополняющий транскрипцию. Но в большинстве случаев он отвлекает читателя и еще больше затрудняет восприятие текста. В тех случаях, когда для передачи архаизма помимо транскрипции используется добавление, переводческий комментарий вполне уместен. Следующий пример служит подтверждением вышесказанному.

Голова ее была в чепце интенсивно абрикосового цвета, который был в какой-то моде в каком-то году, когда дамы носили «шантеклер» и только начинали танцевать [Ильф, Петров 1987: 14].

Claudia Ivanovna lay on her back with one arm under her head. She was wearing a bright apricot-coloured cap of the type that used to be in fashion when ladies wore the “chanticler” and had just begun to dance the tango [Richardson 1971: 25].

Джон Ричардсон постарался сохранить в переводе специфику архаизма «шантеклер» и использовал для этого транскрипцию без добавления и комментария, что является в данном случае не очень удачным приемом. Судя по контексту, читатель понимает только то, что речь идет о каком-то предмете одежды.

Теперь посмотрим, как другой переводчик перевел этот архаизм:

Her head was in a bonnet of an intense apricot color; the kind that was fashionable some year back when women wore Chanticler dresses and had only begun dancing an Argentinian dance called the tango [Fisher 2011: 17].

Анна О. Фишер, применяя транскрипцию, прибегает к добавлению «Chanticler dresses», что позволяет понять, что речь идет об особом виде платья, а комментарий дополняет перевод и объясняет значение и происхождение этого слова: «Chanticler dresses The year 1910 saw the premiere of the play Chanticler (The Rooster) by French dramatist Edmond Rostand (1869–1918). The dress style made popular by the play—a mermaid dress, narrow but flaring out below the knee – was advertised under the name “Chanticler”» [Fisher 2011: 537].

2. К а л ь к а представляет собой заимствование слова или словосочетания путем их буквального перевода. Этот прием позволяет максимально сохранить семантическое содержание слова, но нередко приводит к исчезновению колорита.

Уже и бывший предводитель дворянства, а ныне делопроизводитель загса Ипполит Матвеевич Воробьянинов потревожен в самом нутре своем и задумал черт знает что такое [Ильф, Петров 1987: 22].

Even Ippolit Matveyevich Vorobyandinov, former marshal of the nobility and now clerk in a registry office, is stirred to the depths of his heart and highly excited at the great things ahead [Richardson 1971: 43].

Ippolit Matveevich Vorobyandinov, formerly a marshal of the gentry, now a registrar of the Office of Vital Statistics, has already been struck to the very quick and has started thinking the devil knows what [Fisher 2011: 40].

В данных примерах с помощью кальки весьма успешно переведено словосочетание «*предводитель дворянства*». В дореволюционное время предводители дворянства были выборными представителями высшего привилегированного сословия, т. е. дворянства, которые заведовали делами дворян и занимали должности в органах местного самоуправления [Толковый словарь Ушакова, эл. рес.]. Ричардсон перевел этот архаизм как «*marshal of the nobility*», а Фишер – как «*a marshal of the gentry*». В обоих случаях первый компонент словосочетания означает «начальник» или «гражданское должностное лицо», а второй – буквальный перевод слова «дворянство».

Муза дальних странствий манит человека. Уже вырвала она отца Федора из тихой уездной обители и бросила невесть в какую губернию [Ильф, Петров 1987: 22].

The Muse of Travel is calling. She has already plucked Father Theodore from his quiet regional cloister and cast him into some unknown province [Richardson 1971: 43].

The muse of distant travel beckons to people. She's already ripped Father Fyodor out of his quiet local cloister and thrown him into Lord only knows what other provinces [Fisher 2011: 40].

В последних примерах слово «*губерния*» переведено как «*province*», но из-за применения кальки слово потеряло исторический колорит.

3. При приближительном переводе переводчикам обычно удается в той или иной степени передать содержание устаревшего слова, но колорит архаизма теряется, к тому же слово, заменяющее архаизм, всегда стилистически нейтрально.

Существует несколько видов приближительного перевода: родо-видовая замена, функциональный аналог, описание. Далее мы рассмотрим их подробнее.

а) Родо-видовая замена заключается в передаче архаизма с помощью слова с более широким значением, при этом родовое понятие заменяется на видовое. В переводоведении данный прием также называется *генерализацией*. Приведем пример:

Почему это у вас все наряды серого цвета, да и кисейка такая, что ею только окна вытирать? [Ильф, Петров 1987: 34]

Why is everybody's clothing grey? That cloth isn't even fit to wipe the windows with! [Richardson 1971: 71]

При переводе архаизма «*кисейка*», который является названием тонкой прозрачной ткани, используемой для занавесок, Ричардсон заменил узкое понятие на более широкое «*cloth*», означающее «ткань».

Возможен еще один вариант перевода данного архаизма:

Why are all your outfits gray and made out of a cheap muslin that's only fit for washing windows? [Fisher 2011: 93]

Анна О. Фишер применила функциональный аналог, так как «*muslin*» («*муслин*») – это название легкой тонкой и мягкой ткани.

б) Функциональный аналог – это замена архаизма одного языка на аналогичную, обычно нейтральную единицу другого языка, выполняющую идентичную функцию. Главная цель этого приема – вызвать у читателя переводного текста реакцию схожую с реакцией человека, читающего оригинал. Например:

Выдвинулся из-за угла фронт в замшевой кепке с кожаным желтым козырьком. За ним выбежали дети, школьники первой ступени, с книжками в ремешках [Ильф, Петров 1987: 38].

Then came a swell in a suede cap with a yellow leather peak. He was pursued by some elementary-school children carrying books tied with straps [Richardson 1971: 81].

Then a dandy in a suede cap with a yellow leather bill rounded the corner. After him ran children, first-graders holding their books in leather straps [Fisher 2011: 105].

Ричардсон заменил выражение «школьники первой ступени», содержащее архаизм «ступень» (ступень развития, разряд) на словосочетание «*elementary-school children*», а Фишер – на «*first-graders*». Функциональные аналоги применены уместно, так как тоже обозначают учащихся первого уровня среднего образования и представляют собой названия идентичных уровней образования в Великобритании и США.

Рассерженный вконец глупыми приставаниями гробовщиков, Ипполит Матвеевич быстрее обыкновенного взбежал на крыльцо, раздраженно соскреб о ступеньку грязь и, испытывая сильнейшие приступы аппетита, вошел в сени [Ильф, Петров 1987: 14].

Highly annoyed by the stupid attentions of the undertakers, Ippolit Matveyevich ran up the steps of the porch more quickly than usual, irritably wiped his boots free of mud on one of the steps and, feeling strong pangs of hunger, went into the hallway [Richardson 1971: 23].

Ippolit Matveyevich, good and truly angered by the coffin-makers' stupid advances, ran up the stairs to the porch more quickly than usual [Fisher 2011: 15].

В оригинале авторы использовали архаизм «сени», так назвалось помещение между крыльцом и жилой частью деревенского или городского дома [Толковый словарь Ушакова, эл. рес.]. Ричардсон заменил архаизм его функциональным аналогом «*hallway*» (коридор, прихожая). Анна О. Фишер использовала слово «*porch*» (крыльцо). Оба аналога выполняют одну и ту же функцию, т. е. обозначают некое нежилое помещение, ведущее к жилой части дома, поэтому их применение отвечает требованию адекватности перевода.

в) Описание (толкование, объяснение) как прием передачи архаизмов используется, когда нет возможности применить транскрипцию или другой прием перевода, и приходится просто описывать слово или выражение, объяснять его значение. Например:

До аптеки бежать было далеко. По-гимназически, зажав в кулаке рецепт, Ипполит Матвеевич торопливо вышел на улицу [Ильф, Петров 1987: 14–15].

It was a long way to the chemist's. Clutching the prescription in his fist like a schoolboy, Ippolit Matveyevich hurried out into the street [Richardson 1971: 26].

It was a long way to run to the pharmacy. Clutching the prescription in his fist like a schoolboy Ippolit Matveyevich rushed out into the street [Fisher 2011: 18].

В оригинале слово «*по-гимназически*» является производным от архаизма «гимназист», т. е. ученик среднего учебного заведения (гимназии), и говорит о том, что Ипполит Матвеевич вел себя в данной ситуации как школьник, ученик. Переводчики применили прием описания и перевели «*по-гимназически*» как «*like a schoolboy*».

Особую группу архаизмов представляют собой устаревшие глаголы. Трудность при их переводе с русского языка на английский состоит в том, что в английском языке отсутствуют архаичные формы глаголов. Перевести их можно с помощью приблизительного перевода, который частично передает значение устаревшего глагола, но при этом делает его нейтральным, лишенным колорита. Приведем примеры:

*Вопросы любви и смерти не волновали Ипполита Матвеевича Воробьянинова, хотя этими вопросами по роду своей службы он **ведal** с девяти утра до пяти вечера ежедневно с получасовым перерывом для завтрака* [Ильф, Петров 1987: 10].

*Matters of life and death did not worry Ippolit Matveyevich Vorobyandinov, although by the nature of his work he **dealt with** them from nine till five every day, with a half-hour break for lunch* [Richardson 1971: 14].

*Questions of love and death didn't concern Ippolit Matveyevich Vorobyandinov, although by the very nature of his job he **presided** over these questions daily from nine to five, with a half-hour break for something to eat* [Fisher 2011: 5].

В первом примере устаревший глагол «ведal» (ведать – управлять или заведовать чем-либо) переведен в первом случае совершенно нейтральным глаголом «*dealt with*» (иметь дело), а во втором – глаголом с более схожей семантикой «*preside*» (осуществлять контроль или руководство). Из-за близости семантики слов «ведal» и «*preside*», вариант перевода, предложенный Фишер более удачен.

*Справа за маленькими, с обвалившейся замазкой окнами угрюмо **возлежали** дубовые пыльные и скучные гробы гробовых дел мастера Безенчука* [Ильф, Петров 1987: 10].

*On the right, the dusty, plain oak coffins of Bezenchuk, the undertaker, **reclined** sadly behind small windows from which the putty was peeling off* [Richardson 1971: 15].

*On the right-hand side, the dusty, boring oak coffins of master coffin-maker Bezenchuk **lay** morosely behind small windows with crumbling putty* [Fisher 2011: 5].

Во втором примере, наоборот, Фишер применила нейтральный глагол «*lay*», а Ричардсон нашел более подходящий глагол «*recline*» для передачи образа при переводе архаизма «*возлежать*», устаревшей формы глагола «лежать».

Анализ материала исследования показал, что наиболее удачными приемами передачи архаизмов, обозначающих существовавшие предметы и понятия, являются функциональный аналог, родо-видовая замена (как виды приблизительного перевода), а также калька. Они позволяют передать семантическое содержание архаизмов. Благодаря применению этих приемов перевод отвечает требованиям адекватности. Подходящим способом перевода устаревших форм глаголов русского языка на английский язык является приблизительный перевод.

ЛИТЕРАТУРА

- Ilf Ilja, Petrov Evgeni. The Twelve Chairs. Translated from Russian by John Richardson. – Great Britain: Hazell Watson & Viney Ltd. Aylesbury, Bucks, 1971. – 411 с.
- Ilf Ilya, Petrov Evgeny, Fisher Anne O. (trans). The Twelve Chairs. – USA: Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011. – 546 с.
- Влахов С., Флорин С. Непереваемое в переводе. – М.: 1980. – 342 с.
- Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. – М.: Правда, 1987. – 180 с.
- Кожина М. Н. (под ред.); Баженова Е. А., Котюрова М. П., Сквородников А. П. (члены редколлегии) Стилистический энциклопедический словарь 2-е изд., стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с.
- Толковый словарь Ушакова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov>

УДК 81'255'58 (811.161.1+811.133.1)

**Особенности перевода будущего времени
с русского языка на французский (на материале романа
М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)**

СЕРДЮК А. М.

Бердянский государственный педагогический университет (г. Бердянск, Украина)

Аннотация. *Статья посвящена особенностям перевода будущего времени с русского языка на французский. Особое внимание автор уделяет грамматическим трансформациям при переводе и тем случаям, когда будущее время выражается метафорически.*

Ключевые слова: *глагол, время, грамматическая трансформация, расхождение в категории времени.*

**The Peculiarities of Future Tense Translation
from Russian into French (Based on the Novel “Master
and Margarita” by Mikhail Bulgakov)**

SERDYUK A. M.

Berdyansk State Pedagogical University

Abstract. *The article considers the peculiarities of the future tense translation from Russian into French. The author pays special attention to the grammatical transformations in translation and to those cases where the future tense is expressed metaphorically.*

Keywords: *verb, time, grammatical transformation, discrepancy in the category of time.*

Исследования, посвященные глагольному времени в русском языке, по-прежнему не теряют своей актуальности, несмотря на многочисленные работы в области теоретической грамматики (Н. С. Поспелов, В. В. Виноградов, А. В. Бондарко и др.). Так, к примеру, сложной проблемой является изучение будущего времени из-за его многозначности, на которую обращают внимание многие ученые, выделяя при этом будущее несовершенного вида (будущее сложное) и будущее совершенного вида (будущее простое) [Бондарко 1971]. Именно из-за отсутствия категории вида во французском языке перевод различных форм будущего времени с русского языка представляет для нас особый интерес.

Источниками нашего исследования стал роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и его перевод К. Линьи.

Как показывают результаты нашего исследования, для произведений М. А. Булгакова характерным является ярко выраженное преимущество употребления глаголов в будущем времени совершенного вида: их часть составляет 66,2% от всех исследованных нами примеров. Соответственно, часть глаголов в несовершенном будущем составляет 33,8%.

Как известно, глаголы будущего совершенного времени по своей семантике делятся на два вида: будущее совершенное конкретного единичного действия, будущее совершенное повторяющегося и обычного действия.

В выбранных нами примерах наблюдается тенденция к приблизительному паритету между выше-названными видами: 54,2% составляют контексты, содержащие глаголы в будущем совершенном времени конкретного единичного действия и 45,8% – в будущем совершенном повторяющегося и обычного действия.

Случаи полного совпадения при переводе будущего совершенного времени на французский язык являются немногочисленными: *Вам **отрежут** голову!* [Булгаков 2004: 140]. – *On vous **coupera** la tête!* [Boulgakov]. – *Так что заседание **не состоится*** [Булгаков 2004: 141]. – *De sorte que la réunion **n'aura pas lieu*** [Boulgakov, эл. pec.]. – *И что же ты сказал? – спросил Пилат, – или ты **ответишь**, что ты забыл, что говорил? – но в тоне Пилата была уже безнадежность* [Булгаков 2004: 158]. – *Et qu'as-tu dit ? demanda Pilate. Ou peut-être te **répondras-tu** que tu as oublié ce que tu lui as dit ?* [Boulgakov, эл. pec.]. Как видим, переводчик при интерпретации данного времени употребляет futur simple.

В редких случаях будущее простое в языке писателя актуализируется как ближайшее. В одном примере оно переводится адекватно, т. е. futur immédiat: – *Сейчас тебе **дадут** поесть* [Булгаков 2004: 519]. – *On va tout de suite t'**apporter à manger*** [Boulgakov, эл. pec.].

Однако в большинстве случаев ближайшее будущее во французском переводе не встречается: – *Да сиди ты, – буркнул Аззелло, вставая, – я сам сейчас **съезжу**...* [Булгаков 2004: 459]. – *Mais non, assieds-toi, grogna Azazello en se levant. J'y **vais**...* [Boulgakov, эл. pec.]. Как видим, будущее совершенного вида, которое должно произойти в ближайшем времени, переводится présent.

Это время переводится аналогичным образом и в следующем примере: – *Пиво **привезут** к вечеру, – ответила женщина* [Булгаков 2004: 130]. – *On la **livre** ce soir, répondit la femme* [Boulgakov, эл. pec.]. Такой же вариант перевода наблюдаем и в другом контексте: *...неизвестно почему вдруг возьмет – **поскользнется** и **попадет** под трамвай!* [Булгаков 2004: 139]. – *...et voilà, nul ne sait pourquoi, qu'on **glisse** et qu'on **tombe** sous un tramway!* [Boulgakov].

Интересным является случай, когда время с вышеназванной семантикой вообще переведено конструкцией «модальный глагол + инфинитив». При этом модальный глагол употреблен в présent: – *Выпей, выпей! Ты боишься? Нет, нет, верь мне, что тебе **помогут!*** [Булгаков 2004: 467]. – *Bois, bois ! Tu as peur ? Non, non, crois-moi, ils **veulent t'aider!*** [Boulgakov, эл. pec.].

Если в сложноподчиненных предложениях М. Булгаковым сказуемое употреблено в прошедшем времени, а в придаточном – в будущем, то переводчик, соблюдая правила согласования времен, безусловно, употребляет futur dans le passé: – *Я, игемон, говорил о том, что **рухнет** храм старой веры и **создастся** новый храм истины* [Булгаков 2004: 151]. – *J'ai dit, hegemon, fit la voix, que le temple de la vieille foi **s'écroulerait** et que **s'élèverait** à sa place le nouveau temple de la vérité* [Boulgakov, эл. pec.].

Более широкий спектр значений имеет будущее несовершенное время. С точки зрения глагольной семантики различают три «рубрики» (термин А. В. Бондарко): 1) будущее несовершенное конкретного единичного действия, 2) будущее несовершенное повторяющегося и обычного действия, 3) будущее несовершенное обобщенного факта [Бондарко 1971: 89].

Будущее несовершенное со значением повторяющегося длительного и обычного действия выражается в языке писателя конструкцией «вспомогательный глагол (*быть, начинать* и др.) + инфинитив». Данная форма в большинстве случаев переведена futur simple, в результате чего ее семантика теряется: *Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами **помешаться будут*** [Булгаков 2004: 137]. – *Très intelligentes, sans doute, mais terriblement incompréhensibles. On **rira** de vous* [Boulgakov, эл. pec.]. – *Тебя прощают. Не **будут** больше **подавать** платок* [Булгаков 2004: 466]. – *Tu es pardonnée. On ne t'**apportera plus le mouchoir*** [Boulgakov, эл. pec.].

Нами зафиксирован один случай, когда будущее с таким же значением может переводиться глагольной конструкцией «вспомогательный глагол + à + инфинитив», но вспомогательный глагол, в отличие от русского, употреблен в форме présent в значении будущего: <...> *вы, например, **начнете** **управлять, распоряжаться** и другими и собою, вообще, так сказать, **входить** во вкус, и вдруг у вас... кхе... кхе... саркома легкого...* [Булгаков 2004: 138]. – *Vous, par exemple. Vous **vous mettez à gouverner**, vous **commencez à disposer** des autres et de vous-même, bref, comme on dit, vous y prenez goût, et soudain... hé, hé... vous attrapez un sarcome au poumon...* [Boulgakov, эл. pec.].

Аналогичным является и случай, в котором контекст также указывает на ближайшее будущее единичного действия. Однако, переводчик снова употребляет *futur simple*: – *Hu что ж, Бегемот, – заговорил Воланд, – не будем наживать на поступке непрактичного человека в праздничную ночь* [Булгаков 2004: 466]. – *Allons, Béhémoth, dit Woland, nous n'allons pas, une nuit de fête, tirer profit des actes d'une personne dépourvue de sens pratique* [Boulgakov, эл. пер.].

Будущее несовершенное конкретного единичного действия переводится *futur simple*: *И вообще не может сказать, что он будет делать в сегодняшний вечер* [Булгаков 2004: 140]. – *Et d'une manière générale, il est incapable de savoir ce qu'il fera le soir même* [Boulgakov, эл. пер.]. Обстоятельство *в сегодняшний вечер* предполагает при переводе употребление *futur immédiat*. Однако, переводчик избегает сочетания *ce soir* и, видимо, поэтому глагол употребляет в *futur simple*.

Будущее несовершенное повторяющегося и обычного действия также переводится по-разному. К примеру, в предложении *...Ведь придется нищенствовать* [Булгаков 2004: 477] оно передано *futur simple*: *...Vous serez dans la misère!* [Boulgakov, эл. пер.]. В другом случае оно переводится *futur dans le passé*, что обусловлено правилами согласования времен во французском сложном предложении: *...бросил деньги на дорогу и сказал, что пойдут со мной путешествовать...* [Булгаков 2004: 150]. – *...il a jeté son argent sur le chemin et m'a dit que désormais, il voyagerait avec moi...* [Boulgakov, эл. пер.].

Однако кроме вышеописанных контекстов нами зафиксированы также примеры, в которых будущее действие выражено переносно: настоящим или прошедшим временем. Количество таких контекстов является довольно значительным, т. к. составляет 11,2% от всех исследованных нами.

Отметим, что метафорическое употребление времен уже давно находится в поле зрения многих ученых. Наиболее весомым, на наш взгляд, является вклад в разработку данной проблемы А. М. Пешковского [1956]. Он первым обратил внимание на противоречие, которое возникает между значением временной формы и реальными условиями, отображенными в речи.

При этом ученый подчеркивал, что в условиях данных противоречий переносная форма времени не только не теряет своего значения, но и «выступает в своем основном значении особенно ярко, и яркость эта создается как раз противоречием между ней и реальными условиями речи» [Пешковский 1956: 208–209].

Анализ этих примеров показывает, что стилистически будущее время преимущественно выражается настоящим временем. Как подчеркивает А. В. Бондарко, настоящее время при обозначении будущих действий можно условно разделить на два вида: «а) настоящее намеченного действия, б) настоящее воображаемого действия» [Бондарко 1971: 154].

Большинство зафиксированных нами контекстов показывает, что настоящее время, выражающее будущее, показывает намеченное действие. Примечательно, что переводчик, интерпретируя данное время, тоже использует *présent*: *Но ввиду того, что безумные, утопические речи Га-Ноцри могут быть причиной волнений в Ершалаиме, прокуратор удаляет Иешуа из Ершалаима и подвергает его заключению в Кесарии Стратоновой на Средиземном море, то есть именно там, где резиденция прокуратора* [Булгаков 2004: 156]. – *Mais, considérant que les discours utopiques et insensés de Ha-Nozri peuvent être des causes d'agitation à Jérusalem, le procureur exile Yeshoua de cette ville et le condamne à être emprisonné à Césarée, sur la mer Méditerranée, c'est-à-dire au lieu même de résidence du procureur* [Boulgakov, эл. пер.].

Аналогично намерение совершить действие в будущем выражено и в этом предложении: – *Но казнены из них будут только трое, ибо, согласно закону и обычаю, в честь праздника пасхи одному из осужденных, по выбору Малого Синедриона и по утверждению римской власти, великодушный кесарь император возвращает его презренную жизнь!* [Булгаков 2004: 170]. – *Mais trois d'entre eux seulement seront exécutés, car, selon la Loi et la coutume, en l'honneur de la fête de pâque, sur proposition du petit*

sanhédrin ratifiée par le pouvoir romain, le magnanime César fait grâce à l'un des condamnés de sa vie méprisable! [Boulgakov, эл. рес.].

В предложениях могут присутствовать лексические показатели будущего, заложенные уже в самой семантике глагола. Кроме того, специфическая особенность выражения намерения, по мнению А. В. Бондарко, ограничивает круг глаголов, которые в настоящем времени могут иметь значение будущего. К таким глаголам, в частности, ученый относит и глаголы перемещения в пространстве [Бондарко 1971: 154]. Ср.: – *Когда же Лиходеев едет в Ялту?!* [Булгаков 2004: 239]. – *Et Likhodieïev, quand est-ce qu'il part à Yalta?* [Boulgakov, эл. рес.]. – *Да, да, да, как же, я понимаю... Сейчас выезжаю* [Булгаков 2004: 525]. – *Oui, oui, oui... bien sûr... je comprends... j'y vais tout de suite...* [Boulgakov, эл. рес.].

Что касается настоящего воображаемого действия, то оно выражает будущее. Но будущие действия представлены М. А. Булгаковым так, как будто они происходят в момент речи. Будущие события актуализируются в метафорическом настоящем времени. Говорящий в настоящий момент описывает события, которые должны произойти в будущем: *Ничья судьба, кроме своей собственной, вас более не интересует* [Булгаков 2004: 138]. – *Dès lors, vous vous moquez éperdument du sort des autres. Seul le vôtre vous intéresse* [Boulgakov, эл. рес.]. – *Как первое и второе, так и третье – совершенно бессмысленно, вы сами понимаете. И все это кончается трагически...* [Булгаков 2004: 138]. – *Tout cela, ai-je besoin de vous le dire, en pure perte. Et les choses se terminent tragiquement...* [Boulgakov, эл. рес.]. Как видим, воображаемые будущие действия также переводятся на французский язык настоящим временем.

При употреблении прошедшего времени в значении будущего проявляется оттенок уверенности, полной убежденности того, что действие непременно наступит: *Все было кончено, и говорить более было не о чем. Га-Ноцри уходил навсегда, и страшные, злые боли прокуратора некому излечить; от них нет средства, кроме смерти* [Булгаков 2004: 164]. – *Tout était terminé, et il n'y avait plus rien à dire. Ha-Nozri allait disparaître à jamais, et il n'y aurait plus personne pour guérir les terribles, les cruelles douleurs du procureur* [Boulgakov, эл. рес.]. Как видим, прошедшее время несовершенного вида переведено адекватным imparfait.

Однако, в другом случае переводчик вообще избегает употребления личной формы глагола, вместо которой используется оборот *c'est* с существительным: – *Да, саркома, – жмурясь, как кот, повторил он звучное слово, – и вот ваше управление закончилось!* [Булгаков 2004: 138]. – *Oui, un sarcome... (répéta-t-il en fermant les yeux et en ronronnant comme un chat) et c'est la fin de votre gouvernement!* [Boulgakov, эл. рес.].

Таким образом, результаты нашего исследования показывают, что в большинстве случаев перевода будущего времени с русского языка на французский имеют место грамматические трансформации.

Прежде всего, это обусловлено отсутствием определенных грамматических категорий, на что указывал В. Г. Гак [2000: 21]. В нашем исследовании главными причинами грамматических замен являются отсутствие категории вида во французском языке, с одной стороны, и отсутствие относительных времен в русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

- Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и употребление). – М.: Просвещение, 1971. – 239 с.
Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Собачье сердце. Мастер и Маргарита. Письма. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – С. 129–602.
Гак В. Г. Теория и практика перевода. Французский язык. – М.: Интердиалект+, 2000. – 456 с.
Пешковский А. В. Русский синтаксис в научном освещении. – М.: Учпедгиз, 1956. – 511 с.
Boulgakov M. Le Maître et Marguerite. – Traduction de Claude Ligny. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/read/oulgakov_ikhal/Le_Maitre_et_Marguerite.html#0.

УДК 81'25:821.161.1(460)

К вопросу об истории перевода произведений М. Ю. Лермонтова в Испании

СОКОЛОВА Л. В., ГУСМАН ТИРАДО Р.

Гранадский университет (г. Гранада, Испания)

Аннотация. *Статья посвящена малоизученному аспекту истории перевода произведений М. Лермонтова на испанский язык и содержит обзор переводов лермонтовских произведений, осуществленных в XX веке в Испании. В статье также обращается внимание на историко-культурное значение переводов произведений М. Лермонтова на испанский язык.*

Ключевые слова: *испано-русские литературные взаимосвязи, М. Ю. Лермонтов, рецепция, перевод.*

On the History of the Translation of M. Lermontov's Literary Works in Spain

SOKOLOVA L. V., GUZMAN TIRADO R.

Granada University (Spain)

Abstract. *The article deals with to a not very studied aspect of the history of the translation of M. Lermontov's literary works from Russian into Spanish language and provides an overview of the translation of Lermontov's works of 20-th century made in Spain. The article also draws attention to the historical and cultural significance of translations of M. Lermontov's literary works into Spanish.*

Keywords: *Spanish-Russian literary relations, M. Lermontov, reception, translation.*

Испано-русские литературные взаимосвязи складывались на протяжении нескольких столетий, их зарождение М. П. Алексеев относит к XVI веку [Алексеев 1964: 171–209; 1985: 5–68]. Именно в этот период обращаются к «русской теме» и «русским персонажам» выдающиеся испанские писатели Лопе де Вега и Франциско де Кеведо: речь идет о новелле Кеведо «Великий князь и подати» и популярной в Испании в XVI – начале XVII в. драме Лопе де Вега «Великий князь Московский, или Преследуемый император» (*El gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido*).

Однако вплоть до середины XIX в. можно скорее говорить о влиянии испанской литературы и культуры на русскую, чем о влиянии русской на испанскую. Так, например, об увлеченности Михаила Лермонтова испанской темой свидетельствует трагедия «Испанцы» – одно из значительных произведений русской романтической драматургии 1830-х годов, представляющее собою важный этап в творческом развитии поэта. В трагедии Лермонтова изображена Испания периода особенно жестокой деятельности инквизиции (XV–XVII вв.), но без точного исторического приурочения, так как ее хронологические данные противоречивы. Гуманистический пафос трагедии тесно связан с прогрессивными литературными традициями, как русскими, так и западноевропейскими. Отдельные ее эпизоды близки к подобного же рода драматическим положениям в пьесах Лессинга («Натан Мудрый», «Эмилия Галотти»), Шиллера («Разбойники», «Дон Карлос»), Гюго («Эрнани»), Шекспира («Гамлет»). Это объясняется духовным родством Лермонтова со своими предшественниками, а также стремлением молодого поэта овладеть законами драматургического мастерства. Сама испанская тема в данный период является характерным проявлением того интереса передовой части русского общества к Испании, который был особенно значителен в эпоху испанской революции 1820 года. Об интересе Лермонтова к Испании свидетельствуют также другие его произведения: поэмы «Две невольницы» и «Исповедь», вторая редакция «Демона» и ряд рисунков. Поэма Лермонтова «Две невольницы» (1830), написана на сюжет пушкин-

ского «Бахчисарайского фонтана» с реминисценциями из Байрона. Героиня – испанка Гюльнара – в своих воспоминаниях мысленно летит на прекрасную родину. Поэма «Исповедь» (1830) начинается с испанского пейзажа с почти обязательным после пушкинского «Испанского романа» Гвадалквивиром. Даже свое происхождение в это время Лермонтов выводит от испанского герцога Лермы, который во время борьбы с маврами должен был бежать из Испании в Шотландию (в его живописи легендарный предок предстает в образе испанского гранда).

Отметим, что проблема рецепции испанской литературы русскими писателями подробно рассмотрена в работах Д. Вейнера [Weiner 1970: 46–76; 1988] и в диссертационном исследовании Ф. Гомес Креспо «Испанская тема в творчестве А. Пушкина» [Gómez Crespo 1971].

Считается, что русская литература получила распространение и признание в Испании на несколько десятилетий позже, чем в Англии, Германии и Франции. Первая волна публикаций произведений русских писателей не была особенно мощной и коснулась главным образом произведений А. С. Пушкина, которые появляются в испанских переводах (с французских переводов-посредников) и в Испании и в Латинской Америке почти одновременно – в конце 1840 – начале 1850-х годов [Portnov 1936: 23–28; Schanzer 1970: 815–822].

Что касается переводов Михаила Лермонтова, то первые «одиночные» переводы его произведений появляются на протяжении 1850–1860-х гг. в различных испанских и латиноамериканских журналах, так фрагменты «Героя нашего времени» были опубликованы в 1867 г. в мадридском журнале «Museo universal». В. И. Немирович-Данченко в «Очерках Испании» записал интересный случай, характеризующий ситуацию с переводами русской литературы в Испании: путешествуя по Испании в конце 1880-х гг., он оказался в доме известного испанского поэта Нуньеса де Арсе и с удивлением увидел неплохое собрание русской поэзии (Пушкина, Лермонтова, Фета, Некрасова) на русском языке; хозяин пояснил ему, что русского он не знает, но при встрече с русскими путешественниками, просит их перевести ему стихи русских поэтов: у «великого» Пушкина ему понравились «несколько маленьких вещей», у Лермонтова он отметил несколько фрагментов в «Демоне» и также «пять-шесть мелких пьесок»; Нуньес де Арсе сказал, что даже пытался переводить кое-что по подстрочникам, но сведения его о русской литературе были весьма скудны и путаны [Немирович-Данченко 1888: 21–22].

Особую роль в популяризации русской литературы в конце XIX века сыграл литературно-критический журнал «La España moderna»: с конца 1880-х гг. по начало XX в. было опубликовано 35 статей о русской литературе таких известных испанских критиков, как Ф. Араухо, Х. Худдериас и Р. Баэса. Однако, следует отметить, что большинство статей было связано с оценками творчества А. Пушкина, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого; творчество Михаила Лермонтова не получает в этот период освещения в испанской критике, можно объяснить этот факт отсутствием качественных переводов поэзии, прозы и драматургии Михаила Лермонтова на испанский язык.

Все эти предварительные замечания необходимы для понимания особенностей восприятия русской литературы в целом и творчества Михаила Лермонтова в частности, испанской критикой в последующий период XX века. История первых переводов произведений Михаила Лермонтова на испанский язык достаточно интересна и связана с деятельностью русских эмигрантов в Испании. Первый перевод романа Михаила Лермонтова «Герой нашего времени» на испанский язык появился в Мадриде в 1918–1919 гг., роман перевел для мадридского издательства Георгий Портнов, русский инженер, оказавшийся в начале Первой мировой войны сначала во Франции, а затем в Испании. Впоследствии Георгий Портнов стал профессором русского языка и литературы в мадридском Атенео, с его именем и деятельностью на поприще популяризации русского языка и литературы связаны истоки русистики в Мадриде. Автором первого перевода поэмы Михаила Лермонтова «Демон» на испанский язык является Константин Брусилов-Нижегородцев, русский эмигрант, который покинул Россию в годы Гражданской войны. Поселившись в Мадриде в 1933 г. и закончив Мадридский университет, она стал преподавателем

лем русского языка и литературы, является автором оригинального учебника по русскому языку для испаноязычных студентов

С конца 1970-х гг. активизируется популяризация русской литературы, именно в этот период появляется достаточное количество переводов с русского поэзии и прозы Михаила Лермонтова.

Прежде всего необходимо отметить роль Барселоны как популяризатора творчества М. Лермонтова и русской классики в целом не только потому, что здесь предпринимались и испанские, и каталонские переводы русской классики, но и потому, что барселонские издательства занимались распространением каталогов и переводов русской литературы во всех публичных библиотеках Испании и Латинской Америки. Так, с конца 1970-х годов по настоящее время в издательствах Барселоны роман М. Лермонтова «Герой нашего времени» был издан в переводах (с русского на испанский) Родригеса Павиа (*Un héroe de nuestro tiempo*. Trad. R. Rodríguez Pavía; Icaria, Barcelona, 1979), Ориола Поце (*Un héroe de nuestro tiempo*, trad. Oriol Pose, Destino, Barcelona, 1989; reed. 2002), Леопольдо Абойадо (*Un héroe de nuestro tiempo*, trad. del ruso L. Abollado, Planeta, B., 1990., reed. Planeta-De Agostini, 2003.), Изабель Винсенте (*Un héroe de nuestro tiempo*, trad. del ruso Isabel Vicente, Cátedra, Barcelona, 1991, reed. Alianza, 2011; *Un héroe de nuestro tiempo*. Trad. Del ruso Luis Abollado Vargas. Nordica libros. Madrid. 2007).

Среди переводов поэтических произведений Михаила Лермонтова следует особо отметить книгу Марии Франциско де Кастро Гиль «Русские поэты XIX века (De Castro Gil M^a. F. *Poetas rusos del siglo XIX*, Barcelona, 1979), в которой блестящие переводы русской классической поэзии сопровождаются обширными и глубокими литературоведческими комментариями, а также «Антологию русской поэзии» Е. Видаль и Е. Десклот (Vidal E., Desclot M. (1983): *Poesía russa. Antología. A cura d'...*, Barcelona).

В этот же период в Барселоне публикуются исследования о русской поэзии XIX века, в которых обширные разделы посвящены жизни и творчеству М. Лермонтова (см.: De Castro Gil M^a. F. *Poetas rusos del siglo XIX*, Barcelona, 1979, p. 43–83; Vidal E., Desclot M. *Poesía russa. Antología. A cura d'...*, B., 1983; p. 133–163; Ripellino A. M. “Materiales para un estudio sobre la poesía de Lérmontov”, en *Sobre la literatura rusa*, B., 1970; p. 81–102). Также необходимо отметить фундаментальный труд «История славянских литератур» (под редакцией Фернандо Пресса Гонсалес), опубликованный в 1997 г. в Мадриде, один из разделов которого посвящен М. Лермонтову (Historia de las literaturas eslavas. Coordinador: Fernando Presa González, Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1997, p. 1080–1090).

В 2014 г., когда отмечалось 200-летие со дня рождения великого русского поэта, два крупнейших испанских издательства Катедр и Алба опубликовали две книги, в которые вошли новые переводы стихов Михаила Лермонтова: 1. Mijail Lermontov. *Un héroe de nuestro tiempo. Antología poética*. Traducción: Victor Gallego. Alba. Barcelona. 2014; 2. Mijail Lermontov. *Poemas y obras líricas*. Traducción: Mijail Chilikov. S. A., Catedra. Madrid. 2014. В настоящее время это наиболее полные издания переводов поэтических произведений М. Лермонтова.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев М. П. Очерки испано-русских отношений XVI–XIX вв. – Л.: 1964. – 478 с.
 Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. – М.: 1985. – 184 с.
 Немирович-Данченко В. И. Очерки Испании. Из путевых заметок. В 2 томах. – Т. 2. – М., 1888. – 278 с.
 Соловьев В. Лермонтов // Лермонтов: pro et contra. – СПб.: 2002. – С. 335.
 De Castro Gil M^a. F. *Poetas rusos del siglo XIX*. – Barcelona, 1979.
 García Díaz Teresa Prólogo en *Un héroe de nuestro tiempo*. Trad. Del ruso Luis Abollado Vargas. Nordica libros. – Madrid, 2007. – pp. 1–20.
 Mijail Lermontov. *Un héroe de nuestro tiempo. Antología poética*. Traducción: Victor Gallego. Alba. – Barcelona, 2014.
 Mijail Lermontov. *Poemas y obras líricas*. Traducción: Mijail Chilikov. S. A., Catedra. – Madrid, 2014.
 Gómez Crespo F. Contribución al estudio de temas españoles en la obra de Puškin. Trabajo presentado como Tesis doctoral. Facultad de filosofía y letras. Sección de filología románica. – Universidad de Madrid, 1971. – t. 1–3.
 Historia de las literaturas eslavas. Coordinador: Fernando Presa González, Ediciones Catedra, S. A. – Madrid, 1997.
 Portnov G. Historia de la literatura rusa. – Madrid, 1936.

- Ripellino A. M. “Materiales para un estudio sobre la poesía de Lérmontov”, en Sobre la literatura rusa. – Barcelona, 1970. – pp. 81–102
- Schanzer G. O. Las primeras traducciones de literatura rusa en España y en América. – In: Actas del tercer congreso de hispanistas. – México, 1970. – pp. 815–822.
- Vidal E., Desclot M. Poesía russa. Antología. A cura d’... . – Barcelona, 1983.
- Weiner Jack. “El teatro español del siglo de oro en Rusia durante la primera mitad del XIX”, Cuadernos Hispanoamericanos. 241. – Madrid, 1970. – pp. 46–76.
- Weiner Jack & Mantillas en Moscovia. El teatro del siglo de oro español en la Rusia de los Zares (1672–1917). PPU. – Barcelona, 1988.

УДК 821.111-32(73):821.521-32:398.2

Лафкадио Хирн как писатель и переводчик: особенности рецепции на рубеже XX–XXI вв. в России и на Западе

ТАНАСЕЙЧУК А. Б.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В статье изучаются особенности рецепции творческого наследия Лафкадио Хирна – писателя и переводчика в нашей стране и за рубежом, исследуются факторы и причины, объясняющие разное отношение к личности и текстам писателя.

Ключевые слова: проза, перевод, США, Япония, XIX век, рецепция.

Lafcadio Hearn as Writer and Translator: the Peculiarities of Perception in the XX–XXI Centuries in Russia and Abroad

TANASEICHUK A. B.

Mordovia State University

Abstract. The perception of Lafcadio Hearn creative heritage as a writer and translator in modern Russia and abroad is studied in the paper. The author considers the factors and reasons that clarify the different attitudes to the personality of the writer and his texts.

Keywords: prose, translation, USA, Japan, XIX century, perception.

Автор настоящих строк неоднократно за последние годы обращался к творческому наследию Лафкадио Патрика Хирна (*Hearn*, 1850–1904). В том числе, в связи с рецепцией его текстов в России [Танасейчук 2009: 128–131], особенностями переводческого восприятия в дореволюционной и новейшей России, публиковал переводы и биографические материалы. Аспектом, заслуживающим самого пристального внимания, является и сопоставительный анализ рецепции творческого наследия литератора за рубежом и в нашей стране.

Лафкадио Патрик Хирн – писатель, принадлежащий двум литературам и, следовательно, двум культурам: американской и японской. Основной объём научных исследований и переизданий его книг своим источником имеет, прежде всего, США и Японию (хотя его книги издают и в Англии, Германии, Франции, Испании, Финляндии, других странах). По данным Amazon. com только в настоящее время доступны более 400 наименований различных книг Л. Хирна. Большинство из них – букинистические издания (главным образом, вышедшие в свет в 1900–1940-х гг.), выставленные на продажу отдельными экземплярами. Но среди этих нескольких сотен наименований около пятидесяти – тиражная продукция. Важно и то, что более тридцати из последних – книги, изданные уже в первые полтора десятилетия

XXI века. Это говорит о том, что творческое наследие Хирна востребовано современной аудиторией и продолжает вызывать устойчивый читательский интерес.

Попытаемся разобраться в качественных параметрах этих изданий.

Вполне предсказуемо, что главное место занимает «японская» проза Л. Хирна: сто с лишним лет, прошедших со времени его ухода, дают основания вполне уверенно говорить о том, что тексты, созданные в Японии, составляют наиболее важную часть творческого наследия писателя.

Среди этих, особенно интенсивно тиражируемых в начале нового тысячелетия, книг Хирна, можно выделить две группы.

Первую из них составляют переиздания прижизненных сборников – в формировании большинства из них писатель принимал непосредственное участие. Чаще всего переиздавался сборник «Kwaidan» (1904). Почти полтора десятка раз он выходил в свет в 1980-е и 1990-е гг. Несколько издательств независимо друг от друга переиздали его также в 2000, 2001, 2005, 2006 и 2009, 2013 гг. Несколько меньший интерес продолжает вызывать сборник «In Ghostly Japan» (1899). Но и он был переиздан в 2001, 2004, 2005, 2007 гг. В 2000-е были вновь изданы «Glimpses of Unfamiliar Japan» (1894) (2008, 2009 гг.), «Kokoro: Hints and Echoes of Japanese Inner Life» (1896) (2005, 2006, 2007, 2008 гг.), «Gleanings in Buddha-Fields: Studies of Hand and Soul in the Far East» (1897) (2004, 2007 гг.), «A Japanese Miscellany» (1901) (2001, 2007 гг.), другие «японские» книги Хирна.

Вторую – издательские сборники различных новелл, очерков, фрагментов и зарисовок писателя, объединённых «японской» темой. Среди них отметим, например, сборник под названием «Lafcadio Hearn's Japan: An Anthology of his Writings on the Country and its People» [Richie 2007], а также антологию, подготовленную издательством Citadel Press [Hearn 2000]:

Несколько меньший, хотя и устойчивый читательский интерес продолжают вызывать «новоорлеанские» и «вест-индийские» книги писателя. В начале XXI века переиздан повесть Хирна «Chita A Memory of Last Island» (1889) (2007), публицистические книги «Two Years in the French West Indies» (1890) (2001) и «Gombo Zhebes» (1885) (2001). Усилиями американских исследователей творчества писателя собираются тексты, оставшиеся за пределами прижизненных изданий. Особый интерес вызывают публикации молодого Хирна в новоорлеанской *Daily City Item* [Hearn 2007]; его новоорлеанские [Hearn 2001] и другие этнографические очерки [Hearn 2002].

Особая страница американского «хирноведения» – публикация писем писателя. Обширное эпистолярное наследие стало объектом исследовательского интереса вскоре после смерти писателя, но эти немногочисленные издания давно превратились в серьезные библиографические редкости. Отрадно отметить в связи с этим изданные в минувшем году факсимильные воспроизведения сборников «японских писем» Хирна под редакцией Э. Бишленд [Bishland 2008] и сборника 1920 г.: [Hearn 2008]. Внимания заслуживает и недавно изданное собрание ранее не публиковавшихся писем писателя, озаглавленное «Letters from the Raven» [Hearn, Watkin 2009].

Таким образом, очевидно, что Хирн как разносторонний, оригинальный художник и вдумчивый тонкий исследователь японской культуры продолжает оставаться актуальным для современного читателя.

К сожалению, этого нельзя сказать о Хирне-переводчике. А ведь именно переводы французских писателей-современников на английский, таких как Ги де Мопассан, А. Франс, Теофиля Готье и др. и принесли ему первую широкую литературную известность в 1880-е гг. Особый интерес у американского читателя вызвали переводы Хирна из А. Франса «Преступление Сильвестра Боннара» и «Искушение Святого Антония». Их многократно переиздавали и позднее – в 1890–1910-е гг. Интерес к упомянутым переводам писателя не ослабевал вплоть до конца 1930-х гг. Но в настоящее время они практически невостребованы. Данное обстоятельство подтверждает печальную истину: переводы довольно быстро «стареют».

Та же прискорбная участь постигла лекции и литературно-критические очерки писателя, весьма популярные у американских и европейских читателей 1900–1910-х гг. – в настоящее время их не переиздают (правда, и они доступны в электронном виде).

С появлением издательских систем «print-on-demand» выявился интерес к биографиям писателя, увидевшим свет 1900–1940-е гг.: в начале XXI в. были переизданы биографии Л. Хирна Э. Бишленд (Bishland, 1906), Ю. Ногучи (Noguchi, 1910), Н. Кеннард (Kennard, 1911), Дж. Темпл (Temple, 1931) и В. Мак Вильямс (McWilliams, 1946).

Появились и новые исследования. Среди них следует отметить книги Дж. Котта [Cott 199], К. Досона [Dawson 1992], сборники статей, подготовленные японскими и американскими [Hirakawa 1997], а также ирландскими и английскими учеными [Ronan 1998].

За столетнюю историю изучения житейского и творческого облика Л. Хирна накоплен большой материал. Невозможно (да и едва ли необходимо) говорить о каждой научной публикации. Тем не менее, сведения о них достойны внимания любого, кто испытывает интерес к личности и творчеству этого литератора. Всех, кто интересуется библиографией работ, посвященных Хирну, адресуем недавней публикации автора настоящих строк [Танасейчук 2010: 141–153].

В нашей стране научное и издательское (а, следовательно, и читательское) отношение к Лафкадио Хирну коренным образом отличается от западного (и восточного – японского): нет того более или менее ровного, устойчивого интереса к Хирну со стороны научного и читательского сообщества.

Тем не менее, необходимо отметить, что интерес к сочинениям писателя в России возник довольно рано – первая публикация о Хирне состоялась (в журнале «Мир Божий») еще в 1895 г. [Либман 1977: 305]. Его проза в переводах на русский язык начала публиковаться в 1904 г. и происходило это довольно интенсивно. Исчерпывающие сведения о публикациях переводов отдельных произведений писателя в начале XX века содержатся в библиографическом указателе В. А. Либман [1977: 305–307].

В начале XX в. внимание к Хирну и его сочинениям, безусловно, «подогревали» трагические события русско-японской войны 1904–1905 гг. Завершение военных действий не исчерпало возникшего интереса: отдельные рассказы и книги Хирна продолжали переводить и публиковать в нашей стране в 1910-е гг.

Последняя книга Л. Хирна увидела свет в Петрограде в 1918 г. После этой даты продолжение знакомства пришлось ждать почти восемьдесят лет. В 1997 г. московское издательство «Муравей» без серьезных изменений воспроизвело [Хэрн 1997], изданную в 1918 г. в Петрограде книгу писателя «Душа Японии» (*Кокоро*) [Либман 1977: 306]. Симптоматично, что издание 1918-го и 1997-го почти идентичны друг другу: знакомство продолжилось там же, где и прервалось. В 2000 г. Санкт-Петербургское издательство «Северо-Запад» выпустило сборник «Мир по-японски» [Хэрн 2000: 38–63], в котором нашлось место двум эссе Хирна. Два года спустя вышла книжка «Японские квайданы» [Японские квайданы 2002: 15–281], в котором напечатали несколько рассказов писателя о призраках. В 2000-е ряд новых переводов прозы писателя и статей о его творчестве в периодике опубликовал автор настоящих строк [Танасейчук 2009: 27–33]. В 2009 и в 2014 гг. вышли сборники переводов его художественных произведений [Хирн 2009; 2010; 2014]. В 2015 г. в столичном издательстве, наконец, готовится к выходу и большая книга – составленный из «японских» произведений объемный сборник Л. Хирна. Все это говорит о том, что интерес к творчеству и личности этого необычного художника начинает возрождаться и в России XXI века, что дает основания надеяться на серьезное внимание и со стороны научного сообщества – российских филологов, культурологов, лингвистов.

ЛИТЕРАТУРА

- Либман В. А. Хирн // Американская литература в русских переводах и критике. – М., 1977. – С. 305–307.
Танасейчук А. Б. Возвращение Хирна // Восточная коллекция. – М., 2009. – № 4 (39) – С. 27–33.

- Танасейчук А. Б. Книги Лафкадио Хирна: vademecum // Причудливый мир Лафкадио Хирна. Сб. переводов и статей. Материалы к творческой биографии писателя. – Саранск, 2010. – С. 141–153.
- Танасейчук А. Б. Лафкадио Хирн в России // Лафкадио Хирн. Волшебные истории о таинственном и ужасном. – Саранск, 2014. – С. 128–131.
- Хирн Л. Волшебные истории о таинственном и ужасном. Сб. переводов и статей. Материалы к творческой биографии писателя. – Саранск, 2014. – 140 с.
- Хирн Л. Причудливый мир Лафкадио Хирна. Сб. переводов и статей. Материалы к творческой биографии писателя. – Саранск, 2009. – 160 с.
- Хирн Л. Причудливый мир Лафкадио Хирна. – Саранск, 2010. – 160 с.
- Хэрн Л. Гений японской цивилизации / Пер. с англ. Е. Маурина; Японская семья / Пер. с англ. Е. Маевского // Мир по-японски: Эстетические и этические ценности в японской культуре. – СПб., 2000. – С. 38–63.
- Хэрн Л. Душа Японии: Кокоро / Пер. с англ. Е. Маурина. – М., 1997. – 347 с.
- Японские квайданы. Рассказы о призраках и сверхъестественных явлениях. – Минск, 2002. – 288 с.
- Bishland E. (ed.). The Japanese Letters of Lafcadio Hearn / E. Bishland (ed.). – Lenox (MA): Hard Press, 2008. – 538 p.
- Cott J. Wandering Ghost: The Odyssey of Lafcadio Hearn. – N. Y.: Knopf, 1991. – 438 p.
- Dawson C. Lafcadio Hearn and the Vision of Japan. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992. – 187 p.
- Hearn L. Inventing New Orleans: Writings of Lafcadio Hearn / ed. by S. F. Starr. – Jackson: Miss. Univ. press, 2001 – 230 p.
- Hearn L. Lafcadio Hearn's America: Ethnographic Sketches and Editorials. – Lexington: Univ. Press of Kentucky, 2002 – 256 p.
- Hearn L. Letters from Tokyo – Whitefish (MT): Kessinger Publishing, 2008. – 384 p.
- Hearn L. The New Orleans of Lafcadio Hearn: Illustrated Sketches from the Daily City Item. – Baton Rouge, 2007. – 232 p.
- Hearn L. The Selected Writings of Lafcadio Hearn. – Secaucus (N. J.), 2000. – 556 p.
- Hearn L., Watkin H. Letters from the Raven: Being the Correspondence of Lafcadio Hearn with Henry Watkin. – Charleston (SC): Biblio Life, 2009. – 216 p.
- Hirakawa S. (ed.) Rediscovering Lafcadio Hearn / Sukehiro Hirakawa (ed.). – Tokyo: Global Oriental, 1997. – 296 p.
- Richie D. (ed.) Lafcadio Hearn's Japan: An Anthology of his Writings on the Country and its People / ed. by D. Richie. – Berkeley (Calif.) – Tokyo, 2007 – 224 p.
- Ronan S. (ed.) Irish Writing on Lafcadio Hearn and Japan: Writer, Journalist and Teacher / Ed. by Sean G. – Folkstone, 1998 – 364 p.

УДК 82.398.23

Проблема перевода лингвистического анекдота

ТЕРЕНТЬЕВА И. А.

Воронежский институт МВД России (г. Воронеж)

Аннотация. Статья рассматривает проблему перевода английских лингвистических анекдотов, особенно-сти перевода каждого уровня языка. Предложен анализ перевода анекдотов с английского на русский язык.

Ключевые слова: лингвистический анекдот, языковая игра, перевод анекдотов.

The Problem of Translation of Linguistic Joke

TERENTIEVA I. A.

Voronezh Institute of Home Ministry of Russia

Abstract. The article considers the problem of translation of English linguistic jokes. It studies the features of translation of different levels of the language. The article also deals with translating English jokes into Russian language.

Keywords: linguistic joke, play of words, translation of jokes.

Проблемы перевода анекдотов уже давно рассматриваются и изучаются лингвистами и переводчиками [Александрова 2005; Тарасенко 2009; Феоктистова 2009]. В качестве материала для нашего исследования мы возьмем лингвистические или языковые анекдоты на английском языке. В таких анекдотах

обыгрываются особенности языка, и это явление получило название языковой игры. Для успешного понимания лингвистических анекдотов необходимо знать язык на уровне достаточном для свободного его использования в бытовой и профессиональной коммуникации. Существует такое мнение, что языковая игра обычно связана только с лексическим уровнем языка. В действительности юмористический эффект может достигаться за счет средств разных языковых уровней. Нами уже была сделана попытка описать основные типы лингвистических анекдотов, соответствующие определенным языковым уровням [Терентьева 2014].

Хотя анекдот представляет собой преимущественно устный жанр, в нем может обыгрываться графическое написание слов, как правило при переводе таких анекдотов теряется весь комический эффект, так как один и тот же план содержания в разных языках имеет различный план выражения.

<i>What is the longest word in the English language?</i>	<i>Какое самое длинное слово в английском языке?</i>
<i>SMILES: there is a mile between the first and last letters!"</i>	<i>УЛЫБКИ (СМАЙЛС): там миля между первой и последней буквой.</i>

Данный анекдот при дословном переводе полностью потерял свой юмористический эффект. Если использовать такой способ перевода, как переводческая транскрипция, то носитель русского языка может только догадаться при наличии кириллической транслитерации о том, что в оригинале анекдот является смешным.

В тоже время существуют графические анекдоты, которые легко переводятся на русский язык, не теряя комического эффекта.

<i>Two blondes talk:</i>	<i>Две блондинки разговаривают:</i>
<i>– Elizabeth, did you know that you O O O O car is actually called Audi?</i>	<i>– Элизабет, ты знала, что O O O O машина вообще-то называется АУДИ?</i>

В данном случае блондинка путает символику фирмы Ауди с буквой «О». Более того подобный анекдот существует в русском языке.

Брежнев зачитывает приветствие спортсменам на Олимпийских играх 1980 года в Москве:

– O! O! O! O! O!

Референт ему шепчет:

– Леонид Ильич, это же олимпийские кольца!

Можно сказать, что анекдоты такого типа будут переводимы на все языки, где в качестве письменности используются латиница и кириллица.

На фонетическом уровне обыгрываться явления, связанные с звуковой схожестью слов. Для успешного перевода таких анекдотов необходимо, чтобы языки были родственными и нужные слова совпали по звучанию.

<i>How did the rabbit propose to his girlfriend? With a 14 carrot ring!</i>	<i>Как кролик делает предложение своей подружке? С 14-ти морковным (каротным) кольцом!</i>
---	--

Шутка строится на схожести звучания лексемы «carrot» морковь и лексемы «carat» карат. В русском языке схожести в звучания этих слов нет, но если мы возьмём германские и романские языки, то тогда сможем перевести данный анекдот без потери юмористического эффекта. В немецком языке «Karotte» морковь, «Karat» карат, во французском соответственно «carotte» и «carat».

Словообразование как процесс создания новых слов часто используется в анекдотах. Иногда происходит переосмысление значения уже существующих слов, вкладывание в них нового смысла.

<i>Q: What do you call a dinosaur with an extensive vocabulary?</i>	<i>В.: Как называют динозавра с большим словарным запасом?</i>
<i>A: a thesaurus.</i>	<i>О.: Тезаурусом.</i>

В данном анекдоте комический эффект создается за счет схожести звучания лексемы «тезаурус» с названиями динозавров *Agagosaurus*, *Vactrosaurus* и *Kagasaurus*. Схожесть звучанию придает латинский суффикс *ig(us)*, из-за наличия словообразовательных элементов другой системы, которые присутствуют и в русском языке, анекдот не потерял смысла при переводе на русский язык.

Встречаются анекдоты, в которых не только происходит получение словом нового значения, но и еще разбиение слова на словообразовательные элементы.

*How do crazy people get through a forest?
They take the psycho-path!*

*Как сумасшедшие люди ходят через лес?
Они выбирают психованную тропинку.*

Как мы видим, лексему «*psychopath*» разбивают на два корня «*psycho*» - психованный и «*path*» тропинка, это и создает игру слов в английском языке. Но для русского языка такое разложение слова «психопат» не возможно, поэтому перевод такого анекдота довольно затруднителен.

Юмористический эффект может создаваться за счет использования чисто словообразовательных возможностей языка.

*What do you call a sketchy neighborhood in Italy?
A Spaghetto!*

*Как ты назовешь подозрительный район в Италии?
Спагетто.*

В данном случае к основе слова «*spaghetti*» спагетти прибавляется лексема «*ghetto*» гетто. Из-за того, что данные слова имеют в русском языке такой же фонетический облик, как и в английском языке анекдот сохраняет свой комический эффект.

На синтаксическом уровне языка обыгрывается неточность понимания моделей управления глаголов или всей конструкции в целом.

Once two blondes and a brunette got stuck in the elevator:

One blonde starts to shout:

– Help!!!

The other one:

– Help!!!

A brunette brings in an advice:

– Girls, shout together, it will be louder.

The blondes shout:

– Together!!! Together!!!

Однажды две блондинки и брюнетка застряли в лифте.

Одна блондинка начинает кричать;

– Помогите!!!

Другая:

– Помогите!!!

Брюнетка дает совет:

Девочки, кричите вместе, так будет громче.

Блондинки кричат:

– Вместе!!! Вместе!!!

Как мы видим в анекдоте, блондинки неправильно интерпретируют совет брюнетки, они «разрывают» словосочетание «*shout together*», и таким образом считают, что вместо слова «*Help!*», надо кричать «*Together!*». Кроме того, в анекдоте присутствует стереотип о невысоком интеллектуальном уровне блондинок. Анекдоты синтаксического уровня без каких-либо потерь легко переводятся на русский язык.

На семантическом уровне обыгрывание лексики является одним из наиболее частотных приемов для создания юмористического эффекта.

Частым явлением для лексических анекдотов создание комического эффекта с помощью многозначности.

*International survey about customs officers' salaries.
The interviewer asks officers from Ukraine, Belarus and Russia one question: How long would it take you to earn for a BMW?*

Проходит международный опрос о зарплатах сотрудников таможенной службы. Интервьюер задает офицерам из Украины, Белоруссии и России один вопрос: Сколько времени Вам потребуется, чтобы заработать на БМВ?

Ukrainian: Well, I think at least 3 months.
Belarusian: It would take me about 5 months.
Russian: I think for that I would need to work for 5 years...
Interviewer asks: Why so long?
– Well, BMW is quite a big company...

Украинец: Я думаю, что по меньшей мере 3 месяца.
Белорус: Это займет где-то 5 месяцев.
Русский: Я думаю, что для этого мне потребуется 5 лет.
Интервьюер спрашивает: Почему так долго?
– Ну, БМВ – это довольно большая компания.

В данном случае используется многозначность аббревиатуры БМВ: 1) название компании *Bayerische Motoren Werke* (Баварский моторный завод) и 2) автомобили этой автокомпании. Кроме того, в анекдоте эксплуатируется стереотип о коррумпированности стран Восточной Европы.

В данном случае при переводе анекдот не потерял юмористического эффекта, так как данная аббревиатура используется и в русском языке.

I said to the Gym instructor "Can you teach me to do the splits?"
He said, "How flexible are you?"
I said, "I can't make Tuesdays".

Я спросил у инструктора в зале: Вы можете научить меня садиться на шпагат?
Он ответил: Насколько вы гибки?
Я сказал: Я не могу по вторникам.

В данном случае герой анекдота путает значения слова «flexible»: 1) *able to bend or to be bent easily without breaking* и 2) *able to change or be changed easily according to the situation*. Для русского языка соответственно: 1) Легко сгибаемый, упругий и 2) Умело и быстро приспосабливающийся к условиям, обстоятельствам (о человеке). Поскольку в русском языке также присутствуют эти два значения слова, то анекдот легко переводится на русский язык без потери в смысле.

Why was Cinderella kicked off the soccer team?
Because she kept running from the ball!

Почему Золушку выгнали из футбольной команды?
Потому что бегала от мяча (бала).

Еще одним частотным явлением семантического уровня является лексическая омонимичность. При переводе на русский язык вышеприведенный анекдот теряет весь свой юмористический эффект, поскольку в русском языке, в отличие от английского слова «мяч» и «бал» не являются омонимами. В данном случае переводчик должен заменить оригинальный контекст на контекст понятный носителям русского языка.

В данной статье мы рассмотрели анекдоты разных языковых уровней, некоторые из них не переводимы из-за особенностей языковой системы, это касается в основном фонетического и лексического уровней. Это обусловлено межъязыковой асимметрией языков. В этих случаях переводчику приходится выбирать и адаптировать анекдоты под систему русского языка, что сделать (особенно в случаях фонетических анекдотов) очень сложно.

Однако большая часть лингвистических анекдотов легко переводима на русский язык без потери юмористического эффекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова Е. М. Перевод анекдота: проблемы адекватности и эквивалентности (на материале французских и русских анекдотов): автореф. дис. канд. филол. наук. – М., 2005 – 25 с.
Терентьева И. А. Типы лингвистических анекдотов // Вестник Воронежского государственного университета. серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2014. – № 3. – С. 36–38.
Тарасенко Т. В. Анекдот и перевод на примере языковой игры // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2009. – № 4. – С. 126–130.
Феоктистова Е. Е. Некоторые проблемы перевода этнических анекдотов // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. – 2009. – № 5. – С. 85–89.

Лингвостилистические особенности перевода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» на английский язык

ТОМИЛИН А. М.

*Национальный технический университет «Харьковский политехнический институт»
(г. Харьков, Украина)*

Аннотация. Профессиональной задачей переводчика является выявление отличительных черт художественного произведения, которое переводится. Анализ стилистических фигур и приемов в тексте перевода романа «Война и мир» показал, что переводчик достаточно бережно обращается с текстом произведения, проявляя иногда отчетливо заметные попытки улучшить прозу Л. Н. Толстого.

Linguistic and Stylistic Peculiarities in the Translation of “War and Peace” by Leo Tolstoy

TOMILIN A. M.

National Technical University “Kharkov Polytechnic Institute”

Abstract. The ability to identify the distinctive features of a masterpiece, which is translated, is an integral part of professional translators' work. The research of stylistic figures and techniques in the English translation of the novel “War and Peace” reveals the fact that the translator treats the original version with care, sometimes showing clearly noticeable attempts to improve the prose by Leo Tolstoy.

Keywords: literary translation, stylistic devices, “War and Peace”, cross-cultural interplay, period, simile.

Обращаясь к проблемам перевода художественного текста, с нашей точки зрения, необходимо в первую очередь подобрать материал для анализа. Этот материал должен отвечать целому ряду критериев, на последнее место в ряду которых занимает объем текста, так как только объемный текст может обеспечить достаточный материал для анализа, а также отсутствие вероятных статистических погрешностей. Вторым критерием является популярность художественного текста среди читателей и профессионалов, лучше всего, если этот текст включен в школьную программу, что наверняка гарантирует наличие качественного и максимально профессионального перевода. Кроме этого, текст должен быть доступен, характеризоваться «высокой степенью художественности», то есть иметь все необходимые стилистические признаки, не терять своей актуальности и в то же время являться классическим произведением, т. е. произведением, прошедшим проверку временем, иметь достаточный объем критической литературы и т. д.

Всем этим критериям как нельзя лучше соответствует текст романа «Война и мир» Л. Н. Толстого, тем более, что текст романа неоднократно подвергался не только литературоведческому, но и лингвистическому анализу [Озеровский 1990; Чичерин 1956]. Для анализа нами были выбраны варианты произведений, оба считающиеся классическими. Русский оригинал текста цитируется по собранию сочинений в двенадцати томах, изданному в Москве издательством «Правда» в 1987 г. Английский перевод цитируется по изданию “War and Peace” Penguin Popular Classics, вышедшему в 1997 г.

Первое, что бросается в глаза при сравнении двух текстов, это то, что текст перевода членится не совсем так, как это делается в языке оригинала. Как известно, привычный для нас оригинал делится на четыре тома, которые делятся на части количеством от трех до пяти, которые в свою очередь делятся на небольшие по размеру главы. В книге представлен эпилог, который также делится на две части. В переводе же разделение на тома отсутствует, имеется только разделение на книги (*books*), которые

совпадают с частями и также делятся на главы, отмеченные римскими цифрами. Но главное отличие заключается в том, что каждую главу предваряет краткое содержание основных событий главы, например: “XIII. *Bagrations in action. Tushin's battery. Setting Schon Grabern on fire*”.

Очевидно, что переводчик руководствовался в первую очередь соображениями удобства для англоязычного читателя, а также традиций английских издательств.

Учеными-лингвистами неоднократно отмечалась тяжеловесность прозы Толстого, ее перегруженность деталями и избыточная теоретизация, что, несомненно, проявилось в стилистических средствах, имеющихся в романе.

«Каждый автор труден по-своему, – говорит Пивер. – Но “Война и мир” представляет собой уникальное сочетание трудностей. Переводчики часто считают Толстого сравнительно простым для перевода. Если учесть, что Толстой не лучший стилист и его язык можно приблизительно передать приглаголенным английским, задача может показаться сравнительно легкой. Но если присмотреться к его языку повнимательнее, он становится едва ли не самым сложным для перевода» [Бабицкая 2010: 1].

Таким образом, выбор текста романа «Война и мир» представляется весьма и весьма обоснованным еще и в силу особенностей толстовского текста и наличия серьезных вызовов переводчику, взявшему на себя смелость переводить роман. Необходимо отметить, что перевод такого романа даже теоретически невозможно сделать идеально, хотя бы в силу серьезных культурно-страноведческих различий между потенциальными читателями оригинала и перевода. Более того, можно отметить, что современный русскоязычный читатель тоже, наслаждаясь великолепным описанием сцены охоты, вынужден будет все время заглядывать в «Комментарии» в поисках толкования таких слов, как «выжлец», «правило», «порсканье» и других достаточно экзотично звучащих в наше время терминов. Буквально с первых страниц романа мы сталкиваемся с загадками такого рода:

«Приехала высшая знать Петербурга, люди самые разнородные по возрастам и характерам, но одинаковые по обществу, в каком все жили; приехала дочь князя Василия, красавица Элен, захавшая за отцом, чтобы с ним вместе ехать на праздник посланника. Она была в шифре и бальном платье».

Обратившись к английскому переводу, мы с легкостью обнаружим подсказку: “*The highest Petersburg society was assembled there: people differing widely in age and character but alike in the social circle to which they belonged. Prince Vasili's daughter, the beautiful Helene, came to take her father to the ambassador's entertainment; she wore a ball dress and her badge as maid of honor*”.

Примерно такой метод толкования незнакомых слов можно рекомендовать, при условии, что вы уверены в добросовестности и профессионализме переводчика. Кстати говоря, уже упомянутая грамматическая тяжеловесность Толстого также может сыграть злую шутку с современным русскоязычным читателем, ведь мы сейчас не говорим «в нагрудном знаке или в значке», более того, по законам логики словосочетание «бальном платье» должно предшествовать словосочетанию «в шифре» в ряду однородных членов. В приведенном примере есть еще одно интересное явление, которое не может не привлечь внимание исследователя.

Для начала представляется необходимым привести довольно длинную цитату, касающуюся именно перевода, который мы рассматриваем. «Наиболее известный до сих пор перевод «Войны и мира», который считается в англоязычных странах классическим, был сделан в 1904 г. Констанс Гарнетт, дамой весьма энергичной и деятельной, переведшей на английский около 70 томов русской классики. Однако, гонясь за количеством, она серьезно теряла в качестве. Ее перевод «Войны и мира» неплох, просто это не совсем Толстой. Кого бы ни переводила Гарнетт, все выходило у нее по-викториански гладким. Иосиф Бродский в свое время заметил, что, читая Толстого и Достоевского в переводах Гарнетт, англоязычная публика «воспринимает их как одного великого русского писателя». «Это тот текст, по которому американцы, канадцы, англичане, австралийцы и еще полмира представляют себе Толстого, – говорит Марк Зиновьев, бывший москвич, преподаватель русского языка и литературы в одной

из нью-йоркских школ. И этот текст не имеет ничего общего с «Войной и миром», которую знаем мы, кроме разве что сюжета». По словам Зиновьева, Гарнетт растеряла всю аутентичность и «русскость» Толстого, по своему желанию убирала целые куски текста, сложные для перевода – например, некоторые философские отступления автора, которые даже и русскоязычный человек не с первого раза понимает; переводила прямую речь в косвенную, чтобы избежать «сленга», и даже разбивала «коронные» длинные предложения Толстого. «Грубо говоря, это такой пересказ своими словами», – подытоживает Зиновьев» [Бабицкая 2010: 1].

Помимо жесткой критики переводчика, в данной цитате одной из претензий было наличие разбивки длинных предложений Толстого на более короткие. Из университетского курса теории и практики перевода нам должна вспоминаться простая рекомендация по поводу разбивки закрученных полипредикативных конструкций, часто еще осложненных причастными и деепричастными оборотами, на более простые предложения с целью придания тексту большей простоты, понятности и даже гармоничности.

Однако наш анализ показал, что Констанс Гарнетт не идет по этому пути! У нее свои представления о простоте и гармонии. И мы наблюдаем здесь включение следующего простого предложения в структуру казалось бы и так перегруженного оборотами полипредикативного предложения. Судя по всему, это принципиальная позиция переводчика, так как два сравниваемых текста изобилуют подобными примерами:

Кто говорил с ней и видел при каждом слове ее светлую улыбочку и блестящие белые зубы, которые виднелись беспрестанно, тот думал, что он особенно нынче любезен. И это думал каждый.

All who talked to her, and at each word saw her bright smile and the constant gleam of her white teeth, thought that they were in a specially amiable mood that day.

Следующий пример, который также характеризуется наличием подобного включения в структуру полипредикативного предложения на этот раз уже сложноподчиненного (в оригинале) предложения, интересен также переводом типичной русской лексической единицы с культурным компонентом «интеллигенция», причем переводом, который не отмечен во встретившихся нам двуязычных словарях. Скорее всего, перевод был сделан до того, как в российской и зарубежной литературе развернулась широкая и долгая дискуссия по поводу интеллигенции как феномена исключительно русской социально-политической жизни.

Для Пьера, воспитанного за границей, этот вечер Анны Павловны был первый, который он видел в России. Он знал, что тут собрана вся интеллигенция Петербурга, и у него, как у ребенка в игрушечной лавке, разбегались глаза. Он всё боялся пропустить умные разговоры, которые он может услышать.

Pierre had been educated abroad, and this reception at Anna Pavlovna's was the first he had attended in Russia. He knew that all the intellectual lights of Petersburg were gathered there and, like a child in a toyshop, did not know which way to look, afraid of missing any clever conversation that was to be heard.

При внимательном рассмотрении данного перевода нельзя не обратить внимания на тот факт, что замечательное живое толстовское сравнение Пьера с ребенком бережно было сохранено при переводе. Вообще, наш личный опыт анализа переводов и оригинальных текстов позволил выдвинуть предварительную гипотезу о том, что, как правило, на уровне синтаксическом и морфемном переводчики чувствуют себя намного свободнее, чем на уровне лексическом. Эпитеты остаются эпитетами, метафоры – метафорами, гиперболы – гиперболами. А вот повторы, подхваты, периоды – другое дело. Переводчики далеко не всегда уделяют должное внимание имеющимся в тексте оригинала синтаксическим стилистическим фигурам.

Тщательный анализ двух рассматриваемых текстов также подтверждает указанную тенденцию, хорошим подтверждением которой являются следующие предложения:

Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели.

Anna Pavlovna's reception was in full swing. The spindles hummed steadily and ceaselessly on all sides.

Еще одно стилистическое средство в виде развернутой метафоры передано переводчиком с максимальной точностью и в соответствии со всеми рекомендациями теории перевода (имеется в виду «не умолкая» и «*ceaselessly*» – перевод одиночного деепричастия с помощью наречия, образованного от отглагольного прилагательного).

В целом можно отметить, что перевод романа нельзя назвать слишком вольными и более того, никак нельзя согласиться с Марком Зиновьевым о каком-то «пересказе своими словами». Конечно, при тщательном поиске можно найти в тексте перевода некоторые несоответствия, которые, на наш взгляд, можно в самом общем виде объяснить собственными представлениями переводчика об изящном, прекрасном и гармоничном. В силу этого такие несоответствия не могут быть названы неточностями, а скорее, попытками обработать текст оригинала согласно с культурными традициями потенциального читателя. Следующий пример представляет собой замечательный образец такого подхода:

Анна Павловна, очевидно, угощала им своих гостей. Как хороший метр д'отель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидеть его в грязной кухне, так в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно утонченное.

Anna Pavlovna was obviously serving him up as a treat to her guests. As a clever maitre d'hotel serves up as a specially choice delicacy a piece of meat that no one who had seen it in the kitchen would have cared to eat, so Anna Pavlovna served up to her guests, first the vicomte and then the abbe, as peculiarly choice morsels.

Замена «грязной кухни» на просто «*the kitchen*» дает невероятный простор для подобных рассуждений, тем более, что это не единственная попытка переводчика избежать чего-то недостаточно изящного. В тексте перевода можно обнаружить еще не один такой пример, и в данной статье они не приводятся лишь с целью экономии места, тем более что нельзя не привести еще один пример, весьма частотный для текста перевода и представляющий несомненный интерес для настоящего анализа:

Княжна Элен улыбалась; она поднялась с тою же неизменною улыбкой вполне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. Слегка шумя своею белою бальной робой, убранныю плющем и мохом, и блестя белизною плеч, глянецом волос и брильянтов, она прошла между расступившимися мужчинами и прямо, не глядя ни на кого, но всем улыбаясь и как бы любезно предоставляя каждому право любоваться красотою своего стана, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и стины, и как будто внося с собою блеск бала, подошла к Анне Павловне. Элен была так хороша, что не только не было в ней заметно и тени кокетства, но, напротив, ей как будто совестно было за свою несомненную и слишком сильно и победительно-действующую красоту. Она как будто желала и не могла умалить действие своей красоты.

The princess smiled. She rose with the same unchanging smile with which she had first entered the room--the smile of a perfectly beautiful woman. With a slight rustle of her white dress trimmed with moss and ivy, with a gleam of white shoulders, glossy hair, and sparkling diamonds, she passed between the men who made way for her, not looking at any of them but smiling on all, as if graciously allowing each the privilege of admiring her beautiful figure and shapely shoulders, back, and bosom--which in the fashion of those days were very much exposed--and she seemed to bring the glamour of a ballroom with her as she moved toward Anna Pavlovna. Helene was so lovely that not only did she not show any trace of coquetry, but on the contrary she even appeared shy of her unquestionable and all too victorious beauty. She seemed to wish, but to be unable, to diminish its effect.

Как видно из приведенных отрывков текста, выступающих в данном случае в качестве микро-текста, переводчик тщательно следует тексту оригинала, пытаясь передать все особенности лексических единиц, имеющих в тексте. Например, слово «роба» совершенно безупречно переведено словом

«dress», хотя оно французского происхождения и в английском языке имеется такое же слово того же происхождения. Однако наиболее интересным, с нашей точки зрения, является появление стилистического приема подхвата – повтора в тексте перевода, учитывая, что в оригинале произведения этого стилистического приема не наблюдается. Этот прием организует начало микротекста в соответствии с представлениями автора перевода о гармонии в художественном тексте, который настолько увлечен ими, что, возможно, помимо собственной воли, пытается гармонизировать прозу Толстого, приведя ее к собственному представлению об изящной прозе, в то время как среди исследователей толстовской прозы давно укоренилось небезосновательное представление о том, что он намеренно избегал искусственных стилистических приемов [Язык Л. Н. Толстого 1979], как нам кажется, в силу своего представления о прекрасном – неприкрашенной правде.

В тексте оригинала романа, однако, широко представлены синтаксические стилистические средства, включая повторы, подхваты, параллелизм конструкций и т. д. В частности, по данным некоторых исследователей, период как особая стилистическая фигура используется Л. Н. Толстым в тексте романа более двадцати раз. [Кожина 1980: 5]. Представляется, что и эта цифра является несколько заниженной. Факт такого широкого использования стилистических средств автором «Войны и мира», с нашей точки зрения, никак не противоречит высказанному выше замечанию, так как Толстой избегал именно «украшательского» подхода к организации текста, в силу своих убеждений и художественного видения явлений. Чтобы подтвердить этот факт, приведем еще один замечательный пример толстовского текста, а также его перевод на английский язык, не менее примечательный:

Граф же Растопчин, который то стыдил тех, которые уезжали, то вывозил присутственные места, то выдавал никуда не годное оружие пьяному сброду, то поднимал образа, то запрещал Августину вывозить мощи и иконы, то захватывал все частные подводы, бывшие в Москве, то на ста тридцати шести подводах увозил делаемый Леппихом воздушный шар, то намекал на то, что он сожжет Москву, то рассказывал, как он сжег свой дом и написал прокламацию французам, где торжественно упрекал их, что они разорили его детский приют; то принимал славу сожжения Москвы, то отрекался от нее, то приказывал народу ловить всех шпионов и приводить к нему, то упрекал за это народ, то высылал всех французов из Москвы, то оставлял в городе 2-жу Обер-Шальме, составлявшую центр всего французского московского населения, а без особой вины приказывал схватить и увезти в ссылку старого почтенного почт-директора Ключарева; то собирал народ на Три Горы, чтобы драться с французами, то, чтобы отделаться от этого народа, отдавал ему на убийство человека и сам уезжал в задние ворота; то говорил, что он не переживет несчастья Москвы, то писал в альбомы по-французски стихи о своем участии в этом деле, – этот человек не понимал значения совершающегося события, а хотел только что-то сделать сам, удивить кого-то, что-то совершить патриотически-геройское и, как мальчик, ревел над величавым и неизбежным событием оставления и сожжения Москвы и старался своей маленькой рукой то поощрять, то задерживать течение громадного, уносившего его вместе с собой, народного потока.

But Count Rostopchin, who now taunted those who left Moscow and now had the government offices removed; now distributed quite useless weapons to the drunken rabble; now had processions displaying the icons, and now forbade Father Augustin to remove icons or the relics of saints; now seized all the private carts in Moscow and on one hundred and thirty-six of them removed the balloon that was being constructed by Leppich; now hinted that he would burn Moscow and related how he had set fire to his own house; now wrote a proclamation to the French solemnly upbraiding them for having destroyed his Orphanage; now claimed the glory of having hinted that he would burn Moscow and now repudiated the deed; now ordered the people to catch all spies and bring them to him, and now reproached them for doing so; now expelled all the French residents from Moscow, and now allowed Madame Aubert-Chalme (the center of the whole French colony in Moscow) to remain, but ordered the venerable old postmaster Klyucharev to be arrested and exiled for no particular offense; now assembled the people at the Three Hills to fight the French and now, to get rid of them, handed over to them a man to be killed and himself drove away by a back gate; now declared that he would not survive the fall of Moscow, and now wrote French verses in albums concerning his share in the affair--this man did not understand

the meaning of what was happening but merely wanted to do something himself that would astonish people, to perform some patriotically heroic feat; and like a child he made sport of the momentous, and unavoidable event--the abandonment and burning of Moscow--and tried with his puny hand now to speed and now to stay the enormous, popular tide that bore him along with it”.

Оба предложения представляют собой период, построенный на основе полипредикативной структуры, сочетающей разные виды последовательного подчинения и неоднородного соподчинения, причем с точки зрения содержания этот период включает себя целый рассказ, если не повесть, разворачивающийся в двух планах. Первый план, который можно условно назвать объективированным, наилучшим образом представлен в протазисе, т. е. в первой части периода, представляет собой подробное и, казалось бы, беспристрастное изложение действий персонажа. Однако по мере разворачивания рассказа читателю все более ясным становится основной замысел автора, второй план, план субъективированный, где вся ирония и жесткая толстовская сатира становится все более и более очевидной, особенно в аподозисе, т. е. во второй части этой стилистической фигуры. Подобный сатирический прием, т. е. противопоставление намеренно объективированного внешнего плана повествования и внутреннего субъективированного и часто саркастического плана можно считать совершенно типичным для Л. Н. Толстого, достаточно вспомнить его описание оперного представления в театре, а также множество других внешне объективированных описаний.

Тем не менее, приведенный пример является все-таки уникальным, поскольку весь укладывается в границы одного полипредикативного предложения, представляющего собой период.

Обратившись к тексту перевода, необходимо в первую очередь отметить, что перед переводчиком стояла достаточно сложная и многоплановая задача. Во-первых, необходимо было сохранить внутреннюю форму изложения, т. е. передать данный микротекст с помощью периода, соблюдая по возможности соответствующее членение на протазис и аподозис. Во-вторых, желательным было бы сохранить внешнюю форму изложения, т. е. развернуть период в рамках полипредикативной конструкции, при этом не обязательно придерживаясь определенной модели ее организации с помощью разных видов последовательного подчинения и неоднородного соподчинения. Наконец, в-третьих, и это также было нелегко, переводчик был обязан передать оба плана повествования с учетом их внутреннего противопоставления.

Представленный перевод оригинального периода дает все основания для вывода о том, что переводчик достойно справился со всеми тремя задачами, стоящими перед ним. При переводе не пострадали ни период, ни оба плана повествования и противопоставление между ними, даже внешняя форма при переводе была соблюдена, разве что обогатившись несколькими лишними придаточными на месте причастных оборотов («*what was happening*», «*that bore him along with it*»). Кроме того, переводчик, по-видимому, не удержался от соблазна выделить и тем самым подчеркнуть вводный элемент --*the abandonment and burning of Moscow*--, добавив оставлению и сожжению Москвы определенного драматизма, впрочем, совершенно оправданного.

Таким образом, подвергнув оригинал и перевод романа Л. Н. Толстого «Война и мир» детальному анализу, довольно беглое изложение которого представлено в настоящей статье, можно прийти к некоторым выводам, с разной степенью обобщения. Мы постараемся изложить их в порядке от более общего к более частному.

При анализе оригинала литературного произведения и его перевода совершенно оправданным представляется подход к ним как к некоему полю лингвокультурного взаимодействия. Такой подход позволяет максимально выявить и осветить не только стилистические приемы и фигуры, имеющиеся в произведении, но и обеспечить свежий взгляд на отношения двух культур сквозь призму художественного перевода. При этом перевод может служить в несколько неожиданной роли комментария к оригиналу художественного произведения.

Наблюдаемые несоответствия перевода и оригинала художественного произведения могут быть вызваны эстетической, идеологической или иной позицией переводчика, а также могут проявляться в подсознательном стремлении украсить и гармонизировать текст оригинала в соответствии со своими собственными представлениями о гармонии и изяществе. Иногда в этом стремлении переводчик может зайти достаточно далеко и создать новое произведение, имеющее мало общего с оригиналом.

Как правило, переводчик, работая с оригиналом, чувствует себя намного более связанным при передаче лексических стилистических приемов, т. е. метафор, сравнений, гипербол и т. д. При переводе синтаксических стилистических средств переводчик чувствует себя намного более свободным и может проявить более гибкий подход в своей работе.

Профессиональной задачей переводчика является выявление отличительных черт художественного произведения, которое переводится. Например, при переводе романа «Война и мир» переводчик сделал правильное наблюдение о том, что одной из особенностей текста романа является широкое использование стилистических приемов и фигур, в особенности на базе полипредикативных предложений. При этом представляется затруднительным выделить один или несколько приемов или фигур в качестве «излюбленных», так как различная частотность их употребления связана с выполнением особых художественных задач, что является, в свою очередь, заметной чертой идиостиля Л. Н. Толстого. Подобные наблюдения могут значительно упростить работу переводчика с одной стороны, а с другой – помогут сделать перевод более совершенным.

На протяжении всего времени знакомства англоязычной публики с переводом романа нередко появлялись критические замечания по поводу излишнего своеволия переводчика и, вследствие этого недостаточного соответствия перевода романа оригинальному тексту. С таким мнением трудно согласиться, поскольку анализ стилистических фигур и приемов в тексте перевода романа «Война и мир» показал, что переводчик достаточно бережно обращается с текстом произведения, проявляя иногда отчетливо заметные попытки улучшить прозу Толстого.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабицкая Варвара. Грубости перевода. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Fridge.com.ua: <http://fridge.com.ua/2010/11/grubosti-prevoda/>
- Кожина М. Н. Об отношении стилистики к лингвистике текста // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания. – М.: Наука, 1980. – С. 3–17.
- Озеровский О. В. Языковые средства выявления авторской позиции в художественном повествовании «Война и мир» // Особенности языка и стиля Л. Н. Толстого. – Тула: Изд-во Тульск. гос. пед. ин-та, 1990. – С. 153–162.
- Толстой Л. Н. Собр. соч. в двенадцати томах. – М.: Правда, 1987.
- Чичерин А. В. О языке и стиле романа-эпопеи «Война и мир». – Львов: Изд-во Львов. ун-та, 1956. – 75 с.
- Язык Л. Н. Толстого. Пособие по истории русского литературного языка. – М.: Высшая школа, 1979. – 240 с.
- Leo Tolstoy. War and Peace. – Penguin Popular Classics, 1997.

УДК 81'25:13.316.7

Поэтические тексты-имитации и поэтические переводы (когнитивный аспект)

ТРОФИМОВА Ю. М.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В статье в сопоставительном ракурсе рассматриваются когнитивные аспекты поэтических текстов-подражаний и поэтических переводных текстов. Делается заключение о подобии когнитивных процессов, получающих вербальную актуализацию в сходных текстопостроительных моделях данных текстов.

Ключевые слова: поэтический текст, текст-подражание, поэтический перевод, музыка стиха, когнитивный стиль, языковая личность.

Poetic Mock Texts and Poetic Translation (Cognitive Aspect)

TROFIMOVA Yu. M.

Mordovia State University

Abstract. The article deals with analyzing poetic mock texts as compared to poetic texts of translation from the viewpoint of cognitive models of their realization. It is concluded that the cognitive processes accepting the identical verbal actualization in both types of the texts have very much in common.

Keywords: poetic text, mock text, poetic translation, the music of the verse, cognitive style, lingual personality.

Хорошо известно, что поэты время от времени любят имитировать манеру письма друг друга. Созданные в итоге тексты составляют весьма заметную долю поэтических сочинений, если к последним подходить с мерками макротекста. Они именуются, как правило, «в подражание кому-либо», «на мотив кого-либо». Эти фразы, поставленные в качестве заголовка, самым непосредственным образом указывают на то, что автор подходит к сочинению имитационного текста, сосредоточившись только на общем строе чьей-то мысли и не задумываясь о своем собственном влиянии на текстопостроение. Нельзя не увидеть в этом процессе его специфической когнитивной составляющей, суть которой заключается в обнаружении наиболее типичных ходов в чужом выражении поэтической мысли.

Подражанием называют литературное произведение (как правило, стихотворное), написанное в стиле, свойственном какому-то другому автору. Главным для подражания является намерение сохранить какие-либо характерные особенности чужой манеры письма. Считается, что сознательное и преднамеренное создание подражательного сочинения представляет собой очень трудный литературный жанр, поскольку творить в чужом стиле с сохранением чувства меры есть, в сущности, попытка перевоплотиться, усвоить себе чужую писательскую личность. Психологическая заманчивость этого жанра заключается именно в трудности сочинительства от имени другого лица [Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, эл. рес.].

Перевоплощение, заключающее в себе основной нерв такого творчества, свойственно не только литераторам и, тем более, поэтам. Актерская профессия вся выстроена на нем. Однако у поэтов все замыкается сферой языка, а конкретно, текстотворчества, и если подходить к данному явлению с лингвистических позиций, то естественнее всего поименовать произведенный текст итогом лингвокогнитивного процесса. Перевоплощение в другую творческую личность, усвоение ее манеры письма не может осуществляться без явных ментальных операций, возможно, весьма многочисленных и неоднородных.

Нельзя не отметить, однако, что в их обнаружении выработанные когнитивной лингвистикой категории (концепт, гештальт, сценарий и проч.) оказываются не эффективными. Из арсенала когнитивных средств здесь больше всего подойдет понятие когнитивного стиля, преломленного через понятие языковой личности. Именно в такой комбинации их предлагает рассматривать Н. С. Болотнова [2012: 164].

Существенно подчеркнуть также, что лингвокогнитивные процессы всегда выделялись лишь на базе текстов, где автор творит от собственного лица. Текстотворчество в чужом стиле – совершенно другая область когнитивных исследований. Нельзя не заключить в этой связи, что у лингвокогнитивистики может появиться новая сфера исследований – творческая индивидуальность, имитирующая манеру письма другого лица. Именно в этом ракурсе и могут рассматриваться такие явления, как тексты-подражания.

Строго говоря, имитации (или тексты-подражания) можно подразделить на несколько типов. Первый тип – неосознанные подражания. Считается, что подражание в юности – это стадия, которую из творческих личностей почти никто не минует. Для зрелого возраста это может быть как пародия, так и подражания, которые составят предмет рассмотрения настоящей статьи. Сюда отнесем поэтические сочинения, с упоминания которых она и была начата.

Было отмечено в связи с анализом творчества молодого В. С. Высоцкого, что однажды он сочинил целую серию экспромтов, когда мама после долгих и упорных трудов привела в приличный вид его летние чешские брюки, которые снова смотрелись как новые:

Ты вынесла адовы муки,
Шептала проклятья судьбе.
За то, что поглажены брюки,
Большое спасибо тебе.
(Н. А. Некрасов)

Давно я красивый товар ищу!
Насмешки с любой стороны, –
Но завтра совру товарищу –
Скажу, что купил штаны.
(В. В. Маяковский)

Тебе сказал недавно: коли
Есть брюки – надо их стирать!
Уже?! Мерси, чего же боле,
Что я могу еще сказать.
(А. С. Пушкин)

Эти тексты были приведены, в сущности, лишь для того, чтобы сосредоточиться на их комментировании автором текста о Высоцком: «Некрасов тут в основном за счет размера (анапеста), то же и Пушкин с четырехстопным ямбом и пресловутым «чего же боле», а с Маяковским даже некоторый технический блеск достигнут: рифма «товар ищу – товарищу» [Новиков 2005: 31–32]. Примем, однако, к сведению, что В. И. Новиков употребил слово *экспромт*, которое обозначает небольшое литературное произведение, созданное в момент исполнения без подготовки и представляющее собой разновидность импровизации.

Перечисленные В. И. Новиковым моменты непосредственно указывают на некоторые ментальные операции, результатом которых стали текстовые особенности текста-подражания. Фактически было выделено и сымитировано все: от стихотворного размера до рифмы и привычных оборотов речи. Однако особое значение в имитационном текстотворчестве имеет, очевидно, размер. Было также отмечено, что «поэты, пишущие в настоящее время 4-х ударным ямбом, непременно и синтаксически, и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры. На какие темы, какими бы

словами не писать сейчас стихов, поскольку эти стихи будут написаны 4-х ударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад» [Гаспаров, Скулачева 2004: 222]. Если же вспомнить, что тексты-имитации Высоцкого были оценены как экспромт, то можно сделать вывод о быстроте имитационной текстопостроительной реакции Высоцкого. Однако подобного рода реакция, очевидно, может иметь разную скорость протекания.

Такое зрелое творческое подражание в практике поэтов осуществляется в рамках одного языка и культуры (1), а также в рамках двух языков и двух культур (2):

(1) «Подражание И. Ф. Анненскому» (А. Ахматова).

И с тобой, моей первой причудой,
Я простился. Восток голубел.
Просто молвила: «Я не забуду».
Я не сразу поверил тебе.

Возникают, стираются лица,
Мил сегодня, а завтра далек.
Отчего же на этой странице
Я когда-то загнул уголок?

И всегда открывается книга
В том же месте. И странно тогда:
Все как будто с последнего мига
Не прошли безвозвратно года.

О, сказавший, что сердце из камня,
Знал наверно: оно из огня...
Никогда не пойму, ты близка мне
Или только любила меня.

Следующий пример: «На мотив Фофанова» (И. Северянин).

Я чувствую, как падают цветы
Черемухи и яблони невинных...
Я чувствую, как шепчутся в гостиных, —
О чем? О ком? . Не знаю, как и ты.

Я чувствую, как тают облака
В весенний день на небе бирюзовом,
Как кто-то слух чарует полусловом...
И чей-то вздох... И чья-то тень легка...

Я чувствую, как угасает май,
Томит июнь, и золотятся жатвы...
Но нет надежд, но бесполезны клятвы!
Прощай, любовь! Мечта моя, прощай!

(2) Число иноязычных подражаний так велико, что с макротекстовых позиций их вполне можно выделять в отдельный жанр. Отметим только «Подражание Байрону» М. Ю. Лермонтова и А. С. Пушкина:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить;
Не быть ей вечно у груди моей,
И что ж, я не могу другой любить.

Как цепь гремит за узником, за мной
 Так мысль о будущем, и нет иной.
 Я вижу длинный ряд тяжелых лет,
 А там людьми презренный гроб, он ждет.
 (М. Ю. Лермонтов)

Как известно, в кишиневский период своего творчества великий русский поэт А. С. Пушкин переживал полосу наиболее острого увлечения английским поэтом Дж. Г. Байроном. Его в английском поэте привлекало абсолютно все: и колоссальные образы фантазии, и *мелодия стихов* (курсив автора – Трофимовой Ю. М.), и буйный дух мятежа, их наполнявший, и личная судьба добровольного изгнанника [С Пушкиным в Кишиневе, эл. рес.].

Именно тогда была написана элегия «Погасло дневное светило...», в подзаголовке которого Пушкин отметил: «Подражание Байрону».

Погасло дневное светило;
 На море синее вечерний пал туман.
 Шуми, шуми, послушное ветрило,
 Волнуйся подо мной, угрюмый океан.
 Я вижу берег отдаленный,
 Земли полуденной волшебные края;
 С волненьем и тоской туда стремлюся я,
 Воспоминаям упоенный...
 И чувствую: в очах родились слезы вновь;
 Душа кипит и замирает;
 Мечта знакомая вокруг меня летает;
 Я вспомнил прежних лет безумную любовь,
 И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило,
 Желаний и надежд томительный обман...
 (А. С. Пушкин)

С точки зрения когнитивной природы текстопостроения нельзя не отметить, что межъязыковые подражания фактически представляют собой оборотную сторону поэтических переводов. Но здесь уже не может быть речи о копировании чужих оборотов речи. Возможно калькирование, однако такого рода моменты обнаружить весьма затруднительно, и необходимо отдельное пристальное исследование. В целом, однако, очевидно, что когнитивная природа текстов-подражаний, и ее сходство с когнитивной природой поэтического перевода несомненны.

Что же отмечают критики по поводу качества поэтических переводов? Посмотрим на одну рецензию, выделив интересующие нас места: «Отличный мастер слова Валерия Порохова *смогла передать максимально неискаженно дух той эпохи. Сохранена образность оригинала и его стилистика, не потеряны смысловые тонкости старинного текста.* Главная задача переводчика, а она заключается в *чуткой осмысленной передаче через красочные образы, выраженные поэтическими средствами языка, многообразия красок мира ... задача и особенность поэтического перевода вжиться в созданные образы и их глубину переживания передать средствами другого языка.* [Поэтические переводы, эл. рес.].

В сущности, все перечисленные моменты касаются, с одной стороны, тех же самых явлений, что и при подражании чужому тексту (ср. с фрагментами вышеприведенной цитаты о Пушкине: *и колоссальные образы фантазии, и мелодия стихов, и буйный дух мятежа, их наполнявший* – поспособствовавшие созданию пушкинского текста-подражания), а с другой, раскрывают когнитивные горизонты переводных поэтических текстов и текстов-подражаний. Когнитивная природа переводов уже давно признана как само собой разумеющееся явление. Как отметила О. А. Бурукина, «перевод с языка на язык представляет собой не что иное, как трансформацию менталитета» [Бурукина 2003: 8–9].

Итак, моменты, отмеченные рецензентами поэтического перевода, вполне приложимы и к текстам-подражаниям одной лингвокультуры. Фраза, которую ненамеренно, но к месту употребил рецензент – *осмысленная передача*, фактически есть указание на когнитивные основы литературного процесса – поэтического перевода. Однако последние заключаются не столько в выделении чужих признаков письма, сколько в познании ресурсов собственного языка – процессе также когнитивном.

В критике поэтических переводов мы увидим указания на какие-то глубинные процессы в сфере когнитивных операций, столь же понятные, как и туманные. Очень часто в критических работах по поэтическому переводу встречаются фразы *мелодия стиха, музыка стиха* (для большей иллюстративности такие фразы в пределах всей статьи выделены жирным шрифтом).

Здесь могут иметься в виду чисто фонетические характеристики поэтического текста. Например, Анна Кокорина отмечает, что замена женской рифмы на мужскую меняет *музыкальную* интонацию стиха с энергичной, решительной на напевную, нерешительную [Кокорина Анна. Трудности перевода поэтического текста]. Иногда такие фонетические особенности даже не уточняются. Как было замечено, помимо метра и рифмы поэтический текст характеризуется и другими фонетическими особенностями, создающими то, что принято называть «*музыкой стиха*» [Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь справочник 2010: 140].

Но в таком приложении музыка упоминается и в самом общем, отвлеченном смысле. Было отмечено, например, что десятки дискуссий разворачиваются о том, сохранять ли форму произведения или передавать *музыку стиха* и настроения героев [Способы выравнивания когнитивного диссонанса в переводе, эл. рес.].

Что за скрывается за ссылками на музыку (или мелодию) стиха? Никто до конца не прояснил. Эти фразы, не став терминами, фактически уже приобрели статус термина. Они кратки и непротиворечивы, а с прагматической точки зрения общепотребительны. Однако понятие, стоящее за ними, не имеет дефиниции, как не имеют его и они сами.

Когда поэту, прозаику и переводчику Ольга Седаковой – автору многих эссе о тайнах стиха, был задан вопрос: «То есть музыка стиха – то, что человек должен почувствовать сам?», то ответ был такой – «Вероятно» [Что такое музыка стиха? эл. рес.].

Ответ Ольги Седаковой весьма уклончив. Но в своей уклончивости он локализует музыку стиха достаточно определенно. Можно даже сделать вывод, что общность музыки как таковой и музыки стиха заключается в ощущениях, возникающих у слушателя от звучания. Опытные музыканты слышат музыку «с листа», читая ноты, так же, как все люди читают стихи.

Автор-подражатель слышит музыку оригинала и воплощает ее в собственной музыке стиха. К музыке стиха апеллировали и символисты, и Марина Цветаева, сказавшая однажды: «Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию – от намека до приказа. Это целый мир, и сказать о нем – целый отдельный долг. Но убеждена, что и здесь, как во всем, закон есть». В переводе на язык лингвокогнитивистики этот закон можно прокомментировать как глубинную интерсемиотическую аналогию с прочной ментальной основой. Как имитационные тексты, созданные в рамках одной лингвокультуры, так и тексты-переводы предваряются в процессе своего создания осознанием чужой музыки стиха, ее каким-то непостижимым усвоением. Этот ненаблюдаемый когнитивный процесс, должен, тем не менее, иметь и какое-то вербальное выражение.

Изучать подобные процессы текстопостроения, которые на данный момент времени находят только одно внятное наименование – музыка стиха, имеет смысл с опорой на такие понятия, как когнитивный стиль и языковая личность (ЯЛ). Как представляется, поэтическая ЯЛ автора-подражателя остается той же самой, что и собственная ЯЛ, и в вербальном облике текста-имитации просматривается весьма определенно, а определеннее всего в межъязыковых поэтических имитациях.

Выделим в тексте «Погасло дневное светило...» строку *И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило* и сравним ее с текстами других пушкинских стихов:

- | | |
|--|---|
| <p>(1) Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.</p> <p>(3) Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей.</p> | <p>(2) Еще одно нас разлучило...
Несчастной жертвой Ленской пал...
Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал;</p> |
|--|---|

А. С. Пушкин любил вспоминать в стихах *сердце*, не смог обойтись без него и в подражании Байрону. Если же встать на позиции лингвистики текста и обратиться к одной из ее важных единиц – текстовому началу, то нельзя не заметить, что и начало текста, как у Пушкина, так и у Лермонтова – не байроновское, а их собственное. У Байрона текст никогда не начинается с предиката, а для Пушкина такое начало весьма характерно. Байрон никогда не ставил в начало текста повелительное наклонение в отрицательной форме. Такого рода начала вообще не свойственны англоязычной поэзии, и удается выявить только единичные образцы. Но оно исключительно типично для русской поэтической лингвокультуры, и Лермонтов выбрал именно его.

Посмотрим еще одну фразу из лермонтовского текста-подражания: *я вижу*. У Лермонтова она встречается достаточно часто, но у Барона ее английский эквивалент (*I see*) не просматривается:

- | | |
|--|--|
| <p>(1) Но кто меня любил, кто голос мой
Услышит и узнает? И с тоской
Я вижу, что любить, как я, – порок,
Я вижу, я слабей любить не мог.</p> <p>(3) Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен.
Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон;</p> <p>(5) Когда я вижу, вижу ясно,
Что для тебя в семнадцать лет
Все привлекательно, прекрасно,
Все – даже люди, жизнь и свет...</p> | <p>(2) С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;</p> <p>(4) Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,—
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.</p> |
|--|--|

Обратимся теперь к приведенным в начале статьи текстам Ахматовой и Северянина. Какими признаками чужой манеры письма оперировали они оба, чтобы воспроизвести музыку стиха Анненского и Фофанова? Такого обилия имитирующих речевых и поэтических образцов, как у Высоцкого, мы не увидим. Здесь можно почувствовать преимущественное апеллирование к музыке стиха при явном сохранении собственно поэтической ЯЛ.

У Анненского абсолютное текстовое начало с «и» – единственное в своем роде, и никак не может считаться приметой его поэтической ЯЛ, например, в стихотворении «Призраки»:

И бродят тени, и молят тени:
«Пусти, пусти!»
(И. Ф. Анненский)

В то же время у Ахматовой таких начал – масса, например:

- | | |
|---|---|
| <p>(1) И в ночи январской, беззвездной,
Сам дивясь небывалой судьбе,
Возвращенный из смертной бездны,
Ленинград салютует себе.</p> | <p>(2) И встретил Иаков в долине Рахиль,
Он ей поклонился, как странник бездомный.</p> |
|---|---|

(3) **И было сердцу** ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной...
Я, словно в цветник предосенний,
Походкою легкой вошла.

(4) **И в тайную дружбу** с высоким,
Как юный орел темноглазым,

Что касается буквальных речевых заимствований из текста Анненского, то здесь мало что удастся выделить. Возможно, Ахматова в конечной строфе своего текста воспроизвела фразу Анненского *не пойму*, на которой был сделан акцент в другом его тексте: «Старая усадьба»:

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? **Не пойму**.
.....
Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым
Мутно зрима... Мимо... мимо... И к живым!
Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома? Шума сада?.. **Не пойму**...
(И. Ф. Анненский)

Есть и взаимные совпадения. Анжамбеман у Анненского встречается достаточно часто, например, (1) «Тоска мимолетности»: (2) «Тоска возврата»:

Бесследно канул день. **Желтея, на балкон** Уже **лазурь** златить устала
Глядит туманный диск луны, еще бестенной, **Цветные вырезки** стекла,
(И. Ф. Анненский)

Но анжамбеман любила и Ахматова, например:

Солнце комнату **наполнило**
Пылью желтой и сквозной.
(А. Ахматова)

Текст-подражание Ахматовой Анненскому можно с успехом поставить рядом со стихотворением Бальмонта, который в первой строфе структурно и содержательно производит непосредственное подражание ее тексту, либо наоборот:

Я ласкал ее долго, ласкал до утра,
Целовал ее губы и плечи.
И она наконец прошептала: «Пора!
Мой желанный, прощай же – до встречи».
(К. Бальмонт)

Дух времени явно вмешивается и в тексты-подражания, рождая тексты, сходные по содержательности и вербальному исполнению.

И. Северянин помимо фофановской музыки стиха хорошо воспроизвел и эстетику Фофанова, у которого весьма частотны прекрасные картины природы (например, в этом же стихотворении: *в весенний день на небе бирюзовом, золотятся жатвы*). В целом же можно составить пространственный список красивых пейзажных фрагментов его стихов:

(1) Пышней, чем в ясный час расцвета,
Аллея пурпуром одета.
И в зыбком золоте ветвей
Еще блистает праздник лета
Волшебной прелестью своей.
(И. Северянин)

(2) Вечернее небо, лазурные воды,
В лиловом тумане почившая даль –

(3) Дрожащий блеск звезды вечерней
И чары вешние земли.

Однако для завершения темы обратимся к языковой личности переводчика. Такой термин уже получил права гражданства [Кушникова, Силантьева 2010]. Языковая личность переводчика начинается с подстрочника. Здесь также не обходится без ссылки на музыку. Отмечается, что вместе с *музыкой стихотворения* в дословном подстрочнике теряются многие семантические, интонационные и эмоционально-образные связи [Дина Садыкова, эл. рес.].

Как известно, самым трудным поэтическим переводом считается перевод в рифму и в размере оригинала. Возможно, он лучше всего передает музыку стиха оригинального текста, но и здесь ЯЛ переводчика проявит себя весьма определенно. Сравним лермонтовский перевод фрагмента байроновского стихотворения с оригиналом:

My soul is dark – Oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine ear. –
If in this heart a hope be dear,
That sound shall charm it forth again –
If in these eyes there lurk a tear,
'Twill flow – and cease to burn my brain –

But bid the strain be wild and deep,
Nor let thy notes of joy be first –
I tell thee – Minstrel! I must weep,
Or else this heavy heart will burst –

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшись по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.
И если не навек надежды рок унес,
Они в груди моей проснуты,
И если есть в очах застывших капля слез –
Они растают и прольются.

Пусть будет песнь твоя дика. – **Как мой венец,**
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.

Слово *венец* у Лермонтова в переводе Байрона совершенно неоправданно, но он любил это слово и неоднократно включал в свой текст:

- | | |
|---|---|
| <p>(1) И пришел с грозой военной
Трехнедельный удалец, –
И рукою дерзновенной
Хвать за вражеский венец.</p> <p>(2) Зачем так нежно обещала
Ты заменить его венец,
Зачем ты не была сначала,
Какою стала наконец!</p> <p>(3) Но я без страха жду довременный конец.
Давно пора мне мир увидеть новый;
Пускай толпа растопчет мой венец:
Венец певца, венец терновый!..</p> | <p>(4) И прежний сняв венки – они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело;</p> <p>(5) Есть суд земной и для царей.
Провозгласил он твой конец;
С дрожащей головы твоей
Ты в бегстве уронил венец.</p> |
|---|---|

Нельзя не заключить, что ЯЛ Лермонтова и Пушкина неизменна и в подражаниях, и в переводах. Собственная музыка стиха звучит громче и отражается на их когнитивном стиле, в общих чертах понимаемом в психологии как индивидуально-своеобразный способ переработки информации.

Итак, в создании поэтических текстов-подражаний с точки зрения ЯЛ и ее когнитивного стиля выделим имитации Высоцкого с максимальным воспроизведением языковых черт имитируемых поэтов – черт, создающих вполне осязаемое звучание их музыки стиха, а также подражания Ахматовой и Северянина с уклоном на слабую, почти не уловимую музыку стиха. По-видимому, такая классификация может быть релевантна и для поэтических переводов.

ЛИТЕРАТУРА

- Болотнова Н. С. К вопросу о понятии «когнитивный стиль языковой личности» // Вестник Томского гос. пед. ун-та. – 2012. – № 10 (125). – С. 164–168.
- Бурукина О. А. Перевод в контексте современной когнитивной парадигмы // Вестник МГЛУ. Перевод как когнитивная деятельность. – 2003. – С. 5–21.
- Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 288 с.
- Кокорина Анна. Трудности перевода поэтического текста. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: tl.euservice24.info/Трудности-перевода-поэтического-текста-art201.html.
- Кушнина Л. В., Силантьева М. С. Языковая личность переводчика в свете концепции переводческого пространства // Вестник Пермского университета. – 2010. – Вып. 6 (12). – С. 71–75.
- Новиков В. И. Высоцкий. Серия: Жизнь замечательных людей. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 553 с.
- Основные понятия переводоведения (отечественный опыт). Терминологический словарь справочник. – М.: ИНИОН РАН, 2010. – 260 с.
- Способы выравнивания когнитивного диссонанса в переводе. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: reshal.ru/?p=7235.
- Садыкова Дина. Перевод поэзии, или поэзия перевода. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ftp.reading-hall.ru/publication.php
- С Пушкиным в Кишинёве. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: proza.ru/2013/01/16/33.
- Что такое музыка стиха? – Культурная эволюция. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: yarcenter.ru/content/view/69687/163/.
- Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907.

УДК 811.512.1

**Об особенностях перевода речевых актов
(на примере перевода произведения О. Памука
«Меня зовут Красный»)**

ХАДИЕВА Э. Р.

Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань)

Аннотация. При переводе с турецкого языка на русский и татарские языки возникает ряд проблем, связанных с особенностями речевых актов языков, участвующих в процессе перевода. В нашей статье мы постарались на примере произведения современного турецкого писателя Орхана Памука «Меня зовут Красный», выделить закономерности, учитывая которые можно добиться максимальной передачи замысла адресанта текста.

Ключевые слова: речевые акты, тюркские языки, русский язык, перевод, речевое поведение, косвенные речевые акты, планирование речи.

**Translation Features of Speech Acts: A Study of the Translation
of “My Name Is Red” by O. Pamuk**

HADIEVA E. R.

Kazan Federal University

Abstract. A number of problems associated with the peculiarities of speech acts of languages due to translation process come up in translation from Turkish into the Russian and Tatar languages. Considering the modern Turkish writer Orhan Pamuk's work “My name is Red” we try to distinguish the patterns to have the right and correct translation of the text.

Keywords. speech acts, Turkic languages, Russian, translation, verbal behavior, indirect speech acts, speech planning.

В последние десятилетия проблема речевого общения является одной из наиболее привлекательных областей исследования. Изначально классическая теория речевых актов занималась определением, анализом и классификацией речевых актов, она была отделена от реальной коммуникации. Из-за такого ограниченного подхода, не были установлены соотношения между конкретными речевыми актами и используемыми речевыми средствами. Это в свою очередь являлось причиной возникновения ряда проблем при переводе речевых актов, связанных с целями и намерениями говорящего, которые должны быть реализованы в конкретном речевом общении.

Речевой акт – это минимальная единица речевой деятельности, выделяемая и изучаемая в теории речевых актов – учении, являющемся важнейшей составной частью лингвистической прагматики.

Поскольку речевой акт – это вид действия, то при его анализе используются, по существу, те же категории, которые необходимы для характеристики и оценки любого действия: субъект, цель, способ, инструмент, средство, результат, условия, успешность и т. п. Субъект речевого акта – говорящий – производит высказывание, как правило, рассчитанное на восприятие его адресатом – слушающим. Высказывание выступает одновременно и как продукт речевого акта, и как инструмент достижения определенной цели. В зависимости от обстоятельств или от условий, в которых совершается речевой акт, он может либо достичь поставленной цели и таким образом оказаться успешным, либо не достичь ее.

Говоря о переводе, уместно упомянуть и компетентности переводчика, умения адекватно передавать коммуникативные задачи собеседников, а также учитывать культурологические особенности для построения диалога культур [Тарасова 2009; Ашрапова 2014]. Проблема точного перевода речевых актов так же связана с проблемой обнаружения необходимого и точного аналога речевых единиц в лексическом ресурсе языков, участвующих в переводе.

Практический перевод должен быть обусловлен совмещением теоретического подхода и установок говорящего с психологической, поведенческой реакцией говорящего. Это в свою очередь даст наиболее полную картину излагаемой мысли, а также наиболее полное представление о речевой деятельности и об особенностях речи говорящего и слушающего. А при переводе текстового материала (например, образцов литературных текстов или научной литературы) возникает фактор субъективного понимания переводчика и необходимость во всестороннем рассмотрении образцов текста, для осуществления максимально точной передачи смысла, путем использования наиболее подходящих по смыслу лексических единиц.

Говоря о наличии необходимого запаса лексических единиц, уместно заметить, что апория переводимого и непереводаемого обсуждается в переводоведении на протяжении не первого десятилетия. Данная проблема столь глубока, что некоторые ученые считают уместным разбирать ее не в рамках лингвистики и лингвокультурологии, а переместить в «область общественной практики, где она разрешается социально-договорным путем» [Воскобойник 2005: 45]. Хотя в большинстве современных исследованиях подчеркивается, что при рассмотрении речевого акта следует учитывать характерологические особенности партнеров по коммуникации и саму ситуацию общения, мы должны понимать, что когда дело касается перевода литературных образцов, важно так же учесть то, что цель коммуникации состоит не только в том, чтобы адресат понял адресанта, но и в том, чтобы вызвать у последнего определенную реакцию на услышанное или сделанное, а также оказать воздействие на него. Таким образом, та цель, которую ставит автор литературного или научного произведения должна быть сохранена и при переносе образца на другой язык. То есть реакция читателя переведенного текста должна быть максимально схожа с реакцией читателя на оригинальном языке.

В рамках данного научного труда мы рассмотрим ряд примеров перевода речевых актов на татарский язык из образца современной турецкой литературы – произведения Орхана Памука «Меня зовут Красный». Уместно заметить, что мы не затрагиваем в рамках данной статьи вопросы переводимости и непереводаемости в ее классической, лингвистической формулировке, это не является центральной те-

мой настоящего исследования. Мы затрагиваем анализ вариантов максимально-эффективной передачи смысла текста на примере нескольких сложных моментов.

Начнем с того, что «Одно из положений «теории речевых актов» состоит в том, что минимальной единицей человеческой коммуникации является не предложение или высказывание, а «осуществление определенного вида актов, таких, как констатация, вопрос, приказание, описание, объяснение, извинение, благодарность, поздравление и т. д.» [Демьянков 1986: 234].

Речевые акты – это целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе; единица нормативного социально-речевого поведения, рассматриваемая в рамках прагматической ситуации. При переводе литературного текста необходимостью является выяснение намерения автора. Возьмем два примера с использованием одного и того же слова в разных ситуациях, в одном из которых оно выполняет функцию одобрения, а в другом – неодобрения. Перевод должен осуществляться согласно контексту.

Первый пример для исследования мы возьмем из монолога Орхана:

«Ustam bana, aferin, sen artik git.» – dedi [Pamuk 2000: 19].

Мы перевели его следующим образом:

«Остам миңа, эфэрин, инде бар кайт.» – диде.

Как мы видим, здесь использован речевой акт одобрения, выраженные в слове «aferin» – браво, молодец. При переводе на русский язык мы можем использовать один из вышеназванных слов, хотя полной передачи смысла речевого акта не достигается, так как его смысловой контент охватывает промежуток, в который находится на грани этих двух слов. При переводе на татарский язык дела обстоят проще. Так как эти два языка (и турецкий, и татарский) принадлежат одной языковой группе, в них встречаются довольно много слов, несущих одинаковый смысл, но при этом имеющих незначительным фонетические особенности.

Таким образом, образец на русский язык мы переводим в следующем варианте:

«Учитель похвалил меня и отправил домой» – сказал он.

Как мы видим, для более приближенного перевода мы изменили структуру предложения, ибо в подстрочном переводе текст звучал бы непонятно: «Мой учитель сказал: браво, уже иди». Оценив монолог Орхана полностью, мы приходим к выводу, что первый образец перевода более уместен, так как второй несет окраску неодобрения. Таким образом, мы еще раз подтверждаем точку зрения Дж. Остина о том, что выполнение речевого акта и его перевод, значат: передачу информации через выражения, принадлежащие общепонятному языковому коду и построению высказываний из слов данного языка по правилам его грамматики. В вышеназванном примере О. Памук ставит целью донести до адресата причины нахождения Орхана дома, оправдания (перед читателем на оригинальном языке) его поведения, путем передачи речевого акта одобрения, осуществленного его преподавателем. При помощи перевода мы добились аналогичного воздействия текста перевода на сознание и поведение нашего адресата (читателей на русском и татарском языках).

Характеристика речевых актов при переводе осуществляется через их сопоставление с пропозицией, через анализ контекста и других внешних факторов (таких как время написания, цели автора и т. д.). При работе с литературными текстами, важно помнить, что значение речевых актов не сводится к значению входящего в него пропозиционального содержания. Одни и те же составляющие могут нести разное значение, входить в кардинально разные речевые акты. При устном переводе нам может прийти в помощь интонация. А при отсутствии личного присутствия адресанта и адресатов, переводчик прибегает к вышеназванным условиям (контекст, внешние факторы, позиция и личность адресанта, его отношение к ситуации и т. д.).

Рассмотрим косвенные речевые акты и примеры их перевода на канве текста. Второй пример мы возьмем из монолога художника Журавля.

«*Bu güzelim atı, aferin ona, Zeytin çizdi, kederli Kadın'ı da Kelebek diye hatırladım*» [Pamuk 2000: 204].

Перевод на татарский язык осуществлен в следующем варианте:

«*Бу матурым атны – афэрин үзенэ – Зэйтүн ясады, моңсу хатынны – Күбэлэк дип хәтерлим*».

«*Эту мою красавицу лошадку – хвала ему – сделал Зэйтун, а грустную женщину – как я помню – Күбэлэк*».

В данном переводе мы сочли уместным использовать словосочитание «хвала ему», так как оно более точно выражает исходную мысль О. Памука. По одному этому предложению – ни на языке оригинала, ни на татарском и русском языках – не предоставляется возможным определение того, какую окраску оно несет. Использует ли его автор в качестве речевого акта одобрения или оно является актом неодобрения, выраженным в форме первого.

В этом случае нам необходимо рассмотреть его в контексте произведения и через призму понимания мира героем. То есть данное предложение передает не столько позицию автора, сколько позицию самого героя. Таким образом, адресантом является не О. Памук, как автор-рассказчик, а художник Журавль.

Исходя из этого, анализирую поведение Журавля, мы можем сказать, что речевой акт в данном конкретном примере является актом неодобрения, выраженного в обратной форме. Мы их можем отнести к экспрессивам, то есть актам, выражающим эмоциональное состояние героя.

Как было выяснено ранее, единая форма выражения может служить разным речевым актам, одни и те же слова могут нести обратно-пропорциональные значения. Косвенные речевые акты, являющиеся подтверждением конвенционализации, используются в виде моделированного вопроса, эквивалентного просьбе или предполагающих желаемый ответ.

Возьмем в качестве примера возьмем вопрос Шекуре из монолога Кара:

«*...kocamın ölüsünü gördüğünü söyler misin?*» [Pamuk 2000: 87]

Данный речевой акт имеет следующий перевод на татарский язык: «...иремнен мәетен күргәннен сөйләрсенме?» и русский язык: «... расскажешь ли о том, что видел труп моего мужа?»

Как мы видим, в данном примере использован речевой акт вопроса, выражающего скрытую просьбу и заранее предполагающую положительный ответ. При переводе на оба языка надо сохранить эту косвенность, так как оно является выражением характера главной героини.

Таким образом, проанализировав и сопоставив часть оригинального текста и его перевода на татарский и русский языки, мы можем сделать вывод, что главным условием успешности перевода речевых актов и максимально точной передачи посылы автора является комплексный подход к лексическим запасам всех задействованных языков. Речевые акты имеют прямую связь с логикой, когнитивной психологией, лингвистикой, философией сознания, теорией коммуникации и моделями общения. Мы еще раз убедились, что для полноценного перевода важно учесть, что «в противоположность взгляду на язык как на набор правил, или формальных предписаний» [Демьянков 1986: 235], язык представляет собой совокупность выборов, которые индивидами могут быть оценены по-разному. Именно в этом смысле речевой акт связан с «планированием речи» и является сложной сущностью, которую каждый переводчик воспринимает через свою личную призму понимания и накопленного опыта. При этом нельзя забывать, что максимально точный перевод и максимальная объективность при передаче заложенной автором мысли являются критерием успешности текста.

ЛИТЕРАТУРА

Ашрапова А. Х. лингвокультурологические особенности перевода идиом с английского на татарский в призме диалога культур // Наука, образование, общество: проблемы и перспективы развития: сб. науч. тр. по мат. Междунар. научно-практич. конф., 2014. – С. 16–17.

- Воскобойник Г. Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода: дисс. ...докт. филол. наук. – М., 2005. – 296 с.
- Демьянков В. З. «Теория речевых актов» в контексте современной лингвистической литературы: (Обзор направлений) // Новое в зарубежной лингвистике. – 1986. – С. 223–235.
- Тарасова Ф. Х. О некоторых структурных особенностях пословиц и поговорок с компонентом «пища» в английском и русском языках // Материалы II Международной научно – практической конференции Ч. 1. – Уфа. – 2009. – С. 265–268.
- Ramuk O. Benim adim kırmızı. – Ankara: Yarı Kredi Yayınları. – 2000. – 555 b.
- Тарасова Ф. Х. Межъязыковая эквивалентность в разноструктурных языках (на примере паремиологических конструкций концепта «пища») // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. – № 4. – С. 267–275.

УДК 81'25: 801.8

К вопросу о переводе фольклорных сказочных произведений с английского языка на русский

ХЭМЛЕТ Т. Ю.

ООО «Устные переводчики и переводчики письменной речи» (г. Фейерфилд, США)

ХЭМЛЕТ Ю. Д.

Норуолк коммьюнити коллежд (г. Норуолк, США)

Аннотация. В статье поднимается вопрос о переводе народных сказочных произведений с английского языка на русский. При переводе необходимо сохранить своеобразие народной сказки и не потерять индивидуальные особенности переводимого жанра. Приведены примеры переводов отрывков ирландской народной сказки «Крпчатый бык» и цыганской сказки «Маленькая Золушка», в которых сохранены черты мифологических сказок.

Ключевые слова: указатель сказочных сюжетов, жанр, сказка, традиция, язык-посредник, ритм, личные местоимения.

On Translation of Folktales from English into Russian

HAMLET T. Yu.

Interpreters & Translators, Inc.(USA)

HAMLET Yu. J.

Norwalk Community College, USA

Abstract. The issue of the translation of fairy tales from English into Russian is the main focus within this article. When translating, you need to ensure that you accurately translate the text in a way that maintains the feel, genre and unique features of the fairy tale. The partial translations of made within the Irish fairy tale “The The Speckled Bull” and the Gypsy fairy tale “The Little Cinder-girl effectively maintain the original messages of the mythological stories that are encapsulated within them.

Keywords: type index of fairytales, genre, fairytale, tradition, language, rhythm, personal pronouns.

Вот уже более ста лет международный сказочный каталог, построенный на системе финского фольклориста А. Аарне, является основным инструментом сказковедов всего мира [Aarne 1910; AT 1928; AT 1961]. На его основе созданы сотни национальных и региональных указателей сказочных сюжетов. Сказочные указатели помогают исследователям быстро ориентироваться в сказках того или иного народа, мгновенно отыскивать среди публикаций или архивного материала нужные для исследовательской работы тексты в максимальном количестве записей. Но для дальнейшего исследования

фольклорных произведений разных стран мира часто требуется знание иностранных языков. Ни один человек не может объять необъятное и выучить все упомянутые в каталоге языки. Насущной становится проблема перевода фольклорных произведений и исследований по фольклору ученых разных стран мира на язык исследователя, в частности, на русский язык.

С одной стороны, перевод народной сказки должен быть по возможности точным, так как именно точность и полнота записи обеспечивают доверие читателя к фольклорному тексту. С другой стороны, языковое своеобразие конкретного материала с присущими ему культурно-историческими особенностями не может быть полностью воссоздано на другом языке. Именно с данной проблемой мы столкнулись при переводе цыганской сказки «Маленькая Золушка» [Sampson 1933: 77–83] и ирландской сказки «Крапчатый бык» [O’Sullivan 1966: 117–130] с английского языка на русский. Обе сказки были рассказаны на сложнейших языках (валлийском и гэльском) и только впоследствии были переведены на английский язык. Таким образом, мы имеем дело не с прямым переводом, а с переводом текстов на русский язык с английского языка, который выступает в данном случае языком-посредником, что, безусловно, усложняет нашу задачу: не потерять в процессе перевода ценность сказочных произведений, донести их своеобразие до русскоговорящих читателей.

Например, в английском тексте сказки «Крапчатый бык» фольклористом и переводчиком Сином Салливаном (Sean O’Sullivan) сохранено слово «geasa», что означает «заклятие»: принц не может принять человеческий облик самостоятельно, а принцесса должна скрывать лицо под вуалью, иначе ей придется выйти замуж за первого мужчину, которого она увидит [O’Sullivan 1966: 123, 125]. В сказках мы часто встречаемся с заклитием, когда персонаж закликает и превращает другого героя (ев) в камень, в животное, даже в чудовище [ATU : 450, ATU: 707–708 и др]. Опрос ста англоязычных носителей языка 2015 г. в возрасте от восемнадцати до семидесяти лет показал, что слово «geasa» им незнакомо. В английском языке есть слово «obi», обозначающее «заклятие». Но собиратель и переводчик ирландских сказок на английский язык намеренно сохраняет слово «geasa». «Заклятие геаза («geasa») особенное, присущее произведениям кельтской мифологии. Согласно кельтской энциклопедии, закливание геаза является ирландским ритуальным обетом [Monaghan 2008: 209]. Причем, геаза не выбирается человеком, который принимает этот обет, а нарушение геазы часто карается смертью. Такие геазы «налагались друидами или женщинами (женщина – более поздняя замена божества Совирийнти)» [Ibid.]. Наложение особого закливания геазы – отличительные черты ирландской сказки, обусловленные бытом народа и его верованиями. При переводе на русский язык замена слова геаза словом «заклятие», безусловно, приводит к потере истинного значения этого слова. Предлагаем в переводе сказки на русский язык оставить название закливания – геаза, но при этом в сноске дать толкование. Таким образом, будет сохранена частичка колорита сказки, рассказанной у ирландского очага.

В ирландских сказках используется довольно часто восклицание «Lo» («лоу»). С данным восклицанием мы встречаемся и в цыганских сказках, записанных на территории Уэльса [Sampson 1933]. В предисловии к изданию есть описание цыгана-рассказчика, который рассказывает сказку в дороге: «Цыган-рассказчик, со сверкающими глазами и драматическими жестами, с его почти бездыханным «Лоу» и «Сейчас» для связки предложения с предложением и его неожиданной сменой времен от исторического прошлого к живому настоящему, рисует картины так ярко, как если бы это происходило на наших глазах» [Sampson 1933a: VII]. Древнее восклицание «Lo» можно перевести как «И вдруг, О чудо!». Данное восклицание многократно произнесенное по ходу действия, разделяет сказку на части, предшествует важному событию и придает определенную ритмичность всему произведению. Первое употребление данного восклицания в сказке сообщает о завершении сюжета *Золушка*, второй раз оно употребляется в кульминационный момент приготовления к сожжению женщины и сообщает о неожиданном повороте событий. В третий раз восклицание используется при повторении рассказа обо всех событиях после воссоединения семьи. Но все-таки при переводе восклицания «Lo» на русский язык частично происходит потеря эмоционального смысла.

При переводе сказок мы столкнулись с тем, что иногда нам приходилось вставлять вместо личных местоимений, употребленных в английском тексте, существительные. Например, в ирландской сказке есть следующий эпизод с тремя действующими лицами: королем, принцессой и принцем в образе быка:

“O, you ought to have had more sense than to bring me to a place like this!” she cried.

“Why is that?” he asked.

“You knew well,” said she, “that I was under *geasa* not to gaze on any man’s face, except your own, without having my veil on.”

“But you don’t need any veil in this place,” said the king. “There’s no man here only the cattle and this speckled bull that everybody is wondering at. I thought that you should see the bull as well as anybody else.”

“But I don’t see any bull,” said she.

“What do you see, then?” asked her father.

“I see a king’s son,” said she. <... >

Then the king put his hand on his daughter’s shoulder again, and they both began to chat with the king’s son» [O’Sullivan 1966: 123–124].

В нашем переводе этот отрывок звучит следующим образом:

«О! Будь ты поумнее, ты не привел бы меня сюда! – закричала она.

– Почему? – спросил он (король – прим. Т. Х.).

– Ты знаешь, – отвечала она, – что я заколдована и я не должна видеть мужские лица, за исключением твоего собственного, при этом я обязана быть в вуали.

– Но здесь тебе не нужна вуаль, – сказал король. – Тут нет мужчины, только стадо и этот крапчатый бык, которым все интересуются. Я думал, что ты можешь посмотреть на быка, как и все остальные.

– Но я не вижу быка, – сказала принцесса.

– Что же ты видишь? – спросил отец.

– Я вижу сына короля, – ответила дочь. <... >

Потом король снова положил свою руку на плечо дочери, и они оба начали разговаривать с сыном короля».

Как показало наше исследование, в сказках на английском языке употребляется большее количество личных местоимений, чем в русском языке. Если произвести дословный перевод, то текст теряет звучание, в редких случаях может произойти нарушение смысла. Мы постарались сохранить точность передачи текста, но в скобках дали указание на то, что спрашивает именно король. Зная, что под шкурой быка скрывается прекрасный принц, читатель может предположить, что вопрос «почему» мог задать принц. В конце произведения принц попадает на праздник к своему отцу: «What should be taking place at the palace but a christening! And the whole kingdom was gathered there. Nobody recognized him; neither did he tell anybody who he was. He started to enjoy the fun as much as everybody else. There was drinking and music and storytelling; there was no shortage of storytellers there. At last the stranger was asked to tell a story. He began, and what did he start telling but what happened to himself from the day he was born up to that time. The stepmother, who was guilty of all that, was sitting listening to him, and he as he told the story, she quickly guessed who he was» [O’Sullivan 1966: 129]. Перевод на русский язык данного отрывка следующий: «Во дворце праздновали Рождество. Все королевство собралось там. **Сына короля** никто не узнал. Да и он не сказал никому, кто он такой. **Принц** стал радоваться празднику вместе со всеми. Там было и питье, и музыка, и рассказывание историй, но не хватало рассказчиков. Наконец, незнакомца попросили рассказать историю. Он начал рассказывать историю со дня своего рождения до настоящего времени. Виновная за все происходящее с ним мачеха сидела тут же и слушала. И как только он закончил свой рассказ, она быстро поняла, кто он такой». Вставленные нами существительные: сын короля, принц, – вносят большую ясность и придают красоту произведению в русском звучании. Считаем, что данная коррекция обусловлена эстетическим восприятием текста народной сказки. Для научных исследований рекомендуется оставить личные местоимения, дав в скобках примечание.

В сцене диалога короля и принцессы мы в очередной раз встречаемся с упоминанием о заклитии геаза. Но в данном случае заклитие достаточно подробно расшифровывается: «...я не должна видеть мужские лица, за исключением твоего собственного, при этом я обязана быть в вуали» [O'Sullivan 1966: 124]. При такой расшифровке кельтского ритуала вполне уместно дать синонимическую конструкцию: вместо «на меня наложено заклитие геаза» употребить «я заколдована», так как самобытность сказочного произведения сохранена.

Ирландская сказка «Крапчатый бык» и цыганская сказка «Маленькая Золушка» являются самобытными сказками, в которых сохранены черты мифологических сказок-баллад. Отличительная черта «сказок-баллад» – чередование прозаических фрагментов текста и песенных строф. В мифологических сказках песенные строфы становятся главными по отношению к прозаическому тексту. Фиксация мифологического сюжета в песенной форме встречается достаточно редко. Но в сказке-балладе сохраняются остатки песенной формы. Цыганская сказка «Маленькая Золушка» очень ритмична и мелодична. Мы встречаемся с таким явлением, как единоначатие, что также характерно для песенных напевов. Достаточно сравнить даже небольшие отрывки из древней ирландской поэзии с текстом сказки. Приведем отрывок из древнего поэтического текста «Инструкция для короля»:

I was a listener in the woods,	(Я был слушателем в лесах,
I was a gaser at stars,	Я был наблюдателем звезд,
I was unseeing among secrets,	Я был слепым, чтобы хранить секреты,
I was silent in a wilderness,	Я был молчаливым в пустыне,
I was conversational among many...	Я был разговорчив на людях...)

[Carola 1993: 35].

В сказке «Маленькая Золушка» мы читаем: «Thou wilt see a door there; open it, and go in. Thou wilt see a chamber, thou wilt see apparel; thou wilt see a pair of golden slippers... Thou wilt see a little horse» [Sampson 1933: 78]. (Ты увидишь там дверь. Открой ее и зайди! Ты увидишь меблированную комнату, ты увидишь платье, ты увидишь пару золотых туфель... Ты увидишь маленького коня). Налицо напевность, которая сохраняется даже при переводе отрывка. Как мы видим, почти все предложения начинаются со старинной формы личного местоимения «ты» (thou), имеют прямой порядок слов, что также создает повторяющийся ритм повествования, характерный для мифологической сказки. Хочется отметить труд английского переводчика, который сохранил старинную форму местоимения «ты» (thou), которая не используется в современном английском языке (в английском языке распространена единственная форма 2 лица для единственного и множественного лица – «you»). Использование старой формы местоимения в тексте сказки дополнительно создает сказочную древнюю атмосферу таинственного и волшебного. К сожалению, это качество теряется при переводе на русский язык, так как в русском языке существуют две формы личных местоимений второго лица: «ты» и «вы».

К переводу сказок разных народов мира надо подходить исключительно индивидуально, переводчик должен основательно изучить культурно-этнографический материал, особенности переводимого жанра и ознакомиться с типологически соотносимым сказочным материалом других народных традиций, чтобы не потерять своеобразие и уникальность сказочного материала. В идеале переводчик народных сказок должен быть фольклористом.

ЛИТЕРАТУРА

- Aarne A. Verzeichis der Märchentypen. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1910. – 63 p.
 AT 1928 – Aarne, A., Thompson, S. The Types of the Folk-tale: A Classification and Bibliography – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1928. – 279 p.
 AT 1961 – Thompson, S. The types of the folktale a classification and bibliography Antti Aarne's. Verzeichnis der Märchentypen Translated and Enlarged by Stith Thompson. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1961 (1964, 1973). – 588 p.

- ATU – Uther, H. J. The types of international folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson by Hans-Jörg Uther. – Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004. – 3 vols. – 619 p., 536 p., 285 p.
- Carola L. C. The Irish A Treasure of Art and Literature / Edited by Leslie Conron Carola. – China, 1993. – 368 p.
- Monaghan P. The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folktales. – USA: Checkmark Books, 2008. – 512 p.
- O’Sullivan S. Folktales of Ireland / edited and translated by Sean O’Sullivan. – Great Britain, Chicago: University of Chicago Press, 1966. – 365 p.
- Sampson, J. XXI WELSHGYPSY folk-tales / collected by John Sampson. – Newtown, Montgomeryshire, Wales: The Gregynog Press, 1933. – 108 p.
- D. E. Y. Foreward // XXI WELSHGYPSY folk-tales collected by John Sampson. – Newtown, Montgomeryshire, Wales: The Gregynog Press, 1933. – P. VII – IX.

УДК 81’25: 801.6

Комплексный анализ стихотворения как условие эквивалентности поэтического перевода

ЧЕРНЫШЕВ А. Б.

ЗАО «ВолгАэро»

Городской общественный научно-экспериментальный фонд «Языковая среда» (г. Рыбинск)

Аннотация. На примере анализа стихотворения Р. Бернса «O Were My Love Yon Lilac Fair» и его переводов показана актуальность и необходимость комплексного подхода к выполнению поэтического перевода как условия достижения его качества и эквивалентности. Исследуется понятие метафорической антитезы как стилистического приема, используемого поэтом и переводчиками в создании образности и смыслового содержания поэтического текста.

Ключевые слова: комплексный анализ, метафорическая антитеза, эквивалентность, термин.

A Complex Analysis of Poem as a Premise for Equivalent Translation of Poetry

CHERNYSHEV A. B.

Closed JSC «VolgAero»

Town Public Fund for Science and Experiments «Yazykovaya sreda»

Abstract. R. Burns’ poem «O Were My Love Yon Lilac Fair» is taken as an example to show the importance and necessity in a complex approach to translation of poetry for achieving its quality and equivalency. The metaphorical antithesis is researched as a stylistic device used by the poet and translators for creation of figurativeness and meaning content of poem.

Keywords: complex analysis, metaphorical antithesis, equivalency, term.

В настоящее время вопросы перевода и переводоведения становятся все более актуальными. В рамках современных исследований ученые все чаще обращаются к проблеме эквивалентности перевода, которая помимо общего теоретического интереса, лежащего в понимании самой сущности эквивалентности и ее соотношения с адекватностью перевода [Латышев 1983; Полубоярова 2009; Романова 2011; Чернякова 2008], представляется важной и с практической точки зрения, будучи направленной на разработку механизмов оценки качества переводческого текста, что успешно показано в диссертации В. В. Мошкович [2013]. Это требует, в свою очередь, поиска новых переводческих методов и стратегий, новых переводческих решений. Важнейшим условием достижения эквивалентности перевода в ее не-

посредственной связи с качеством перевода становится комплексный подход к исследованию текста, основанный на лингвостилистическом и общенаучном анализе. Одним из примеров необходимости комплексного – лингвистического и общенаучного и переводческого – анализа как условия достижения эквивалентности и качества поэтического перевода может служить стихотворение известного шотландского поэта Роберта Бернса «O Were My Love Yon Lilac Fair».

Относительно понятия эквивалентности и смежного с ним понятия адекватности мнения лингвистов расходятся. Один из ведущих теоретиков переводоведения А. Д. Швейцер считает, что эквивалентность и адекватность синонимами не являются, поскольку адекватность определяет качество переводческого решения как процесса, в то время как эквивалентность является соотношением оригинального и переводного текста как результата [Швейцер 1988: 95]. Тем не менее, по замечанию, Ю. В. Ванникова, термины «адекватный» и «эквивалентный» продолжают использоваться как синонимы и в переводческой практике, и в научной литературе [Ванников 1988: 10]. Исходя из предпосылки о том, что перевод, в том числе поэтический, предполагает комплексный анализ с учетом знаний как лингвостилистики, так и окружающего мира, представляется, что наиболее удачно разница понятий адекватности и эквивалентности была проведена в работе В. Н. Комиссарова, по мнению которого, «адекватный перевод имеет более широкий смысл и используется как синоним «хорошего» перевода, то есть перевода, обеспечивающего необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях. Термин же эквивалентность, являющийся доминирующим в настоящей работе, понимается В. Н. Комиссаровым как смысловая общность приравниваемых друг к другу единиц языка и речи [Комиссаров 1990: 233–234]. Такое понимание дихотомии «адекватность – эквивалентность» не противоречит и выводам, полученным в диссертационном исследовании В. В. Мошкovich [2013: 56, 186].

Решая проблему соотношения эквивалентности и адекватности, Ю. С. Чернякова оперирует понятием функциональной эквивалентности как базовой категории, служащей для описания отношений соответствия между текстами оригинала и перевода с опорой на лексико-семантические и грамматико-синтаксические ресурсы языка. Выявление функциональной эквивалентности представляется вполне удачным, поскольку, по мнению исследователя, функциональная эквивалентность включает «в первую очередь лексико-семантическую эквивалентность», достижение которой возможно «только при реализации металингвистической, фактической, референтной и поэтической функций» [Чернякова 2008: 5, 11], что как раз и предполагает комплексный подход к анализу текста.

Комплексность же решения в поэтическом переводе, очевидно, должна включать, как минимум три вида анализа, а именно лингвостилистический, общенаучный и переводческий. Остановимся чуть подробнее на каждом из них.

Известно, что лингвостилистический анализ стихотворения – понятие многоаспектное, включающее в себя и использование определенных синтаксических моделей, и выбор максимально точных с точки зрения смысла и стилистики лексических единиц, основанных на метафорических переносах, в том числе терминов, и применение разного вида звуковых повторов – ритма, аллитерации, рифмы, метрики и т. д. Как показано в статье М. Е. Чернышевой, звуковые повторы, не будучи обязательной принадлежностью поэтической речи, все же являются отличительным ее атрибутом, становясь ярким стилистическим средством звукописи, которая может выполнять и существенную смысловую функцию в поэтической речи: подчеркивать логически важные слова, художественные образы, мотивы, темы [Чернышева 2014: 1899].

Общенаучный анализ стихотворения представляет собой оценку поэтического текста с точки зрения не только сугубо лингвистических знаний, переводческого таланта, но и понимания языковой личности автора, способности детерминировать ситуацию и условия создания поэтического произведения, понимание социокультурных, исторических, географических, биологических, в том числе природно-ландшафтных, фаунистических и флористических особенностей для правильного осмысления

общей идеи стихотворения. Общенаучный анализ требует так называемых фоновых знаний. Фоновые знания – это результат присвоения индивидом как материальных, так и духовных ценностей. Сами по себе фоновые знания могут не иметь к языкознанию никакого отношения, составляя предмет изучения естественных и социальных наук. Но лингвистику интересует то, как в той или иной лингвокультурной общности фоновые знания как невербальный компонент речевого общения вплетаются в текст речевого произведения, что в языковой коммуникации имплицитно, а что эксплицитно. Специалистами выделяется несколько параметров фоновых знаний. Во-первых, историко-культурный фон – сведения о том, как развивалась страна, ее культура и общество в историческом процессе. Во-вторых, социокультурный фон, предоставляющий сведения о взаимоотношениях в обществе, нормах, ценностях, формулах этикета, языке жестов. В-третьих, этнокультурный фон, включающий сведения о традициях, быте, национальных праздниках. И, в-четвертых, семиотический фон, соотносящийся со сведениями о национальной символике и топографических обозначениях [Что такое фоновые знания].

Переводческий же анализ включает, помимо анализа культурно значимых факторов, структурно-значимых компонентов и структурно-функциональных проблем, анализа переводческих методов и хорошо известных переводческих трансформаций, таких как калькирование, конкретизация, генерализация, модуляция и т. д., учет и корректной оценки всевозможных способов и решений, предпринимаемых переводчиками для достижения эквивалентности. Известно, что переводческий анализ направлен не столько на извлечение конкретного смысла текста, сколько на определение переводческих приоритетов и на разработку переводческой стратегии.

Комплексный – лингвостилистический, общенаучный и переводческий – анализ стихотворения Р. Бернса «O Were My Love Yon Lilac Fair» позволил выявить некоторые проблемные случаи интерпретации текста.

O were my love yon Lilac fair,
Wi' purple blossoms to the Spring,
And I, a bird to shelter there,
When wearied on my little wing!
How I wad mourn when it was torn
By Autumn wild, and Winter rude!
But I wad sing on wanton wing,
When youthfu' May its bloom renew'd.

Была б моя любовь сиреню
С лиловым цветом по весне,
А я бы – птицей, что под сенью
В ее скрывалась глубине.
Каким бы был я удрученным,
Когда зимой сирени нет,
Но распевал бы окрыленным,
Лишь юный май вернет ей цвет.

Моя любовь цвела весной
Как этот нежный куст сирени,
Я птахой малою лесной
Спешил в ее укрыться сени.
Как я рыдал, когда сорвал
Ее наряд Ноябрь суровый,
Но вновь пою любовь свою,
Что юный Май разбудит снова.

O gin my love were yon red rose,
That grows upon the castle wa';
And I myself a drap o' dew,
Into her bonie breast to fa'!
O there, beyond expression blest,
I'd feast on beauty a' the night;
Seal'd on her silk-saft faulds to rest,
Till fle'y'd awa by Phoebus' light!

Была б любовь той розой красной,
Цветущей в замке средь камней,
А я бы – капелькой прекрасной,
Росой на грудь упавшей к ней.
Мне не излить благой надежды,
Как я провел бы с ней всю ночь
Меж лепестков шелково-нежных
И улетел под утро прочь.

Моя любовь, как роза ты,
Что расцвела на бастионе,
Я – капля легкая росы,
Что на ее прильнула лоне.
Там, меж атласных лепестков,
Вкушу блаженство я ночами,
И лишь Заря сняв мглы покров
Прогонит жаркими лучами.

Robert Burns

перевод: Ю. П. Князев

перевод: Феда Толстой

Что касается общих стилистических приемов, используемых поэтом в данном стихотворении, то отмечается применение так называемой метафорической антитезы, которая выражается в использовании синтактико-грамматических конструкций в целях противопоставления сущности вещей, реализуемой, как правило, в рамках метрических повторов. В исследуемом стихотворении основной метрический повтор задается двумя восьмистишьями, каждое из которых начинается с употребления грамматических конструкций с сослагательным наклонением в составе условных предложений нереального типа. Ср.:

*O were my love yon lilac fair
Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,*

и

*O, gin my love were yon red rose,
That grows upon the castle wa'!
And I mysel' a drap o' dew,*

Этот повтор, очевидно, подчеркивает не только сожаление поэта о не имеющих места событиях, но и относит к идее общей контрастивности создаваемых в обоих восьмистишьях образов. К этим образам, прежде всего, относятся флористические термины *lilac fair* и *red rose*, поскольку обозначаемые этими терминами реалии составляют основную тематику стихотворения, метафорически символизируя объект любви. В переводе, выполненном известным луганским переводчиком Ю. П. Князевым, представляется очень удачной попытка передачи параллельности реализуемой стилистико-синтаксической конструкции, ср.:

*Была б моя любовь сиренью
С лиловым цветом по весне,
А я бы – птицей, что под сенью*

и

*Была б любовь той розой красной,
Цветущей в замке средь камней,
А я бы – капелькой прекрасной,*

Однако, с точки зрения передачи лексических средств, представляющих, по своей сути термины, как в переводе Ю. П. Князева, так и в альтернативном переводе, выполненном Ф. Толстым, *lilac fair* интерпретируется как «сирень», а *red rose* как (красная) «роза». Подобная интерпретация представляется достаточно формальной, не способствующей полному и корректному раскрытию образов, поскольку, во-первых, слово «сирень» в действительности соответствует лишь одному английскому слову *lilac*, а не целому словосочетанию *lilac fair*, во-вторых, в отношении сирени и розы как кустарниковых растений не находится общего признака для образно-поэтического сопоставления и актуализации метафорической антитезы.

Анализ научной флористической литературы позволяет сделать предположение о том, что речь идет об одном и том же виде растений, а именно о горянке, очень распространенной в Шотландии. «Горянка крупноцветковая» – таково научное полное название данного вида – имеет несколько сортов, среди которых выделяют «лилацинум», «лилафею» (*Lilafea*) с лиловой окраской, а также «роуз квин» (*Rose Queen*) и «уайт квин» (*White Queen*) соответственно с розовыми и белыми цветками. Известно также, что активный период цветения горянки – май и июнь, а в белоснежные зимы растение подмерзает [Горянка].

В связи с этим представляется логичным выбор темы стихотворения шотландского поэта, воспевавшего все родное. Даже редкие растения составляют гордость и подчеркивают исключительность родной страны. Горянка – это горное растение, в горах и сердце поэта, что стало лейтмотивом всего творчества Р. Бернса («*My heart's in the highlands*»). Следовательно, словосочетание *lilac fair* является, по нашим представлениям, не сиренью, смысловое соответствие эпитета которой достаточно сомнительно, а лилафеей – сортом горянки, как, очевидно, и *rose* во втором восьмистишье не является собственно розой, а так же одним из сортов горянки, а именно «роуз квин» (королевская роза).

Почему, однако, именно эти виды горянки были выбраны в качестве темы стихотворения? Судя по всему, вид горянки, описываемый во втором восьмистишье, роуз квин, метафорически ассоциируется с английской розой, розой Тюдоров. Современная роза Тюдоров, как известно, является национальной эмблемой Англии. Роза – отличительный знак йоменов – стражей Тауэра и английских королев-

ских лейб-гвардейцев, деталь кокарды на головных уборах военнослужащих разведывательных войск Великобритании, элемент логотипа и эмблемы британского Верховного суда. Она же изображена на английской двадцатипенсовой монете, бывшей в употреблении в 1982 – 2008 гг., и на королевском гербе Великобритании.

Таким образом, лилафея и роуз квин выступают в стихотворении не просто как типично шотландские кустарниковые растения, но и как символы противопоставления свободолюбивой независимой горной простой Шотландии и монархической, королевской, воинственной, напыщенной, по латентному мнению поэта, Англии. Использование именно горянки в качестве символа обусловлено также и более прозаическим отношением англичан к данным растениям. Если, например, в Германии, Голландии и некоторых других странах Западной Европы горянка, рассматривается как «цветок эльфов», то в Англии горянку называют «шапкой архиепископа» из-за наличия шпор на венце [Энциклопедия].

Анализ стихотворения позволил выявить и другие метафорические антитезы, вытекающие из сопоставления образов лилафеи и роуз квин.

1. Природа – человеческое творение. В первом восьмистишье, символизирующем Шотландию, использована лексика, обозначающая смену и последовательность сезонных явлений – *spring, autumn, winter, May*, в восьмистишье, символизирующем Англию – окружающую атмосферу представляет собой то, что создано руками человека – *castle, wa' (= wall)*. Ср.:

*How I wad mourn, when it was torn
By **autumn** wild, and **Winter** rude!
But I wad sing on wanton wing,
When youthfu' **May** its bloom renew 'd.*

Здесь следует отметить, что в переводе Ф. Толстого удачным представляется употребление отсутствующего в оригинальном тексте слова ноябрь, одиннадцатого месяцев календаря, в противопоставление пятому, на чем основывается создание метафорической антитезы в тексте переводчика. Ср.:

*Как я рыдал, когда сорвал
Ее наряд **Ноябрь** суровый,
Но вновь пою любовь свою,
Что юный **Май** разбудит снова.*

2. Свободное ожидание счастья – зависимое пребывание в блаженстве. В первом восьмистишье любовь мужчины к женщине представлена в образе стремления птицы (*bird*) к цветку (*blossom*). Мужчина завоевывает сердце женщины, а женщина с ним заигрывает, что ассоциируется с оторванным (*torn*) зимними и осенними холодами листком цветка. Любовь, и при этом настоящая любовь, основа счастья, это страдание (*mourn*). Во втором восьмистишье мужчина случайно оказывается в ситуации плотских утех искусственной красоты (*feast on beauty a' the night*), которая, в силу знатности своего происхождения, может позволить себе все. Мужчина это не птица, ищущая приюта, а всего лишь капля росы (*a drap o' dew*), упавшая (*fa'*) и у которой нет свободы выбора и действий (*Seal'd on her silk-saft faulds to rest*). И когда приходит новый, более знатный любовник, наступает закономерное изгнание и наказание. В стихотворении этот образ представлен в виде мифического бога Аполлона (*Till fle'y'd awa by Phoebus' light*).

В представленных переводах более правильным с точки зрения эквивалентности является вариант Ф. Толстого, где переводчик подчеркивает пассивность и определенную объекта повествования посредством употребления глагола «прогонять», в отличие от варианта Ю. П. Князева, использующего глагол «улетать» с семантикой легкости и независимости. Ср.:

*И лишь Заря сняв мглы покров
Прогонит жаркими лучами.*

и

*Меж лепестков шелково-нежных
И улетел под утро прочь.*

Однако ни в одном из вариантов не использован образ мифического персонажа, являющегося ключевым в данном тексте, учитывая известную склонность Р. Бернса к символизму.

Таким образом, в результате проведенного исследования можно сделать вывод о том, что существующие переводы стихотворения Р. Бернса «O Were My Love Yon Lilac Fair» отнюдь не могут быть признаны эквивалентными, по крайней мере, на лексическом уровне при переводе слов *lilac fair* и *red rose*, ассоциирующихся с флористическими терминами. Применение комплексного подхода, основанного на лингвостилистическом, общенаучном и переводческом анализе как стратегии способно обеспечить максимальную эквивалентность и образно-смысловую точность при переводе. Данная стратегия вполне оправдывает себя при переводе не только современных и пока еще малоизвестных стихотворений, но и при работе с имеющимися классическими произведениями, комплексный анализ которых позволяет открывать все новые и до сих пор не исследованные факты и стимулировать поиск новых переводческих решений.

ЛИТЕРАТУРА

- Ванников Ю. В. Виды научно-технического перевода и переводческой деятельности: общая характеристика, функции, основные требования. – М., 1988. – 239 с.
- Горянка крупноцветковая Lilafee. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zemun.ru/garden/detail.php?10=677>
- Князев Ю. П. Была б моя любовь сиренью (перевод). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: samlib.ru/k/knjazew_j/413.shtml
- Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) – М., 1990. – 253 с.
- Латышев Л. К. Проблема эквивалентности в переводе: дис. ... докт. филол. наук. – М., 1983. – 432 с.
- Мошкочич В. В. Адекватность и эквивалентность как основополагающие критерии оценки качества перевода: дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2013. – 203 с.
- Полубоярова М. В. Структурные уровни эквивалентности в специальном переводе: на материале англо-русского публицистического перевода: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2009. – 179 с.
- Романова Л. Г. Адекватность и эквивалентность как переводческие категории: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2011. – 24 с.
- Толстой Ф. Сирень (перевод) – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.stihi.ru/2001/07/30-63
- Чернышева М. Е. К проблеме звукописи в поэтическом тексте // Человек. Сознание. Коммуникация. Интернет / Под ред. Т. Солдатенковой, Л. Шипелевич. – Леуванен, 2014. – С. 189–190.
- Чернякова Ю. С. Способы достижения функциональной эквивалентности в переводе художественного текста: на материале английского и русского языков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 18 с.
- Что такое фоновые знания и зачем они нужны. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: fridge.com.ua/.../chto-takoe-fonovyye-znaniya-i-zachem-oni-nuzhnyi/
- Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты – М.: 1988. – 215 с.
- Энциклопедия декоративных садовых растений. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flower.onego.ru/other/epimedium.html>

УДК 81'25: 801.6

Звукопись как средство достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне

ЧЕРНЫШЕВА М. Е.

Городской общественный научно-экспериментальный фонд «Языковая среда» (г. Рыбинск)

Аннотация. Данная статья представляет исследование звукописи как средства достижения эквивалентности перевода на фонетическом уровне. В работе представлен стилистический анализ поэтического текста Дж. Г. Байрона «ON LEAVING NEWSTEAD ABBEY» и сопоставительный анализ переводов стихотворения, выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем, с точки зрения эквивалентной передачи звукописи на языке перевода. Вывод состоит в том, что звукопись как средство достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне является сложной задачей и обуславливает необходимость учета особенностей фонологической системы русского и английского языков в поэтическом переводе.

Ключевые слова: звукопись, эквивалентность, адекватность, поэтический перевод, звук, строфа.

Onomatopoeia as Means of Achievement of Equivalent Translation of Poetry at a Phonetic Level

CHERNYSHEVA M. Ye.

Town Public Fund for Science and Experiments «Yazykovaya sreda»

Abstract. This paper deals with onomatopoeia as a mean of achievement of equivalent translation of poetry at a phonetic level. It represents stylistic analysis of the poetic text of G. G. Byron «ON LEAVING NEWSTEAD ABBEY» and a comparative analysis of the poem translations made by V. V. Ivanov and V. A. Mazurkevich on the base of the revealed equivalent translation of onomatopoeia on the language of translation. It is inferred from the research that the onomatopoeia as means of achievement of equivalent translation of poetry at a phonetic level is a very difficult task and stipulates for the necessity to take into account the peculiarity of phonological system of Russian and English languages in poetry translation.

Keywords: onomatopoeia, equivalency, adequacy, poetry translation, sound, strophe.

Поэтический перевод в России всегда составлял важную часть общего языкового и литературного процесса, и его достижения общепризнанны, что дает основание рассматривать поэтический перевод как неотъемлемую часть общенационального культурного достояния страны, заслуживающую всестороннего изучения. Этой проблемой занимались такие отечественные ученые как Ю. М. Лотман, В. М. Жирмунский, А. А. Потебня, Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров, Н. В. Перцов.

Поэзия, принадлежащая к высокому стилю в литературе, создает значительные трудности для тех, кто хочет стать поэтом и приблизиться к ней. К переводчику, который должен быть и поэтом, предъявляются большие требования. С одной стороны, он должен не только отразить эмоционально-эстетическое содержание произведения, но и сохранить языковую норму и по возможности достичь эквивалентности и адекватности текста перевода тексту оригинала, что представляет большую трудность при переводе поэтического текста.

Целью настоящей работы является исследование звукописи как средства достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне в стихотворении Джорджа Гордона Байрона «ON LEAVING NEWSTEAD ABBEY» и анализ переводов данного стихотворения, выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем, с точки зрения эквивалентной передачи звукописи на языке перевода.

Понятия адекватности и эквивалентности перевода, получившие освещение в работах Л. С. Бархударова, В. Н. Комиссарова, И. С. Алексеевой и других ученых, связаны с рядом нерешенных задач. Это

потери формы стихотворного текста при сохранении лексико-семантического содержания и, наоборот, потеря системы образов оригинала при сохранении его формы.

Существует значительное число подходов к определению переводческой адекватности и эквивалентности. Во многих исследованиях «эквивалентность» и «адекватность» рассматриваются как смысловое тождество текстов перевода и оригинала (В. Г. Гак, Ю. Л. Львин, И. Р. Гальперин, Л. Л. Нелюбин, А. В. Федоров, Е. Nida). Значительное число исследований основаны на прагматическом подходе к определению переводческой адекватности и эквивалентности (Ю. В. Ванников, М. В. Илюхин, В. Н. Комиссаров, Ю. И. Марчук, Л. Л. Нелюбин, А. В. Федоров). Адекватность и эквивалентность перевода определяется как стилистическая равноценность исходного и переводного текстов в исследованиях Ю. В. Ванникова, И. Р. Гальперина, А. Лейтеса, Л. Л. Нелюбина, И. И. Ревзина, В. Ю. Резенцвейга и мн. др. Важность такого требования к переводу, как эстетическая равноценность оригиналу подчеркивается в трудах А. Лейтеса, Л. Л. Нелюбина, И. И. Ревзина, В. Ю. Резенцвейга, Ю. П. Солодуб [Романова 2011: 3].

Как представляется, исчерпывающее научное определение различий между этими понятиями дал А. Д. Швейцер: «Если эквивалентность отвечает на вопрос о том, соответствует ли конечный текст исходному, то адекватность отвечает на вопрос о том, соответствует ли процесс данным коммуникативным условиям» [Швейцер 1988: 95]. «Адекватный – значит оптимальный в данных коммуникативных условиях». «Перевод может быть адекватным даже тогда, когда конечный текст эквивалентен исходному лишь на одном из семиотических уровней или в одном из функциональных измерений [Швейцер 1988: 96]. Таким образом, А. Д. Швейцер приходит к заключению о том, что «адекватность» и «эквивалентность» синонимами не являются, так как адекватность определяет качество переводческого решения как процесса, а эквивалентность – это соотношение оригинального и переводного текстов как результата.

Термины «адекватный перевод» и «эквивалентный перевод» рассматриваются В. Н. Комиссаровым как неидентичные, но тесно связанные между собой. По мнению В. Н. Комиссарова, термин «адекватный» перевод имеет более широкий смысл и используется в качестве термина «хороший перевод», т. е. перевод, который обеспечивает необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях. Под термином «эквивалентность» В. Н. Комиссаров понимает смысловую общность приравняемых друг к другу единиц языка и речи [Комиссаров 1990: 233–234].

На проблему адекватности и эквивалентности перевода ученые К. Раис и Г. Вермер смотрят с другой точки зрения. Согласно их пониманию, термин эквивалентность охватывает соотношения как между отдельными знаками, так и между целыми текстами. Эквивалентность знаков еще не означает эквивалентности текстов, и, наоборот, эквивалентность текстов вовсе не подразумевает эквивалентности всех их сегментов. При этом эквивалентность текстов не выходит за пределы их языковых манифестаций и включает также культурную эквивалентность. С другой стороны, адекватностью называется соответствие выбора языковых знаков на языке перевода тому измерению исходного текста, которое избирается в качестве основного ориентира процесса выбора. Термины «адекватность» и «адекватный» ориентированы на перевод как на процесс, тогда как термины «эквивалентность» и «эквивалентный» имеют в виду отношение между исходным и конечным текстами, которые выполняют сходные коммуникативные функции в разных культурах. В отличие от адекватности эквивалентность ориентирована на результат. Согласно К. Раис и Г. Вермеру, эквивалентность – это особый случай адекватности [Reiss, Vermer 1984].

Л. Л. Нелюбин также рассматривает эквивалентность как особый случай адекватности [Нелюбин 2003: 253–254]. В частности, адекватным переводом называют перевод, осуществляемый на уровне, необходимом и достаточном для передачи неизменного плана содержания при соблюдении норм языка перевода [Нелюбин 2003: 14].

Адекватность является одной из базовых категорий перевода, направленной на качественную оценку того или иного перевода с точки зрения передачи в нем смыслового содержания, коммуникативной и прагматической нагрузки исходного текста. Не стоит забывать о том, что понятия «адекватность» и «эквивалентность» являются теоретическими, а перевод обязан решать практические задачи.

По нашему мнению, адекватный перевод с частичной эквивалентностью представляет собой частое явление, особенно, в поэтических текстах. Полная эквивалентность при переводе не соблюдается переводчиками по причине переводческих норм, а также литературных традиций. Иногда при переводе названий художественных произведений переводчиками допускается вольный перевод, чтобы сделать его более ярким, запоминающимся и соответствующим представлению о мире людей, для кого он предназначается. В таком случае, как мы полагаем, вольный перевод поэтических текстов вполне оправдан, так как конечной целью перевода является передача общего смысла и настроения произведения. Однако при переводе поэтических текстов переводчику все же необходимо пытаться совершенствовать переводческий процесс и сделать перевод как можно более близким к оригиналу, не искажая смысла исходного текста, учитывать не только такие трудности как расхождение систем стихосложения языка оригинала и языка перевода, но также их лексический, грамматический и фонетический уровни при переводе, что представляет собой большую сложность с точки зрения достижения эквивалентности. В частности, это касается передачи звуковых средств.

Как известно, поэты стремятся к достижению звукового подобия, отбирая языковые единицы, в которых повторяются одни и те же звуки или целые созвучия. Звуковые повторы, не будучи обязательной принадлежностью поэтической речи, все же являются отличительным ее атрибутом, становясь ярким стилистическим средством звукописи.

Художественное назначение звукописи заключается в простом создании гармонии, музыкального звучания речи. Такое использование звукописи, если оно не наносит ущерба логической стороне речи, вполне эстетически оправдано. Стройное повторение созвучий и отдельных согласных придает речи особую красоту. Однако художники слова обычно не довольствуются красотой звучания речи и стараются привлечь звукопись к решению более сложных стилистических задач. Звукопись может выполнять серьезную смысловую функцию в поэтической речи: подчеркивать логически важные слова, художественные образы, мотивы, темы. Звуковое подобие слов часто подчеркивает смысловую близость, однородность предметов. Звуковые повторы выделяют однородные члены предложения. Звукопись может играть композиционную роль: сообщать сходное звучание смысловым отрезкам фразы и отличать фонетически каждый новый поэтический образ.

Сложность передачи звуковых повторов проявляется в том, что звукопись как стилистический прием, наряду с различиями эмоционально-смыслового восприятия стихотворных размеров, обусловленных особыми традициями стихосложения в языках с разной относится к тому уровню языковой системы, который предоставляет наименьшие возможности для поиска межъязыковых соответствий для эквивалентной передачи латентной информации.

В данной работе мы рассмотрим звукопись как средство достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне. В основу практической части исследования был положен анализ поэтического текста Джорджа Гордона Байрона «ON LEAVING NEWSTEAD ABBEY» и переводов данного стихотворения, выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем. Ввиду того, что переводы, выполненные В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем, являются в полной мере адекватными, то анализировать переводы мы будем с точки зрения эквивалентности как смысловой общности приравниваемых друг к другу единиц языка и речи [Комиссаров 1990: 223–224].

В стихотворении наблюдается динамика происходящих событий, оно развивается синхронно и последовательно с каждой строфой, сообщая новую информацию, и раскрывается все полнее. В первой строфе автор обращается к Ньюстеду как к живому предмету:

*Through thy battlements, Newstead, the hollow winds whistle;
Thou, the hall of my fathers, art gone to decay.*

Интересен образ ветра «hollow» что переводится как «глухой». Образ ветра подчеркивает, что Ньюстедская обитель пуста, и ветер свищет в ее стенах. Через образ ветра автор создает еще один образ – образ Ньюстеда, который опустел. Звук ветра передается через такие словоформы как *winds*, *whistle*. Обе словоформы начинаются со звука /w/, а также повторяется звук /s/. Очевидно, звук /w/ передает завывание, а звуки /z/ и /s/ – свист. Образ свирепого ветра задает тон всему стихотворению, и уже при прочтении первой строфы чувствуется тон произведения, краски и даже звуки.

Отмечается то, что автор поддерживает заданный фон произведения за счет использования шипящих звуков, а также сибилантов. Звук ветра можно заметить буквально в каждой строфе. Из примера текста оригинала видно, что строфа наполнена шипящими звуками и сибилантами, которые отражают свист, а также звуком /v/, в котором также слышится завывание ветра.

*Of the mail-cover'd Barons, who proudly to battle
Led their Vassals from Europe to Palestine's plain,
The escutcheon and shield, which with every blast rattle,
Are the only sad vestiges now that remain.*

Следующая строфа интересна тем, что рифмуется сибилант /z/ с шипящим звуком /ð/ в словах: «*numbers-wreath*», «*slumbers-death*», что еще больше показывает звук ветра, его голос, которым пронизано стихотворение, его дух:

*No more doth old Robert, with harp-Stringing numbers,
Raise a flame in the breast for the War-laurell'd wreath;
Near Askalon's towers, John of Horistan slumbers,
UnnerVed is the hand of his minstrel by death.*

Четвертая строфа содержит сибиланты /z/ и /s/ в словах *sleep*, *Cressy*, *safety*, *fathers*, *tears*, *redress*, *still*, *annals*. При прочтении данной строфы обращается внимание на эти звуки, которые сопровождают стихотворение от начала строфы до ее конца:

*Paul and Hubert, too, sleep in the valley of Cressy;
For the safety of Edward and England they fell:
My fathers! the tears of your country redress ye;
How you fought, how you died, still her annals can tell.*

В следующей строфе наблюдается сибиланты /z/ и /s/ в словах: *Marston*, *against*, *traitors*, *brothers*, *rights*, *seal'd* а также звуки /tʃ/ в *attachment* и /ð/ в слове *death*, что вновь заставляет нас прочувствовать дыхание ветра, его «речь». Более суровые завывания ветра поэт передает посредством звука /w/.

*On Marston, with Rupert, against traitors contending,
Four brothers enrich'd with their blood the bleak field;
For the rights of a monarch their country defending,
Till death their attachment to royalty seal'd.*

Представляется, что автор начинает каждую строку данной строфы со слов, содержащих сибиланты, а также шипящий звук в последней строке с целью еще более ясно показать порывы ветра, погрузить читателя в эту атмосферу.

Следующая строфа начинается с призыва к духам предков, которая содержит шипящие звуки /ʃ/ и сибиланты /z/ и /s/:

*Shades of heroes, farewell! your descendant, departing
From the seat of his ancestors, bids you adieu!*

Посредством употребления звука /ʃ/ в слове «*shades*», а также сибиллянтов /z/ и /s/ в словах *heroes*, *descendant*, *seat*, *ancestors*, *bids* можно предположить, что сам ветер словами автора призывает духов.

*Abroad, or at home, your remembrance imparting
New courage, he'll think upon glory and you.*

В слове *think* также присутствует звук /ð/, что передает некоторое дыхание ветра, его шорохи. Следующая строфа также «наполнена» звуками шорохов. Ср:

*Though a tear dim his eye at this sad separation,
'Tis nature, not fear, that excites his regret;
Far distant he goes, with the same emulation,
The fame of his fathers he ne'er can forget.*

Здесь, как показывает анализ, звуки /z/ и /s/ повторяются в следующих словах: «*this*», «*sad*», «*separation*», «*'tis*», «*excites*», «*distant*», «*goes*», «*fathers*», а также звука /ʃ/ в слове: *emulation*.

В последней строфе в словах *cherish* и *perish* также имеется звук /ʃ/, что выражает присутствие ветра. Звуки /z/ и /s/ в очередной раз подчеркивает присутствие порывов ветра: «*still*», «*vows*», «*disgrace*», «*dust*».

Обратимся к анализу переводов, выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем.

Что касается образов, представленных в первой строфе, то В. А. Мазуркевичу и В. В. Иванову удалось передать их предельно точно. Если говорить об образе ветра, то ветер в переводе предстает таким же суровым и глухим. Переводчик В. А. Мазуркевич смог передать звуки лютого ветра посредством слов «*свищет ветер*», которые эквивалентны словосочетанию *winds whistle*.

В целом не менее удачно при помощи звукописи как средства достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне смог передать образ ветра и В. В. Иванов: *winds whistle* – «*воет ветер*». Но в оригинале образ ветра описывается в первой строке первой строфы, а в переводе – в первой строке второй строфы.

Обратимся к анализу второй строфы оригинала. В. В. Иванову удалось сохранить торжественность, непоколебимую силу и дух стихотворения за счет использования такого повтора как аллитерация, например: «*winds whistle*» – «*воет ветер*». Однако, с точки зрения звукописи, если в оригинале наблюдается повторение звука /L/ в словах «*mail*», «*proudly*», «*battle*», «*led*», «*vassals*», «*Palistine's*», «*plain*», что придает, на наш взгляд, торжественность всему произведению, то перевод В. В. Иванова оказывается не вполне эквивалентным, в виду того что звук /л/ не всегда используется в русской версии. Вместе с тем поэт смог передать то же торжественность с помощью повторения звуков в словах: «*щит-трещит*», «*порыва*», «*гербом*», «*говорящий*», «*баронах*», «*броне*», «*горделиво*», «*Европы*».

В переводах В. А. Мазуркевича наблюдается эквивалентность звука /L/ при переводе следующих слов: «*vassals*» – «*вассалов*», «*Palistine's Plain*» – «*поля палестины*». В этом переводе наиболее четко сохранены звуки стихотворения, и представленные слова эквивалентны оригиналу. Переводчикам при переводе удалось сохранить и атрибутику старины: гербы, щиты, оба переводчика переводят слово Бароны, вассалы, а также упоминают палестинскую равнину. Таким образом, можно сделать вывод о том, что образы оригинала переданы довольно четко. Настроение стихотворения также сохраняется при прочтении переводов и В. В. Иванова и В. А. Мазуркевича.

В первой строке третьей строфы оригинала автором использован фонетико-стилистический прием ассонанс: «*no more doth old Robert*».

В. В. Иванову удалось передать неплохо торжественность стихотворения. Так, в тексте оригинала автор многократно употребляет звук [r]. Например:

*Robert, with harp – stringing numbers
Raise a flame in the breast for the war – laurell'd wreath*

В переводах В. В. Иванова также наблюдается частое повторение звуков /P/, например, в словах «Роберт», «сердца», «раскаленной», «арфой», «зарыт», «твердынь», «струн», «мертвого», «барда», «рука». Причем звуки «рт», «рд», «рф», «тр», «тр», «рт», «рд» чередуются в словах Роберт, сердца, арфой, струн, трогает, мертвого, барда, как бы образуя единое целое. При этом переводчиком используется прием звукописи, например, «ст», «тр», «рт», «рд» в словах «струн», «трогает», «мертвого» «барда». Звукопись позволяет прочувствовать восторженный стиль стихотворения.

В переводе В. А. Мазуркевича также наблюдается звукопись, проявляющаяся в эквивалентном повторении звука /p/ в словах «старый Роберт», «арфу», «Гористон», «смертный одр менестреля». Также отмечаются комбинации звуков «ст», «рт», «сп», «ск», «см», «стр» в словах «старый Роберт», «споет», «стены аскалонской», «спит», «смертный», «менестреля». В строках оригинала четвертой строфы прослеживается звукопись – многократное повторения звука «l» в словах «Paul», «sleep», «valley», «England», «fell», «still», «annals», «tell». В. А. Мазуркевич в своем переводе попытался отразить эквивалентность этих звуков в словах: «Павел», «Англию», «пали», «оплакала», «воспевали». Следует особо отметить факт максимально возможной эквивалентной передачи соответствия звуков оригинала и перевода В. А. Мазуркевича в словах «Cressy – они», «fell – пали», «England – Англию» «ye – мои», «tell – воспевали», что приближает восприятие перевода стихотворения по звучанию к оригиналу. Ср.:

*Paul and Hubert , too, sleep in the valley of Cressy;
For the safety of Edward and England they fell:
My fathers! The tears of your country redress ye;
How you fought, how you died, still her annals can tell.
/Byron/*

*При Креси спит и Павел с Губертом; они
За Эдварда и Англию пали.
Вас оплакала родина, предки мои,
И предания Вас воспевали.
/Мазуркевич/*

Сложность перевода данной строфы обуславливается еще и тем, что в ней содержится достаточное количество слов, обозначающих имена и географические названия местностей. Они несут смысловую нагрузку и поэтому очень важно передать их, довести до читателя.

Обращаясь к пятой строфе оригинала, отмечается многократное повторение звука /t/ в первой строке в словах *Marston, Rupert, against, traitors, contending*, а также повторение этого же звука в четвертой строке в словах: *till, attachment, royalty*, что сохраняет торжественность стихотворения. Переводчику В. В. Иванову удалось отразить данную особенность использованием звука /т/ в русском языке при переводе: «вместе», «Рупертом», «Марстоне», «братья». В четвертой строке не наблюдается эквивалентность английскому /t/ за исключением всего одного слова «пустые». Аналогичную картину мы видим в переводе В. А. Мазуркевича. Переводчик находит звук, эквивалентный по звучанию звуку /t/ в первой строке в словах «вместе», «Рупертом», «четверо», «братьев», а в последней строке этот звук присутствует лишь в слове «верность». Переводчик максимально точно пытается сохранить при переводе информацию текста оригинала. Обращается внимание на то, что он сумел отразить в своем переводе конкретное количество братьев – «четверо братьев», чего нельзя увидеть у В. В. Иванова.

При анализе второй строки данной строфы оригинала, отмечается употребление звуков /ð/ и /bl/ в словах: *brothers, enrich'd with their blood bleek*. Эквивалентность Байроновскому /bl/ частично наблюдается в переводе В. В. Иванова в слове «бились».

Обращаясь к переводу В. А. Мазуркевича в третьей строке нельзя не отметить то, как четко найдены фонетико-стилистические эквиваленты перевода к словам *rights, monarch* – «права короля». Пе-

реводчику удалось четко передать не только содержание, но и максимально приблизиться к звукописи: /r/ – /p/.

В шестой строфе оригинала наблюдается многократное повторение звука /d/ в словах *shades*, *descendant*, *departing*, а также звуков /z/ и /s/ в словах *shades*, *heroes*, *descendant*, *seat*, *his*, *ancestors*, *bids*. За счет использования шипящих звуков создается образ шороха, который поэт пытается донести. Можно сказать, что тени живые, издают звуки, и это еще раз подтверждает, что стихотворение наполнено духом живого бытия. Эти звуки также ассоциируются со свистом ветра. В переводе В. А. Мазуркевича создается образ таинственного шелеста посредством употребления шипящих звуков /ш/ в словах: «шлет», «душе», «ваших», а также образ ветра посредством использования сибиланта /с/: «свой», «навсегда», «сохранит». Также переводчик употребляет отсутствующий в фонологической системе английского языка звук /х/ в словах: «храбрых», «сохранит», «ваших», что также добавляет красочности звучанию предыдущих звуков и тем самым показывает еще более живую картину, позволяет прочувствовать дух Ньюстеда. Можно предположить, что В. В. Иванов также в своем переводе употребляет сибилант /с/ с целью показать живость Ньюстеда: «вспоминать», «доблесть», «всегда», а также шипящий /ш/ в слове «прощается» и /ш/ в слове «вашу».

В седьмой строфе оригинала прослеживается многократное повторение звука /ð/ в словах: «*though*», «*tis*», «*with*», «*the*», «*fathers*», а также звуков /z/ и /s/: «*his*», «*this*», «*sad*», «*separation*», «*tis*», «*excites*», «*his*», «*distant*», «*goes*», «*same*», «*his*», «*fathers*».

Следовательно, строфа наполнена шипящими звуками. Как известно, в русском языке нет межзубного звука /ð/, однако передать свист ветра фонетическими средствами переводчикам, как представляется, удалось. В переводе В. В. Иванова это прослеживается в словах «пусть», «грусть», «расставанья», «соствязанья», «слава». Переводчику удалось найти эквиваленты звукам /z/ и /s/ и, таким образом, приблизить перевод к оригиналу. В. А. Мазуркевичу также удалось сохранить настроение стихотворения посредством использования звука /с/ в словах «светлый», «затмится», «слезой», «страха», «слезой сожаленья», «постоянной», «удостоиться», «с», «сравненья». Как показывает анализ, у переводчика больше слов содержащих /с/, а, следовательно, и передать настроение строфы ему удалось несколько удачнее, чем В. В. Иванову, с точки зрения звукописи.

В оригинале заключительной – восьмой строфы – наблюдается многократное повторение звука /ð/: «*that fame*», «*that memory*», «*that he Ne'er will disgrace your renown*». Тем самым еще раз подчеркивается завывание ветра. Эти порывы присутствуют в стихотворении от его начала и до конца.

Принимая во внимание тот факт, что главным моментом в переводе поэзии является передача эмоционально-эстетической информации, то есть достижение эквивалентности с помощью фонетических средств, к которым относится звукопись, то задача для переводчиков оказывается практически невыполнимой. Аллитерация и ассонансы, не совсем привычные для русского стиха создают определенные сложности при переводе. Однако оба перевода выполнены довольно точно. При этом перевод В. А. Мазуркевича представляется наиболее удачным, так как переводчику удалось в большей степени сохранить звукопись текста оригинала, не теряя образов, созданных автором, в то время как перевод В. В. Иванова наполнен большей печалью и трагедией.

Таким образом, анализ переводов стихотворения Дж. Г. Байрона «On Leaving Newstead Abbey», выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем, позволил выявить все основные трудности, возникающие при переводе поэтических текстов, и сравнить различные переводческие решения.

Сопоставительный анализ переводов стихотворения Дж. Г. Байрона «On Leaving Newstead Abbey», выполненных В. В. Ивановым и В. А. Мазуркевичем, позволяет сделать вывод о том, что звукопись как средство достижения эквивалентности поэтического перевода на фонетическом уровне является сложной задачей и обуславливает необходимость учета особенности фонологической системы русского и английского языков в поэтическом переводе.

ЛИТЕРАТУРА

- Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). – М., 1990. – 253 с.
 Нелюбин Л. Л. Толковый переводческий словарь. – М., 2003. – 318 с.
 Романова Л. Г. Адекватность и эквивалентность как переводческие категории (теоретико-экспериментальное исследование): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Оренбург, 2011. – 24 с.
 Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. – М., 1988. – 215 с.
 Reiss K, Vermeer H. J. Grudlegung einer allgemeinen Translations Theorie. – Tübingen: Niermeyer, 1984. – 245 p.

УДК 81'373.421=811.511.1

Межвариантная синонимия в переводах русскоязычных текстов на испанский язык

ЧЕРТОУСОВА С. В.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. В статье рассматриваются лексические особенности переводов рассказа Л. Н. Толстого «Где любовь, там и Бог» на испанский язык и выявляются межвариантные синонимы, принадлежащие к разным национальным вариантам языка. Особое внимание уделяется переводу слов-реалий.

Ключевые слова: межвариантный синоним, национальный вариант испанского языка, функциональная система языка, культурная адаптация, слова-реалии.

Intervariant Synonymy in the Translations of Russian Texts into Spanish

CHERTOUSOVA S. V.

Mordovia State University

Abstract. The present research explores the lexical peculiarities in the translations of a short story by Leo Tolstoy “Where Love Is, God Is” into Spanish and indicates the intervariant synonyms that belong to different national variants of the Spanish language. Special attention is given to the translation of realia.

Keywords: intervariant synonym, national variant of the Spanish language, functional system of the Spanish language, cultural adaptation, realia.

Перевод художественного текста зачастую представляет собой создание нового произведения – продукта творчества не только автора, но и переводчика, задачей которого наряду с передачей национального колорита языка-оригинала является также адаптация текста для читателей, не владеющих этим языком. Это приводит к тому, что в зависимости от языка один и тот же текст может звучать по-разному и, значит, оказывать другое воздействие на читателя. Однако возможны случаи, когда художественные переводы одного и того же произведения могут сильно отличаться и в пределах одного языка. Примеры тому мы находим в испанском языке.

Характерной особенностью испанского языка является его вариативность и существование национальных вариантов в испаноязычных странах. Каждый из таких вариантов может считаться в полной мере нормативным в своем языковом ареале, так как он служит не только для повседневного общения, но также для ведения делопроизводства и используется в официальных ситуациях. Изучение лексических и грамматических особенностей национальных вариантов испанского языка является предметом исследования современной испанистики (например, составляются глоссарии диалектальной лексики испанского языка в разных странах или регионах [Михеева 2009: 169]).

Безусловно, вариативность испанского языка будет находить отражение не только в устной, но и в письменной речи, в том числе и в переводах. Целью данной статьи является выявление лексических особенностей испанского языка в переводах русскоязычной литературы на примере двух текстов. Материалом для исследования послужил рассказ Льва Николаевича Толстого «Где любовь, там и Бог» и его переводы, опубликованные в двух сборниках. Первый перевод взят из антологии классической литературы, подготовленной издательством «MAROPIA» [Tolstoi 2014: 28–45]. Хотя издательство осуществляет свою деятельность преимущественно в Мексике, для составления сборников оно использует ранее опубликованные в Испании переводы художественных произведений. В частности, рассматриваемый нами рассказ впервые был переведен на испанский язык Хосе Муньосом-Эскамесом в начале XX века [Tolstoi 1907: 10–28] и переиздан в цитируемой антологии. Второй перевод рассказа «Где любовь, там и Бог» был найден в сборнике «Cuentos para aprender a vivir» никарагуанского издательства «Teuocoynani» [Tolstoi 2010: 54–83]. В предисловии подчеркивается, что весь сборник в целом предназначен для юного читателя из этой страны, что предполагает культурную адаптацию текста. В переводоведении культурная адаптация определяется как «преобразование или замена какого-либо элемента художественной структуры оригинала, вступающего в противоречие с культурой принимающего языка, на элемент более характерный для принимающей культуры с целью достижения прагматического эффекта, сопоставимого с оригиналом» [Гришаева 1999: 25].

Функциональные системы национальных вариантов испанского языка (например, грамматическая или лексическая) в разных странах могут не совпадать [Фирсова 2007: 11]. Примерами грамматической вариативности могут служить явления «*loísmo*» в ряде латиноамериканских стран и «*leísmo*» в пиренейском варианте испанского языка, а также предпочтение формы *Pretérito Indefinido Indicativo* для указания на прошедшее время в Латинской Америке и практически полное отсутствие там *Pretérito Perfecto Indicativo*. О лексической неоднородности свидетельствует феномен межвариантной синонимии, под которой понимаются «слова из разных национальных вариантов испанского языка, неодинаковые по форме выражения, с одним и тем же (близким) семантическим содержанием» [Фирсова 2007: 198]. Остановимся подробнее на этом явлении и будем считать первый текст «классическим», пиренейским вариантом, а во втором тексте попытаемся выявить лексику, специфичную только для национальных вариантов испанского языка.

Рассматривая межвариантные синонимы, разделим их на две группы: лексические единицы, характерные для стран Латинской Америки в целом и не употребляемые в Испании, и слова, принадлежащие национальному варианту испанского языка в Никарагуа. Большинство найденных нами примеров относятся к первой группе. Среди них много существительных, например: *Vivía en un bajareque construido en un barranco...* [Tolstoi 2010: 54]. Словарь испанского языка «DRAE» (*El Diccionario de la lengua española*) дает следующее определение существительному *el bajareque*: «*Bohío o casucho muy pobre o ruinoso*» [DRAE: эл. ресурс] (хижина или бедный и ветхий домишко. – *Пер. авт.*). Для подтверждения того, что данная лексическая единица относится к национальным вариантам испанского языка в Латинской Америке, обратимся к лингвистической базе данных «CORPES XXI», которая содержит указание на область и частотность распространения лексем испанского языка. Частотность использования существительного *el bajareque* в Центральной Америке составляет 11 единиц на миллион слов, в то время как для Испании частотность равна 2 единицам [Corpes XXI: эл. ресурс]. Из приведенных числовых данных очевидна принадлежность лексемы *el bajareque* к латиноамериканскому варианту испанского языка. Межвариантным синонимом к ней в переводе, выполненном Хосе Муньосом-Эскамесом, является лексема *el sótano* – дословный перевод существительного «подвал» в тексте Л. Н. Толстого. Сравним: «Жил он в подвале, в горенке об одном окне» [Толстой 2007: 39] и *Vivía en la ciudad un zapatero llamado Martín Avdieitch, que habitaba en un sótano...* [Tolstoi 2014: 33]. Значит, существительные *el bajareque* и *el sótano* будут считаться межвариантными синонимами в разных национальных вариантах испанского языка.

Еще одна пара межвариантных синонимов-существительных, найденная в переводах – это *el petróleo* и *el kerosene*: *A veces se enfrascaba de tal modo en la lectura, que se consumía todo el petróleo de la lámpara* [Tolstoi 2014: 35] и *A veces se enfrascaba de tal modo en la lectura, que no se decidía a dejar el libro hasta que se consumía todo el kerosene de su lámpara* [Tolstoi 2010: 54]. Словарь «DRAE», отражающий языковую норму пиренейского варианта испанского языка, не содержит словарной статьи для существительного *el kerosene*. В лингвистическом корпусе «CORPES XXI» указана высокая частотность употребления этой лексемы в регионе Анд (25 единиц), в то время как в источниках из Испании частотность составляет всего одну единицу [Corpes XXI: эл. ресурс]. Значение обоих существительных одинаково, значит, переводчики перевели исходное предложение путем подстановки: «Другой раз так зачитается, что в лампе весь керосин выгорит» [Толстой 2007: 41].

Аналогичной парой межвариантных синонимов являются лексемы *las gafas* и *los anteojos*, обозначающие очки в Испании и Латинской Америке соответственно: *Se quitó las gafas, las dejó sobre el libro, apoyó los codos sobre la mesa y quedó pensativo* [Tolstoi 2014: 37] и *Se quitó los anteojos, los dejó sobre el libro, apoyó los codos sobre la mesa y se quedó pensativo* [Tolstoi 2010: 61]. Примечательно, что первое значение существительного *los anteojos* в словаре «DRAE» – подзорная труба («*Instrumento óptico que acerca las imágenes de los objetos lejanos*» [DRAE: эл. ресурс]). Однако в значении «очки» данная лексическая единица практически не употребляется на территории Испании (данные корпуса «CORPES XXI»: частотность в Никарагуа – 10 единиц, в Испании – 0, 61 единицы [Corpes XXI: эл. ресурс]).

В некоторых случаях значения двух лексем, выступающих в качестве межвариантных синонимов, практически идентичны, но имеют различия в употреблении в текстах. Так, существительное *la grada* имеет в кастильском варианте значение «ступень» – «*el peldaño*» [DRAE: эл. ресурс] и часто употребляется в единственном числе, а во множественном числе в значении «лестница» оно встречается только в Латинской Америке. Этим можно объяснить выбор данной лексемы переводчиками из Никарагуа: *Se levantó, abrió la puerta, salió y gritó desde las gradas...* [Tolstoi 2010: 70]. В переводе Хосе Муньоса-Эскамеса для читателей-испанцев используется слово *la escalera* – общеиспанское существительное для обозначения лестницы: *Se levantó, abrió la puerta, salió y gritó en la escalera...* [Tolstoi 2014: 43]. Такой перевод полностью соответствует лексическому наполнению предложения исходного текста: «Встал Авдеич, вышел в дверь и на лестницу и кликнул...» [Толстой 2007: 49].

В никарагуанском переводе рассказа присутствуют лексемы, не зафиксированные в словаре общепотребительной лексики «DRAE» в той форме, в которой они употребляются в Латинской Америке, но по значению совпадающие с их общеиспанскими дублетами. Например, словарь не фиксирует форму слова *el chavalo*, являющуюся разговорным вариантом лексемы *el chaval* и встречающуюся только в странах Латинской Америки. Существительное «мальчик» из текста оригинала («Заплакал мальчик, стал просить прощения» [Толстой 2007: 54]) передается в рассматриваемых переводах межвариантными синонимами *el chavalo* и *el pequeñuelo*: *El chavalo rompió a llorar y pidió perdón entre sollozos* [Tolstoi 2010: 78] и *El pequeñuelo rompió a llorar y pidió perdón entre sollozos* [Tolstoi 2014: 47]. Последняя лексема не имеет национальных или территориальных ограничений в распространении.

Рассказ «Где любовь, там и Бог» был создан Л. Н. Толстым в 1885 году. Этим объясняется тот факт, что его текст изобилует архаизмами и словами-реалиями, не имеющими прямых аналогов ни в испанской, ни в латиноамериканской культурах. Напомним, что к реалиям относят «слова, называющие специфические предметы, явления, связанные с бытом, историей, культурой определенного народа» [Гильченко 2006: 77]. В переводческой практике существует ряд способов передачи таких слов на другой язык: среди них транслитерация, транскрипция, калькирование, перевод или описательный перевод [Гильченко 2006: 85]. В рассматриваемых нами текстах переводчиками были выбраны разные способы передачи русской лексемы *самовар*: «Воткнул Авдеич шило, встал, поставил на стол самовар, залил

чай и постучал пальцем в стекло» [Толстой 2007: 46]. В переводе Хосе Муньоса-Эскамеса существительное транслитерируется: *Al decir esto clavó la lezna en el banquillo, se levantó, puso el samovar sobre la mesa, vertió agua en la tetera y dio unos golpecitos en la ventana* [Tolstoi 2014: 40]. При этом никаких пояснений реалии ни в тексте, ни в сносках переводчик не дает. Альтернативой транслитерации может быть подбор эквивалента в культуре языка перевода [Иовенко 2001: 120]. В адаптированной версии рассказа для читателей Никарагуа русский самовар заменяется его латиноамериканским эквивалентом – лексемой *el pichel*: *Al decir esto clavó la aguja de zapatero en el banquillo, se levantó, sacó el pinolillo, lo mezcló con agua y azúcar en un pichel y le hizo una seña a través de la ventana a Juan Potosme* [Tolstoi 2010: 65]. Данная лексическая единица также используется преимущественно на территории латиноамериканских стран (частотность в Никарагуа 4 единицы против 0, 08 единицы в Испании [Corpes XXI: эл. рес.]) и обозначает высокий круглый оловянный сосуд, широкий снизу и узкий наверху с крышкой, прикрепленной к его ручкам (*Vaso alto y redondo, ordinariamente de estaño, algo más ancho del suelo que de la boca y con su tapa engoznada en el remate del asa* [DRAE: эл. рес.]). В контексте рассказа такая замена вполне адекватна, так как существительное *el pichel* подходит для описания чаепития.

Среди межвариантных синонимов в переводах рассказа «Где любовь, там и Бог» есть не только пары существительных, но и других частей речи. Краткая форма русского прилагательного *пьяный* передается в пиренейском переводе его общеупотребительным эквивалентом в испанском языке, сравним: «Выпьет, бывало, с знакомым человеком и хоть не *пьян*, а все-таки выходил из трактира навеселе и говаривал пустое...» [Толстой 2007: 42] и *En otras ocasiones comenzaba a beber con un amigo llegando a salir del traktir, no ebrio, pero sí un poco alegre...* [Tolstoi 2014: 36]. В никарагуанской версии рассказа мы находим глагол *picarse*, характерный только для национальных вариантов испанского языка в латиноамериканских странах, а в кастильском варианте выступающий преимущественно в значении «портиться»: *A veces bebía con algún amigo y aunque no se picaba, salía del bar bastante alegre...* [Tolstoi 2010: 59]. Другой пример межвариантных синонимов-глаголов – *apurarse* и *precipitarse*: *Llega apurado a la calle...* [Tolstoi 2010: 77] и *Se precipita a la calle...* [Tolstoi 2014: 46]. Глагол «*apurarse*» используется в возвратной форме только в Латинской Америке в значении «торопиться» и заменяет в исходном тексте на русском языке глагол *выбежать*: «Выбежал Авдеич на улицу...» [Толстой 2007: 53].

Для передачи выражения на русском языке *посидеть с ребенком* в рассматриваемых переводах также используются два разных глагола: общеиспанский глагол *tener*, имеющий широкую сферу употребления благодаря своей многозначности, и латиноамериканский вариант глагола «держать ребенка на руках, нянчиться» – *chinear* («*Chinear – Am. Cen. Llevar en brazos o a cuestras*» [DRAE: эл. рес.]). Сравним оригинальное предложение и два его перевода: «Садись, – говорит, – покушай, умница, а с младенцем я *посижу*, ведь у меня свои дети были – умею с ними нянчиться...» [Толстой 2007: 49], *Siéntate – le dijo – y come. Mientras tanto, yo te voy a chinear al niño* [Tolstoi 2010: 72] и *Siéntate – le dijo – y come, buena mujer. En tanto yo tendré a tu hijo* [Tolstoi 2014: 44]. В данном контексте глаголы *tener* и *chinear* также выступают в качестве межвариантных синонимов.

Если характеризовать различия в составе прилагательных в национальных вариантах испанского языка, то общеизвестной всем испанистам является пара синонимов для слова *красивый*: *bonito* и *lindo*. Последнее прилагательное чаще употребляется в латиноамериканских странах, его мы находим в никарагуанском переводе: *¡Uh, Dios mío mi lindo!* [Tolstoi 2010: 66]. Данная лексема фактически является дополнением в переводе, так как в исходном тексте она отсутствует: «Спаси Христос, и то...» [Толстой 2007: 46].

Лексика, относящаяся к национальному варианту испанского языка в Никарагуа, представлена двумя примерами, в состав которых входят реалии. В тексте оригинала встречается название российской монеты: «Прими, ради Христа, – сказал Авдеич и подал ей двугривенный – платок выкупить» [Толстой

2007: 52]. В пиренейской версии перевода реалия сохраняется: *Toma en nombre de Dios – dijo éste deslizando en la mano una moneda de 20 kopeks – , toma esto para desempeñar tu mantón* [Tolstoi 2014: 45], в то время как в тексте для читателей из Никарагуа двугривенный заменяется денежной единицей страны – кордобой: *Quiero ofrecerte esto en nombre de Dios – dijo Miguelito, poniéndole en la mano un billete de doscientos córdobas. – Es para que puedas comprarle algo al niño* [Tolstoi 2010: 75].

Еще одним примером лексики, обозначающей реалии в Никарагуа, является напиток пиноль. Эта лексическая единица вводится в текст перевода, заменяя типичный русский напиток – чай; сравним: «Подумал Авдеич: напоить его разве чайком...» [Толстой 2007: 46] и *Tal vez le convenga tomarse un pinolillito...* [Tolstoi 2010: 65]. Такое решение переводчика объяснимо стремлением к культурной адаптации текста для читателей своей страны. В переводе, рассчитанном на читателя-испанца, лексическое наполнение предложения не меняется: ... *tal vez le convedría tomara una taza de té...* [Tolstoi 2014: 40].

Ввиду огромной территориальной распространенности испанский язык насчитывает двадцать национальных вариантов. Расхождения в функционировании их систем в наиболее яркой форме проявляются на лексическом уровне, что подтверждают рассмотренные нами тексты. Среди межвариантных синонимов были найдены пары – существительные (*el sótano – el bajareque*), глаголы (*tener – chinear*); ряд лексических единиц распространен во многих странах Латинской Америки (*los anteojos, picarse, el chavalo*), другие принадлежат только к национальному варианту испанского языка в Никарагуа (*el pinolillo* и *el córdoba*). Все они употреблены в тексте перевода с целью его культурной адаптации для читателей, не обладающих глубокими знаниями о традициях и быте русского народа на рубеже XIX–XX веков. Таким образом, межвариантная синонимия в испанском языке дает переводчику дополнительные возможности вариативности лексического наполнения текста и позволяет в рамках одного языка создавать различные адаптированные тексты, направленные на самую широкую читательскую аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

- Гильченко Н. Л. Практикум по переводу с немецкого на русский. – СПб.: КАРО, 2006. – 368 с.
- Гришаева Л. И. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. – Воронеж, 1999. – 192 с.
- Иовенко В. А. Практический курс перевода. Испанский язык: учебник. – М.: ЧеРо, 2001. – 424 с.
- Михеева Н. Ф. Испанский язык и межкультурная коммуникация. – изд. 3-е, доп. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 272 с.
- Толстой Л. Н. Где любовь, там и Бог // Где любовь, там и Бог: антология. – Новосибирск : РОССАЗИЯ, 2007. – С. 39–57.
- Фирсова Н. М. Современный испанский язык в Испании и странах Латинской Америки. Учебное пособие. – М.: АСТ : Восток – Запад, 2007. – 352 с.
- Corpes XXI. Corpus del español del siglo XXI. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.frl.es/CORPES/view/logview>.
- Diccionario de la lengua española. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.
- Tolstoi L. Cuentos populares. – Paris: Garnier, 1907. – 222 p.
- Tolstoi L. Donde está el Amor, allí está Dios // Cuentos para aprender a vivir. – Managua: Equipo Teyocoyani, 2010. – PP. 54–83.
- Tolstoi L. En donde está el Amor, allí está Dios // Lecturas clásicas. Cuentos de Tolstoi. Cuentos célebres. Antología. – México: MAPORRÚA, 2014. – PP. 28–45.

УДК 81'255.2

Специфика художественного перевода произведений Дж. Остен (на материале романа «Гордость и предубеждение»)

ШАМИНА Н. В.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. Художественное произведение является одним из способов отражения окружающей действительности, жизни народа, его традиций. В ходе художественного перевода очень важно сохранить содержание, форму и эстетику текста оригинального произведения. Основные особенности искусства Джейн Остен – специфически женский взгляд на окружающий мир, тонкая, изящная ирония, чередование комических, лирических, мелодраматических сцен, совершенство стиля, своеобразное впечатление непосредственного наблюдения, возникающие при чтении произведений. Всё вышеперечисленное представляет особый интерес при переводе произведений писательницы.

Ключевые слова: художественный перевод, викторианский роман, литературный контекст, ирония, «непроницаемость», адекватный перевод.

The Specifics of Literary Translation of Jane Austen's Works (On the Basis of the Novel "Pride and Prejudice")

SHAMINA N. V.

Mordovia State University

Abstract. The work of fiction is a way of reflecting reality, the life of the nation, its traditions. In the course of literary translation it is very important to keep the content, form and aesthetics of the text of the original work. The main features of Jane Austen's art are specific female view of the world, subtle irony, alternation of comic, lyrical, melodramatic scenes, the perfection of style, a kind of impression of direct observation while reading the works. The above mentioned peculiarities are of particular interest in the literary translation of the writer's works.

Keywords: literary translation, the Victorian novel, literary context, irony, "impenetrability", adequate translation.

Художественное произведение является одним из способов отражения окружающей действительности, жизни народа, его традиций. В ходе художественного перевода очень важно сохранить содержание, форму и эстетику текста оригинального произведения. Художественный перевод таит в себе ряд скрытых особенностей. Самой основной является отсутствие дословности. Художественный перевод по своей сути – это очень вольный пересказ, не требующий точности, например, в отличие от технического перевода. Идеальным считается перевод, когда переводчик занимается своеобразным творчеством в поисках различных вариантов перевода, т. е. он воссоздает текст на ином языке. Поэтому переводчик художественного произведения должен иметь задатки творческой природы, способной постичь главную идею автора. Второй особенностью художественного перевода считается связь с нюансами переводимого текста, такими как фразеологизмы, поговорки и иные устойчивые выражения, которые при дословном переводе не отразят смысловую нагрузку. Игра слов, которую вынужден вести переводчик, является сложной задачей художественного перевода. Третья особенность – личностный характер перевода: настоящий художественный перевод может сделать только переводчик с писательскими способностями. Очень часто в ходе перевода важна не точность переводимого текста, а ощущения, которые останутся у читателя после его прочтения. Ощущения после оригинала и перевода должны быть схожими. Неукоснительное соблюдение стиля эпохи и соответствие культурным ориентирам – четвертая особенность художественного перевода. Переводчик должен проникнуться духом текста, эпохой, в которую написано произведение.

Вне зависимости от того, что жизнь и творчество Дж. Остен не подпадают под хронологические границы викторианской эпохи, писательница, тем не менее, достаточно органично вписывается в ее социокультурный и литературный контекст. Ее творчество сыграло ключевую роль в формировании «женской» прозы викторианской эпохи, оказав заметное влияние на произведения ее последовательниц. Романы Остен являются, на наш взгляд, одними из наиболее репрезентативных с точки зрения женской проблематики и ее отражения в литературе; творчество Остен предопределило своеобразие формирования и воплощения женской темы в английском викторианском романе [Шамина 2005].

Вопреки тому, что писательница взялась за перо, когда романы считались не женским делом, ее творчество сыграло немаловажную роль в повествовательном искусстве, утвердив за романом его главенствующую роль и доказав, что женщина имеет право на самовыражение. Основные особенности искусства писательницы – специфически женский взгляд на окружающий мир, тонкая, изящная ирония, чередование комических, лирических, мелодраматических сцен, совершенство стиля, своеобразное впечатление непосредственного наблюдения, возникающие при чтении произведений.

Ранние произведения Дж. Остен отличаются от поздних степенью психологизма (которая, конечно, выше, в «Мэнсфилд-парке», «Эмме», «Доводах рассудка» даже по сравнению с «Гордостью и предубеждением»), тем не менее, можно с уверенностью утверждать о неизменности стилистических и смысловых мотивов ее романов. Вопросы брака, не только самого устройства жизни, но ответственности в выборе спутника и спутницы, которую несут родители и сами молодые люди, постоянно в них обсуждаются, с той только разницей, что в поздних, зрелых, выводы, к которым приходит писательница, философичнее и мудрее.

Вирджиния Вулф считала Джейн Остен «лучшей из женщин писательниц, чьи книги бессмертны» [Вулф, эл. рес.]. При этом она подчеркивала не только достоинства прозы Остен, очевидные каждому читателю, но и детали, которые может заметить лишь профессионал – изящество построения фразы, «полноту и цельность высказывания». В этом можно убедиться на примере шестой главы романа «Гордость и предубеждение», по выражению Е. В. Первушиной, «совершенно замечательной», как в художественном, так и в техническом отношении. Она начинается с разговора Шарлотты Лукас и Элизабет Беннет. Подруги беседуют об очевидной влюбленности Джейн в мистера Бингли. Очевидной для них, но отнюдь не для мистера Бингли, поскольку Джейн *“united with great strength of feeling, a composure of temper and a uniform cheerfulness manner, which would guard her from the suspicions of the impertinent”* [Austen 2000: 19]. То есть «соединяла с силой чувства уравновешенность характера и неизменную ровную приветливость, что оберегало ее от любых недоброжелательных подозрений» [Остен 2001: 24]. Замечательно, что Остен использует в этом случае слово *“feeling”*, которое по значению несколько отличаются от известных нам *“sense”* и *“sensitivity”*. *“Sense”* – как мы помним, может включать в себя некоторый анализ, рассудочность, *“sensitivity”* – общую чувствительность, склонность к аффектам, в то время как *“feeling”* – это именно ощущение, а также: переживание, сочувствие, симпатия вплоть до любви, отношение (приязнь или неприязнь, убеждение, но не логического, а интуитивного свойства). Согласно словарю:

- gut feeling* – инстинктивное чувство,
- strange feeling* – страх перед чем-то неведомым
- good feeling* – доброжелательность
- ill feeling* – неприязнь, предубеждение; враждебность
- innermost feelings, intimate feelings* – самые сокровенные чувства
- sneaking feeling* – неосознанное чувство
- uneasy feeling* – беспокойство
- to hurt smb. 's feelings* – обидеть кого-л., задеть чьи-л. чувства
- to relieve one's feelings* – отвести душу,
- feeling ran high* – страсти разгорелись
- to hide, mask one's feelings* – прятать свои чувства

to repress one's feelings – подавлять свои чувства

to express feelings, to show one's feelings – выражать чувство, отношение– выказывать чувство, отношение.

popular feeling – общественное мнение.

develop a feeling for smth. – развить вкус к чему-л.

a woman of feeling – женщина со вкусом

Таким образом, “*great strength of feeling*” Джейн – это именно ее способность испытывать глубокие чувства, любить всей душой, самозабвенно, хоть и скрывая «огонь под пеплом». Проще говоря, Джейн, несмотря на искреннее восхищение, интерес и симпатию к Бингли, хорошо себя контролирует, не давая понять ни поклоннику, ни окружающим, насколько он ей не безразличен. Элизабет этому рада – очевидно, она полагает, что сестры мистера Бингли не преминули бы высмеять бедняжку Джейн, будь она менее сдержана. Однако Шарлотта полагает, что Джейн может сильно навредить себе – Бингли просто не догадается о ее чувствах, и не решится идти дальше в своем ухаживании. “*He never do more than like her, if she does not help him*” [Austen 2000: 20] – «Он так и будет, любоваться ею издали, если она ему хоть немного не поможет» [Остен 2001: 24]. При этом она подводит под свой прогноз теоретическую основу: «Если женщина так искусно скрывает свои страсти, она может и вовсе потерять поклонника. ... В любой привязанности есть место толике благодарности или тщеславия. Первоначальный выбор мы делаем свободно, но лишь немногие из нас слышали о настоящей любви, которая развилась бы без всякого поощрения. В девяти случаях из десяти женщина поступит умно, если покажет больше страсти, чем она чувствует на самом деле».

С последним Элизабет не согласна: «Твой план превосходно подходит для тех случаев, когда единственным желанием женщины является замужество, когда для нее важнее всего заполучить богатого мужа, или даже просто мужа. Но чувства Джейн иного рода, она не строит планов, и до сих пор еще не уверена ни в силе своей привязанности, ни в том, насколько она разумна. Она знакома с Бингли только две недели. Они протанцевали четыре танца в Меритоне, затем она видела его во время визита в Незерфилд, после того они еще четыре раза обедали в одной компании. Этого явно не достаточно для того, чтобы она изучила его характер». Шарлотта стоит на своем: «Она могла изучить его аппетит, и к тому же не забывай – они провели вместе четыре вечера, а за это время можно многое успеть». «Ну да, они успели выяснить, что предпочитают игру в «двадцать одно» игре в «коммерцию», но едва ли сумели изучить иные, более важные черты характеров друг друга» [Остен 2001: 25–26], – отвечает Элизабет. (И. С. Маршак переводит «коммерцию», как покер. О самой игре в словаре сказано так: «круговая игра, в которой карты становятся объектами обмена и торговли»).

Вернемся к разговору о писательской технике. В классическом романе техника – это нечто такое, чего читатель не должен замечать. Джейн Остен в совершенстве владеет искусством быть незаметной. В середине шестой главы, сразу после разговора Шарлотты и Элизабет о счастье в браке, Остен делает очень красивый, плавный и незаметный переход, смену плана длиной в одну фразу. «Так хороший танцор, закончив одну комбинацию элементов, делает короткую связку, дорожку шагов, или даже просто небольшой полукруг для того, чтобы переместить центр тяжести и начать следующий элемент с нужной ноги. Зритель эту связку никак не выделяет, он просто чувствует, как танец плавно и естественно перетекает из одной фигуры в другую, и наслаждается искусством танцора» [Первушина, эл. рес.]. Вот абзац, который имеется в виду: “*Occupied in observing Mr Bingley's attention to her sister, Elizabeth was far from suspecting that she was herself becoming an object of some interest in the eyes of his friend*” [Austen 2000: 25]. «Занятая наблюдением за тем, какое впечатление производит мистер Бингли на ее сестру, Элизабет не подозревала о том, что сама стала объектом, вызвавшим подобный интерес у его друга» [Остен 2001: 27].

Если в предыдущей части главы мы следовали за Элизабет, теперь (и, кстати, в первый раз) мы видим ситуацию глазами мистера Дарси. И тут же, чтобы отвлечь внимание читателя от этого пере-

хода, Остен предлагает нам заманчивую картинку: Дарси, вопреки собственному слегка брюзгливому нраву, любит Элизабет. *“Mr Darcy had at first scarcely allowed to be pretty, he had looked at her without admiration at the ball, and looked at her only to criticize. But no sooner had he made it dear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. To this discovery succeeded some others equally mortifying. Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing; and in spite of his asserting that her manners were not those of the fashionable world, he was caught by their easy playfulness... He began to wish to know more of her, and as a step towards conversing with her himself, attended to her conversation with others”* [Austen 2000: 25].

«Мистер Дарси вначале едва допускал, что ее можно счесть миловидной. На балу он наблюдал за нею без всякого удовольствия и придирчиво выискивал недостатки в ее внешности. Но едва он убедил своих друзей, что в ее лице нет ни одной правильной черты, он вдруг заметил, что в ее темных глазах светится необычный для женщины ум, и что благодаря этому они кажутся весьма красивыми и выразительными. За этим открытием последовали другие, подвергающие наблюдателя не меньшей опасности, чем первое. Хотя его критичный глаз мог без труда определить, насколько ее фигура далека от идеально симметричных форм, он не мог не заметить и того, как она стройна и грациозна, а также, что хотя ее манеры не отвечали последнему писку моды, ее живой и веселый нрав не мог не вызвать симпатии Ему захотелось узнать о ней больше, и, не решаясь пока заговорить с нею непосредственно, он стал прислушиваться к ее разговорам с другими» [Первушина, эл. рес.].

У Маршака первая часть фразы про наблюдения и наблюдателей переводится так: «приглядываясь к отношениям между мистером Бингли и Джейн». Меж тем Джейн Остен пишет также нечто иное: «наблюдая за тем, какое впечатление производит мистер Бингли на ее сестру». Для Элизабет действительно важнее понять, насколько глубока симпатия Джейн к Бингли, а не то, насколько глубоко сама Джейн задела сердце северянина. Таким образом, Остен еще раз подчеркивает приверженность Элизабет романтической концепции любви и брака.

Что касается «сцены любования», то Маршак переводит ее следующим образом: «Мистер Дарси вначале едва допускал, что она недурна собой. Он совершенно равнодушно смотрел на нее на балу. И когда они встретились в следующий раз, он видел в ней одни недостатки. Но лишь только он вполне доказал себе и своим друзьям, что в ее лице нет ни одной правильной черты, как вдруг стал замечать, что оно кажется необыкновенно одухотворенным благодаря прекрасному выражению темных глаз. За этим открытием последовали другие, не менее рискованные. Несмотря на то, что придирчивым оком он обнаружил не одно отклонение в ее наружности, он все же был вынужден признать ее необыкновенно привлекательной. И хотя он утверждал, что поведение Элизабет отличается от принятого в светском обществе, оно подкупало его своей живой непосредственностью» [Остен 2001: 27]. Анализируя перевод данного отрывка, Е. В. Первушина пишет: «Можете сравнить этот перевод с оригиналом, и вам станет ясно, насколько русский вариант проигрывает в точности, конкретности, яркости образов и главное в том, что сама Остен называет *playfulness* (я не перевожу *playfulness* как «игривость», потому что в русском языке это слово имеет сильный эротический оттенок. У Остен же, как мне кажется, речь идет об «игривости» котенка или ребенка – то есть о живости, веселости, добродушном чувстве юмора). Не то, чтобы русский перевод был плох. Он очень хорош – это один из лучших переводов, с которыми мне приходилось сталкиваться. Но оригинал все же лучше по одной простой причине. Маршак знал, что переводит классику, Джейн Остен было невдомек, что она пишет эталонный роман. Поэтому она позволяла себе быть *playfulness*» [Первушина, эл. рес.].

И еще одно замечание. Бингли, увидев Джейн, приходит к выводу, что она *“the most beautiful creature I ever beheld”* [Austen 2000: 13] – «самое прекрасное создание, какое я когда-либо видел» [Первушина].

При этом Бингли употребляет не Present Perfect, как следовало бы, согласно правилам английского языка, а Past Simple. То есть, он не только не встречал прежде такой красивой девушки, но и уверен, что больше никогда не встретит ничего подобного. Эта «грамматическая ошибка» не единственная у Остен. Тот же Бингли, говоря о меритонском бале, заявляет: *"I never met with so many pleasant girls in my life"* [Austen 2000: 13] – «Я никогда в жизни не встречал так много очаровательных девушек» [Первушина], и снова употребляет Past Simple вместо Present Perfect. Чуть ниже миссис Беннет говорит о сестрах мистера Бингли: *"I never in my life saw anything more elegant than their dresses"* [Austen 2000: 14] – «Я никогда в жизни не видела ничего более элегантного, чем их платья, а Элизабет говорит о Джейн: *"I never heard you speak ill of a human"* [Austen 2000: 34] – «Я никогда не слышала, чтобы ты дурно отозвалась о каком-нибудь человеке» [Первушина]. Итак, использование различных форм английских времен – это вопрос не только банальной грамотности, но и писательской техники – по словам Е. В. Первушиной, «той самой, которая на первый взгляд почти не видна, но, за счет наполнения простейших сценок двойным и тройным смыслом, доставляет читателю огромное удовольствие» [Первушина, эл. рес.].

Итак, Джейн Остен удалось создать «смешанные» характеры и показать различные «пропорции смеси». Она замечает малейшие изменения в этих пропорциях, а значит, и изменения – органические, изнутри – и самих характеров. Замечательно, что в этом она превзошла не только своих предшественников, но и многих своих последователей (по времени). Действительно, ни Диккенс, ни Теккерей, ни сестры Бронте, ни Гаскелл, ни Джордж Элиот не создали «смесей», которые выдерживали бы сравнение с характерами Остен. Величие этих романистов проявлялось в других областях. Лишь на рубеже нового, XX, века принцип «смешанных» характеров получил подлинное развитие. Возможно, в этом и ключ (или, вернее, один из ключей) к пониманию того, почему XX век «открыл» для себя Остен. Джейн Остен современна, как ни один из ее современников.

С XX веком Джейн Остен роднит и другая ее особенность. Это нелюбовь к прямым декларациям, к плоско преподанной морали, к дидактизму, к проповеди. Вирджиния Вулф называет эту особенность Джейн Остен «непроницаемостью» [Вулф, эл. рес.]. «Непроницаемость» эта, конечно, не означает отсутствия авторской оценки. «Такая оценка героев и событий есть. Джейн Остен вовсе не ставит себе цели полностью ее скрыть, она лишь убирает ее с поверхности, прикрывая то внешней бесстрастностью повествования, то легким покровом иронии. Джейн Остен не поддается поверхностному чтению. Нельзя за нее браться и тем глубокомысленным читателям, которые во всем ищут прямого наставления, – того и глядишь, примут ее «всеми признанные истины» за подлинные и обвинят автора в плоскости и конформизме» – отмечает литературовед [Демурова, эл. рес.].

Тот же эффект «непроницаемости» (употребим этот термин весьма условно) достигается использованием другого любимого приема – несобственно прямой речи. Автор словно смотрит на мир глазами своего героя и передает – просто передает, как бы не привнося в это собственного отношения, – его мысли и чувства. Но в том-то и дело, что все это «как бы» и «словно», все это только кажется на первый, поверхностный взгляд. Вглядитесь пристальнее – тончайший, почти неуловимый разворот фразы, точно выбранное слово, модальность, слегка преувеличенная или преуменьшенная эмоциональность интонации – и за этой «непроницаемостью» встает ироническое лицо автора.

В романах Джейн Остен почти нет описаний внешности героев, их туалетов, убранства их жилищ; почти отсутствует пейзаж. Она представляет в этом смысле разительный контраст с большинством своих современников. Исключение делается лишь для того, что строго необходимо для характеристики, развития действия или для комического эффекта. Больше всего боявшаяся красоты, Джейн Остен избегает «поэтических» эпитетов; в тех же случаях, когда она их употребляет, они всегда подчеркнута «смысловые», сдержанные, рациональные. Про мужчин она говорит – *handsome, of good manners*; про женщин – *pretty, beautiful, fine*. Цвет глаз на протяжении всего романа «Гордость и предубеждение» она упоминает два раза и то либо в прямой речи, либо иронически; туалеты не описывает вовсе.

Произведения Джейн Остен отмечены тончайшей и всепроникающей иронией. По словам Н. М. Демуровой, «она окрашивает все события, все характеристики, все размышления в совершенно особые тона; она разлита повсюду – но неуловима; ее остро чувствуешь – но она не поддается анализу» [Демурова, эл. рес.]. Можно, конечно, привести примеры различных комических приемов. Джейн Остен любит прием, который англичане называют “*understatement*”, – то есть, она говорит немного меньше того, что думает, – или, напротив, “*overstatement*”, – то есть, она говорит немного больше того, что думает: примеров тому и другому можно было бы найти множество. Она постоянно употребляет еще один прием, который англичане называют “*bathos*”, неожиданно и резко снижая весь тон (или значение) сказанного. Вспомним мистера Беннета, винащего себя в позоре своей младшей дочери, убедившей с Уикхемом. Он говорит Элизабет, пытающейся утешить его: «Нет, Лиззи, дай мне хоть раз в жизни почувствовать всю глубину своей вины. Не бойся, Это меня не сломит. Все это быстро выветрится у меня из головы» [Остен 2001: 349].

Итак, в первую очередь сложности литературного перевода объясняются высокой смысловой нагрузкой каждого слова художественного текста. Переводчику приходится не просто механически переводить текст, а воссоздавать каждую строчку заново. Сложность литературного перевода также обуславливается различным «видением мира» – специфическими для английского и русского языков способами его осознания и отражения. Две европейские культуры – английская и русская достаточно близки, но имеющиеся различия отнюдь не упрощают задачу литературного перевода.

Краткий перечень основных трудностей литературного перевода применительно к англо-русскому художественному переводу выглядит следующим образом:

- известные принципиальные различия английского и русского языков;
- бытовые и социальные особенности жизни народов;
- национальные фразеологизмы, фразовые глаголы;
- игра слов;
- необходимость нахождения середины между подстрочником и вольным переводом;
- соблюдение стиля, культуры и эпохи;
- так называемые “ложные друзья переводчика” – близкие по написанию или звучанию в языке оригинала и в языке перевода слова, отличающиеся своими значениями.

У носителей языка понимание художественного произведения основывается в основном на знании особенностей родной культуры и реалий, с ней связанных, а у представителя другой культуры возникают определенные трудности с пониманием этого же художественного произведения, но на родном языке. В связи с этим часто возникает проблема того, как адекватно перевести художественное произведение на иностранный язык.

ЛИТЕРАТУРА

- Вулф В. Джейн Остен. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.apropospage.ru/person/vulf/v8.html>
- Демурова Н. М. Джейн Остин и ее роман «Гордость и предубеждение». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/demurova-dzhejn-ostin.htm>
- Особенности художественного перевода англоязычных произведений. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovariky.ru/291-osobennosti-hudozhestvennogo-perevoda-angloyazychnyh-proizvedeniy.html>
- Остен Дж. Гордость и предубеждение: Роман / пер. с англ. С. Маршака. – М.: АСТ, 2001. – 427 с.
- Первушина Е. В. Нежные признания. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.apropospage.ru/osten/ost8_4.html
- Шамина Н. В. Женская проблематика в викторианском романе 1840–1870-х годов (Джейн Остен, Шарлотта и Эмили Бронте, Джордж Элиот): дис. ... канд. филол. наук. – Саранск, 2005. – 235 с.
- Austen J. *Pride and Prejudice*. – London; Glasgow: Blackie, 2000. – 344 p.

УДК 821.161.1:81'25

Стихотворение В. С. Соловьёва «На мотив из Мицкевича» в переводческой практике поэта

ЮРИНА Н. Г.

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва (г. Саранск)

Аннотация. Стихотворение В. С. Соловьёва «На мотив из Мицкевича» отражает ключевые принципы переводческого творчества поэта. Перевод польского автора помог сформировать собственную образную систему, художественный метод и повлиял на дальнейшие литературно-критические суждения Соловьёва.

Ключевые слова: лирика, поэтический перевод, художественная традиция, романтизм, поэтика, литературная критика.

The Poem of V. S. Solovyov “A Variation of Adam Mickiewicz” in the Translation Practice of the Poet

YURINA N. G.

Mordovia State University

Abstract. The poem of V. S. Solovyov “A Variation of Adam Mickiewicz” reflects the key principles of the poet’s translation works. The translation of the Polish author helped to shape his own imagery, artistic method and impact on future Solovyev’s literary-critical judgments.

Keywords: lyrics, poetic translation, artistic tradition, romanticism, poetics, literary criticism.

Хорошо известно, что В. С. Соловьёв в своем поэтическом творчестве неоднократно обращался к переводам. Этот пласт его художественного наследия практически не изучен и ждет своих исследователей. В российской науке о необходимости изучения поэтических переводов Соловьёва впервые заговорила в 1970-е годы З. Г. Минц, однако и по прошествии сорока лет существенных сдвигов в этом направлении не произошло. Предположим, что это может быть связано с медленным освоением художественного наследия русского философа в целом. С учетом того, что собственно переводы и подражания в нем занимают достаточно скромное место, становится понятно весьма прохладное отношение к данной проблеме современных ученых. Тем не менее, на наш взгляд, изучение этого пласта в многогранном литературном творчестве В. С. Соловьёва крайне важно и актуально для соловьеведения. Оно поможет не только представить степень переводческого таланта этого автора, но и осмыслить его творческие связи с зарубежной художественной традицией, понять влияние мировых поэтических воздействий на его творчество. Принимая во внимание тот факт, что поэтические переводы Соловьёва никогда не были для него средством заработка, следует относиться к ним как к ценным свидетельствам эволюции его собственного мироощущения и художественного видения мира.

Примечательно, что переводческая деятельность Соловьёва охватывала 1870–1890-е годы, однако наиболее активно и плодотворно она протекала в ранний период его творчества. На наш взгляд, это еще раз подтверждает то, что этот род творчества оказался особенно важным для автора в период формирования его художественного мира и метода.

З. Г. Минц считала, что, несмотря на «кажущуюся пестроту» и «ненаправленность» [Минц 1974: 48] переводческих интересов Соловьёва в 1880-е годы, можно выделить несколько основных линий в его деятельности этого периода: итальянская лирика эпохи Возрождения, восточная поэзия и античный эпос. Считаем необходимым дополнить названные направления по крайней мере еще одним – европейской романтической лирикой. Она интересовала Соловьёва-переводчика уже в 1870-е годы (свидетель-

ством чему переводы из раннего Г. Гейне, а также близких романтикам по своему мироощущению Платона и Ф. Шиллера). Романтическое мировоззрение по большому счету определяло художественный мир Соловьева-поэта, поэтому этот его интерес вполне понятен и органичен.

В рамках данной работы рассмотрим лишь единственный перевод Соловьева, датируемый 1885 годом, – переложение стихотворения А. Мицкевича «Сон» («Sen»). Выбор произведения именно этого автора, очевидно, был обусловлен несколькими причинами. Во-первых, именно в середине 1880-х годов Соловьев активно размышлял над проблемой соединения Церквей и объединения славянства. Поэтому возникновение польской темы в его переводческом творчестве выглядит довольно естественным. Во-вторых, этот перевод свидетельствует о значимости для Соловьева поэтической традиции польского романтика. Обратимся к особенностям этого перевода и характеру отражения в нем поэтической манеры переводимого автора.

Главный принцип своей переводческой деятельности Соловьев озвучил в программной статье 1890 года «О лирической поэзии». «...для хорошего перевода лирического стихотворения, – писал он, – необходимо, чтобы переводчик возбудил в себе то же лирическое настроение, из которого вышло подлинное стихотворение, и затем нашел соответствующее этому настроению выражение на своем языке. Для лирического перевода вдохновение нужнее, чем для всякого другого» [Соловьев 1991: 88]. Это высказывание еще раз объясняет выбор Соловьевым для перевода автора с близким мироощущением: иначе, очевидно, ему было бы трудно «вдохновиться» материалом.

Соловьев назвал свое стихотворение «На мотив из Мицкевича», тем самым подчеркнув, что его перевод лишь частично воплощает оригинальный текст польского поэта. Сразу же обращает на себя внимание значительное сокращение объема стихотворения (три катрена из пяти) и сужение диапазона исходных тем и мотивов. Обычно переводчики Мицкевича сохраняли заданную автором этапность развития мысли, количественное ее выражение (Н. В. Берг, Л. Гунин, Л. Н. Мартынов). Иногда, подобно М. Л. Михайлову [Мицкевич, эл. рес.], соединяли два последних катрена, в определенной степени дублирующих друг друга, незначительно развивающих лирический сюжет. Соловьев исключил второе и третье четверостишия, описывающие возлюбленную как источник смерти и саму смерть на ее руках.

Стихотворение лишается у Соловьева авторского названия, и мотив сна, ключевой для Мицкевича («*Wspomniesz o twoim sennym przyjacielu // I zstąpisz z niebios, aby go ocucić*» [Mickiewicz 1965: 153]), становится второстепенным, звучит как некий отголосок: «Пока не сойдешь ты, в сиянье одета, // Меня пробудить от томительной ночи» [Соловьев 1974: 193]. Основной темой у Соловьева становится тема любви, которая вечна и способна преодолеть любые преграды. Причем, романтическое возвышение возлюбленной у Мицкевича приводит Соловьева к дорогому для него образу Вечной Женственности. Сам он был убежден в том, что «Небесный предмет нашей любви только один, всегда и для всех один и тот же – вечная Женственность Божия» [Соловьев 1991: 169]. Мотив сладостной смерти от рук возлюбленной («*Wtenczas trucizny daj mnie kropel kilka*» [Mickiewicz 1965: 153]) полностью исчезает в соловьевской интерпретации, так как является попросту невозможным в его философской и этической системе координат. Для Соловьева любовь была однозначно светлым чувством, способным одухотворить человека, привести его к идее самосовершенствования, спасти от характерного для человека эгоизма. В своем трактате «Смысл любви» философ писал: «...тем большее значение должны мы признать за любовью как за началом видимого восстановления образа Божия в материальном мире, началом воплощения истинной идеальной человечности. Сила любви, переходя в свет, преобразуя и одухотворяя форму внешних явлений, открывает нам свою объективную мощь...» [Соловьев 1991: 149]. Проецирование образа способной разбудить после конца света возлюбленной на Софию, Божественную Премудрость, сообщило ему особую направленность, привело к обязательному исключению отдельных порывов и поступков, принципиально с ней несоотносимых.

Соловьев сохранил звучащий у Мицкевича мотив пробуждения («*Zbudzę się myśląc, że chwilę drzemałem...*» [Mickiewicz 1965: 153]), но приглушил апокалиптический мотив воскрешения из мерт-

вых. У Соловьёва остается лишь намек: «Чтоб грезить я мог до скончания света...» [Соловьёв 1974: 193]). У Мицкевича этот мотив развернут: «*A po dniach wielu czy po latach wielu, // Kiedy mi każą mogiłę porzucić...*» [Mickiewicz 1965: 153].

Соловьёв, как и Мицкевич, не выходил за пределы любовной лирики, но сам образ возлюбленной в стихотворении у него значительно отличался от оригинального, авторского. У Мицкевича лирическая героиня более земная, несмотря на ее романтическую идеализацию: «*Znowu mię złożysz na twem łonie białem, // Znowu mię ramię kochane otoczy; // Zbudzę się myśląc, że chwilę drzemałem, // Całując lica, patrząc w twoje oczy*» [Mickiewicz 1965: 153]. Русские переводчики всячески детализировали этот образ, придавали ему осязательность и зрительную конкретность. В переводе Н. В. Берга она «волшебница», «подруга молодая» с «лазурными» очами, «легкой» рукой и «сладкими» устами [Сон (Мицкевич / Берг)]. Л. Н. Мартынов, создавая образ возлюбленной, употребляет эпитет «любимые руки» [Мицкевич 1974: 93]. Лев Гунин упоминал «милую» руку [Адам Мицкевич в переводах Льва Гунина, эл. рес.]. М. Л. Михайлов говорил о «безмятежных ласках» [Мицкевич, эл. рес.].

У Соловьёва образ лирической героини, безусловно, создается с учетом его концепции Вечной Женственности. Об этом свидетельствуют второй и третий катрены, содержащие строки о «враждующей силе», противостоящей любви, и о схождении «в сиянье одетой» возлюбленной в мир. У Соловьёва присутствуют и узнаваемые эпитеты, встречающиеся в его оригинальных стихотворениях («нежные» ласки, «ясные» очи). В результате создается новый сюжет о нисхождении Софии в земной мир, неоднократно воплощенный в его лирике 1870-х – 1880-х годов («Вся в лазури сегодня явилась...», «Близко, далеко, не здесь и не там...», «Что роком суждено, того не отражу я...» и др.).

Вместе с тем перевод Соловьёва можно считать довольно точным. Он не нарушал логики стихотворения Мицкевича, его тональности. Соловьёвское стихотворение так же эмоционально, как и у Мицкевича (остаются восклицания, оценочная лексика). Сохраняется свойственное романтикам двоемирие, характерные мотивы, некоторая недосказанность. Однако в результате получается практически оригинальный текст, в котором, оттолкнувшись от оригинала, переводчик реализует свое видение мира, близкое, но не вполне адекватное исходному. Для Соловьёва-поэта это было вполне допустимо, ибо он сохранил главное в лирическом тексте – общее настроение, ритмику (ср.: «*Chociaż zmuszona będziesz mnie porzucić*» [Mickiewicz 1965: 152] и «Пуская нам разлуку судьба присудила...» [Соловьёв 1974: 192]), впечатления и чувства, вызываемые у читателя.

Интересно, что создавая в последние годы своей жизни теорию «судьбы» поэта-гения, Соловьёв обратился именно к личности и творчеству А. Мицкевича. Анализируя биографический и литературный материал, он как литературный критик пришел к выводу, что никто из крупных русских лириков не создал теургической поэзии, не смог прожить жизнь нравственно безупречную, стать образцом для других людей. Лермонтов олицетворял для Соловьёва сознательный отказ от высшего предназначения гения, от пути сверхчеловечества (лекция «Лермонтов», 1899). Автор «Демона», по мнению критика, не увидел нравственной обязанности в своем таланте, воспринял его лишь как привилегию. Идеализировав злое начало в своем творчестве, он допустил его и в свою душу, в итоге его гибель стала закономерной. Пушкин, по логике Соловьёва-критика, пошел дальше по пути сверхчеловечества (статья «Судьба Пушкина», 1897). В творчестве он представлял «чистую поэзию», то есть постигал Красоту напрямую, воспринимая ее в моменты высшего вдохновения из сверхсознательной области. Однако поэт погиб в результате раздвоения между пророческим и человеческим, между поэтической истиной и подчиненностью житейской среде. Эта раздвоенность, по словам Соловьёва, определила суть внутренней трагедии Пушкина, его жизненный исход. И только польский поэт А. Мицкевич стал, по мнению критика, воплощением «положительного» жизненного выбора, соединил творчески гений с высокими нравственными принципами (статья «Мицкевич», 1899). Он смог осуществить жизненный подвиг духовного возрождения и достичь особой нравственной высоты. Он отказался от любви и личного счастья, от счастья национального, наконец, от внешнего авторитета церкви, противопоставив ему

«безусловную правду Божию, о которой свидетельствует совесть» [Соловьев 1990: 212]. Жизненные испытания, через которые прошел гений Мицкевича, нашли свое отражение, считал Соловьев, в его поэтическом творчестве. Лирика Мицкевича отличалась, по мнению критика, прежде всего «силой», «глубиной религиозного чувства», «серьезностью нравственных требований», «высотой мистических помыслов» [Соловьев 1990: 226]. Очевидно, эти высокие определения творчества польского поэта отразили память о присутствии в нем образа Вечной Женственности. Именно «твердое убеждение Соловьева в том, что цельность сознания и, следовательно, жизни художника есть главное условие успешности его поэтического служения» [Макарова (Юрина) 1999: 65] определили его вывод о глубоком, теургическом, смысле его поэтического служения. В соловьевской историко-литературной концепции западноевропейской литературы, достаточно свернутой вследствие особого взгляда на художественные взлеты и вершины в мировой словесности, лирика Мицкевича однозначно определялась как кульминация зарубежной поэзии всего XIX века [Юрина 2013: 88–89]. Показательно в этой связи высказывание Соловьева о Мицкевиче в уже упоминавшейся статье, где польский автор возвышался над всеми художниками слова своей эпохи: «...нашелся в целое столетие между великими только один, про которого можно было, не изменяя истине, сказать, что он не взглянул только в минуту поэтического вдохновения, а всегда *взирал* на жизнь с высоты...» [Соловьев 1990: 205].

Если рассматривать стихотворение Соловьева «На мотив из Мицкевича» в контексте его переводной лирики, близкой во временном отношении, то оно производит впечатление синтезирующего ранее созданного. В 1883 году поэт переводил «Lodi preghiere» Петрарки. В его «Хвалах и молениях Пресвятой Деве», которые он сам называл вольным и сокращенным переложением оригинала, были использованы образы греческой литургии, невозможные в итальянском оригинале: «Всенепорочная, Дева пречистая», «Манна небесная» и др. В итоге образ главной лирической героини получался не просто возвышенным, но мистически окрашенным, не по земному одухотворенным. Летом 1885 года Соловьев много работал над переводами произведений Гафиза. Увлечение Востоком было характерно для романтизма. Романтики вдохновлялись идеей множественности цивилизаций, изображали современную действительность контрастно относительно бытового уклада и духовного мира народов, ведущих «естественную» жизнь. Часто ориентация на «живую» жизнь была основана на книжном знакомстве с обычным существованием восточных народов. Лирика персидского мастера стиха принципиально отличалась от молитвенного характера поэзии Петрарки. Ярко выраженная философичность, прославление любви в ее земном варианте, воспевание жизни и ее простых радостей – вина, красоты окружающей природы, открытости людям и миру. Восточная образность (розы, соловьи, гранаты и т. д.), гимн земной возлюбленной, ощущение полноты счастья в данное мгновение, эротизм – все это не было свойственно лирике самого Соловьева ни до, ни после переводов Гафиза. Однако он вполне погрузился в мир его поэзии, уловил и сумел отразить основное настроение, дух его лирического творчества. В переводе «Сна» Мицкевича отразилось, с одной стороны, прославление земной стороной любви, с другой, – благоговение перед небесной ее сущностью. Таким образом, он стал по своей сути синтезом двух более ранних направлений в переводческой деятельности Соловьева.

Итак, очевидно, что стихотворение «Сон» попало в сферу внимания Соловьева-переводчика не случайно. Близкое романтическое мировидение, возвышенный образ возлюбленной, переплетение ряда мотивов (любви, смерти, сна, воскрешения, пробуждения) определили выбор материала для перевода на начальной стадии. Поэзия польского классика позволила сформировать собственную образную систему и метод, выработать набор поэтических приемов и повлияла на дальнейшее творчество Соловьева в качестве литературного критика.

ЛИТЕРАТУРА

Адам Мицкевич в переводах Льва Гунина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spintongues.msk.ru/mickiewicz.htm>.

- Макарова (Юрина) Н. Г. Владимир Соловьев как теоретик «судьбы» поэта (А. С. Пушкин, А. Мицкевич, М. Ю. Лермонтов в контексте христианских идеалов критика) // Литература и культура в контексте христианства. Тр. II Междунар. научн. конф. – Ульяновск, 1999. – С. 64–65.
- Минц Э. Г. Владимир Соловьев – поэт // Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – М., 1974. – С. 5–56.
- Мицкевич А. Стихотворения. – М.: Худ. литература, 1974. – 224 с.
5. Мицкевич А. Стихотворения. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mickewich_a/text_0090_k_polke_materi.shtml.
- Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина. – Литературная критика. – М., 1990. – С. 223–273.
- Соловьев В. С. Мицкевич // Литературная критика. – М., 1990. – С. 205–212.
- Соловьев В. С. О лирической поэзии // Смысл любви: Избранные произведения. – М., 1991. – С. 85–110.
- Соловьев В. С. Смысл любви // Смысл любви: Избранные произведения. – М., 1991. – С. 125–182.
- Соловьев В. С. Стихотворения и шуточные пьесы. – М.: Сов писатель, 1974. – 352 с.
- Сон (Мицкевич / Берг) / До. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://ru.wikisource.org/wiki/Сон_\(Мицкевич/Берг\)/До](http://ru.wikisource.org/wiki/Сон_(Мицкевич/Берг)/До).
- Юрина Н. Г. Литературно-критическая концепция В. С. Соловьева: истоки, становление, развитие. – Саранск: Из-во Мордов. ун-та, 2013. – 280 с.
- Mickiewicz A. Wiersze // Mickiewicz A. Dzieła Poetyckie: w 2 tomach. T. 1. – Warszawa, 1965. – 520 p.

УДК 81'362

Лексические средства передачи чувства тревоги в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» и способы их перевода на английский язык

ЯКОВЕНКО Г. Б.

Городской дворец творчества детей и молодежи № 1 (г. Набережные Челны)

ТАРАСОВА Ф. Х.

Казанский федеральный университет (г. Казань)

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию лексических средств, выражающих временной промежуток в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Особый интерес для нас представляют способы перевода этих средств на английский язык. Анализ показывает, что лексические средства, выражающие временной промежуток сыграли очень важную роль в передаче чувства тревоги в рассматриваемом произведении.

Ключевые слова: лексика, языковые средства, тревога, анализ, перевод.

Lexical Means of Reproducing of Anxiety in the Novel “Doctor Zhivago” by Boris Pasternak and Ways of Their Translation into English

YAKOVENKO G. B.

Naberezhnochelnsky School of Creativity for Children and Youth № 1

TARASOVA F. Kh.

Kazan Federal University

Abstract. The article is dedicated to the vocabulary of time intervals in B. Pasternak's novel “Doctor Zhivago”. We are particularly interested in the ways of their translation into English. According to the analysis, the vocabulary, describing time intervals, plays a great role in reproducing of the feeling of anxiety.

Keywords: vocabulary, linguistic means, anxiety, analysis, translation, time intervals.

Данная статья посвящена изучению такого эмоционального состояния человека как тревога. В большом психологическом словаре под редакцией Б. Г. Мещерякова говорится, что тревога (англ. *anxiety*) – переживание эмоционального дискомфорта, связанное с ожиданием неблагоприятного, предчувствием грядущей опасности [Мещеряков 2006: 552].

Каждый современный человек, если только он внимательно относится к своей жизни, знает – как на своем личном опыте, так и из наблюдений над жизнью окружающих, – что в наше время феномен тревоги охватывает все стороны жизни. С 1945 года, с момента изобретения атомной бомбы, проблема тревоги вышла из подполья. Люди осознали свою тревогу, которая связана не только с опасными ситуациями (например, с неконтролируемым применением ядерного оружия или с политическими и экономическими катаклизмами), но и с менее явными, глубинными источниками тревоги внутри нас самих. К последним относятся внутреннее смятение, отчуждение, потеря направления, неуверенность человека, сталкивающегося с противоречивыми ценностями или стандартами поведения [Мэй 2001: 13].

Тревога (в психоанализе) – психологическое состояние человека, которое возникает у него в ситуации опасности. З. Фрейд писал и говорил о трех типах тревоги: объективной, невротической и моральной. Объективная тревога возникает под воздействием реальных, действительных угроз психологическому благополучию человека. Невротическая тревога порождается осознанием опасностей, исходящих из Ид. Моральная тревога появляется в результате заслужить моральное осуждение со стороны кого-либо [Немов 2007: 440].

Немецко-американский философ П. Тиллих в своем труде «Бытие, небытие и тревога» говорит, что тревога – это осознание неразрешенных конфликтов между структурными элементами личности. Это могут быть конфликты между бессознательными влечениями и вытесняющими их нормами, конфликты между разными влечениями, стремящимися завладеть центром личности, конфликты между воображаемыми мирами и опытом реального мира, конфликты между стремлением к величию и совершенству и опытом собственной ничтожности и несовершенства, конфликты между желанием быть принятым людьми, обществом или Вселенной и опытом отверженности, конфликт между волей быть и невыносимым, как представляется, бременем бытия, пробуждающим явное или скрытое желание «не быть». Все эти конфликты – бессознательные, подсознательные или сознательные, будь то непризнанные или признанные, дают о себе знать в кратковременных или продолжительных состояниях тревоги [Астапов 2001: 65].

Тревога имеет смысл. Хотя она может разрушать жизнь человека, тревогу можно использовать конструктивно. Сам факт, что мы выжили, означает, что когда-то давно наши предки не побоялись пойти навстречу своей тревоге. Первобытные люди, как сказали бы и Фрейд, и Адлер, испытывали тревогу в те моменты, когда их жизни угрожали зубы или когти диких зверей. Тревога сыграла решающую роль в жизни человека, научив наших предшественников думать, а также пользоваться символами и орудиями для защиты от врагов.

Но и современному человеку по-прежнему кажется, что опасность исходит от зубов и когтей наших физических врагов, тогда как причины тревоги лежат в сфере психологии и духовности – в широком смысле этого слова, поскольку тревога связана с ощущением бессмысленности. Мы уже боимся не тигров и мастодонтов, мы боимся потерять самоуважение, боимся отвержения со стороны нашей группы, боимся проиграть в соревновании с другими людьми. Тревога видоизменилась, но наши переживания по своей сути не отличаются от переживаний наших предков [Мэй 2001: 8].

Объектом нашего исследования являются лексические средства передачи тревоги в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и способы их перевода на английский язык. За основу англоязычной версии романа взят текст перевода М. Харари и М. Хейворд.

К настоящему времени написаны десятки работ, в которых говорится о таких эмоциональных концептах как радость (Кирьякова О. И., Киршинова, О. В.), любовь и страсть (Широкова И. А., Шамрато-

ва А. Р., Валиулина С. В.), злость (Крылов Ю. В.), стыд (Колиева И. Г., Лукина М. Г.), страх (Кириллова Н. В., Воронин Л. В.). Написаны работы по фразеологизмам со значением эмоций (Швелидзе Н. Б., Си-линская Н. П., Гагауллина Р. В.), есть труды, посвященные словам-названиям эмоций (Перфильева С. Ю., Гончарова Ю. Л.). Что касается лексемы «тревога», то на сегодняшний день, данному концепту посвяще-ны диссертационные исследования Маркеловой В. М. (Лексико-семантическое поле «тревога» в лирике А. А. Блока, 2009) и Лагоденко, А. М. (Языковые средства репрезентации концепта «Anxiety» в современ-ном английском языке, 2011). В сопоставительном плане данный концепт затрагивается лишь как один из многих, рассмотренных в работе Анфиногеновой А. И. (Вариативность эмотивных лексем в английских переводах пьес А. П. Чехова).

Таким образом, изучение языковых средств передачи состояния тревоги в русском языке и способов их перевода на английский язык на данный момент остается актуальным.

Следует также отметить, что, несмотря на достаточно большой список исследований романа «Док-тор Живаго», языковые средства, выражающие чувство тревоги в данном произведении рассматриваются впервые. Особый интерес для нас представляют способы их передачи на английский язык.

В ходе исследования, мы выяснили, что среди лексических средств передачи тревоги в романе не-маловажную роль играют лексические единицы, выражающие временной промежуток.

В процессе анализа лексических средств, описывающих время суток, мы выявили, что чаще всего (около 40 примеров) в произведении встречаются лексемы с корнем *ноч-*.

Необходимо отметить, что подавляющее большинство данных лексем выражены именем существи-тельным.

Ночью Юру разбудил стук в окно.

During the night the boy, Yura, was wakened by a knocking at the window (при переводе использована грамматическая трансформация).

В конце ее, ночью, он вдруг проснулся после тяжелой, привидевшейся ему нелепицы о драконьем лого-е под домом.

Toward the end of it, he woke up in the night from a nonsensical nightmare about a dragon that had its lair underneath the house (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Как может он дрыхнуть или спокойно лежать, слыша такой стук, в расчете, что в конце концов подымится она, слабая и беззащитная старуха, и пойдет отпираться неизвестно кому в эту страшную ночь в этой страшной стране.

How could he sleep soundly or lie calmly through all this noise, expecting that in the end she, a weak, defenseless old woman, would go down and open for God knows whom, on this frightening night in this fright-ening country (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Однако встречаются и имена прилагательные.

Поезд стоял на какой-то ночной остановке.

The train was standing still (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансфор-мации).

Доктор тревожился за эту жизнь и желал ей целостности и сохранности и, летя в ночном скором по-езде, нетерпеливо рвался к этой жизни обратно после более чем двухлетней разлуки.

The doctor was concerned about this life, he wanted it safe and whole and in his night express was impa-tient to get back to it after two years of separation (при переводе использованы грамматическая и лексиче-ская трансформации).

Тафтяную ночную тьму кончавшейся зимы в саду согревал пробившийся сквозь землю чернолило-вый жар надвинувшейся весны.

The velvety darkness in the garden, where the winter was almost over, was being warmed by the dark purple heat of the coming spring bursting out of the ground (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

На наш взгляд преобладание лексем с корнем *ноч-* в произведении неслучайно. Согласно словарю символизма, ночь означает докосмическую и предродовую тьму, предшествующую возрождению или инициации и просветлению. Это также хаос, смерть, безумие, разрушение, возвращение к утробному состоянию мира [<http://tolsklovar.ru/n9390.html>]. Таким образом Пастернак создает атмосферу тревожности и беспокойства в романе.

Довольно часто писатель описывает вечернее время суток. В толковом словаре Ефремовой дается следующее переносное значение слова «вечер»: заключительный этап в жизни, старость [<http://www.efremova.info/>].

Но еще больше томило его ожидание вечера и желание выплакать эту тоску в таком выражении, чтобы заплакал всякий.

He was sick at heart, yet his greatest torment was his impatience for the night, his longing so to express his grief that everyone should be moved to tears (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Пустоту освободившегося места наполнил свет, который не уходил и задерживался вечерами.

The winter had just gone, and the emptiness it had left was filled by the light that lingered on into the evenings (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Когда за вечерело, низ неба в той стороне вспыхнул розовым трепещущим огнем, который не потухал до самого утра.

Toward evening, a pink glow flared up over the skyline on that side and went on flickering until dawn (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Конечно, в произведении часто описывается дневное и утреннее время суток. Однако в большинстве случаев лексемы *день* и *утро* употребляются с такими эпитетами как *темный*, *серый*, *холодный*, *пасмурный* и др.

Был холодный ветреный день с низкими снеговыми облаками, темный-претемный.

It was a cold, windy Sunday, dark with heavy snow clouds (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Был серый зимний воскресный день.

It was a gray Sunday in winter (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Был темный дождливый день в две краски.

It was a bleak, rainy afternoon with only two colors: wherever the light fell it was white, everywhere else it was black; and the doctor's mood was of the same bleak simplification unsoftened by transitions and half-tones (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Очень интересным, на наш взгляд, является следующий пример описания душевного состояния героя:

Хотя был еще день и совсем светло, у доктора было такое чувство, точно он поздним вечером стоит в темном дремучем лесу своей жизни.

Although it was early in the afternoon and full daylight, the doctor felt as if he were standing late at night in the dark forest of his life (при переводе использованы грамматическая и лексическая трансформации).

Описывая светлое время суток таким образом, автор передает ощущение тревожности описываемых событий более полно и ярко.

Таким образом, в процессе анализа языковых средств, использованных в произведении, мы пришли к выводу, что немаловажную роль для передачи чувства тревоги в романе «Доктор Живаго» сыграли лексические единицы, выражающие временной промежуток.

ЛИТЕРАТУРА

- Астапов В. М. Тревога и тревожность. – СПб.: Питер, 2001. – 240 с.
Мещеряков Б. Г., Зинченко В. П. Большой психологический словарь. – СПб.: ЕВРОЗНАК, 2006. – 672 с.
Мэй Р. Смысл тревоги. – М.: Класс, 2001. – 384 с.
Немов Р. С. Психологический словарь. – М.: ВЛАДОС, 2007. – 560 с.
Общий толковый словарь русского языка. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tolslovar.ru/n9390.html>
Толковый словарь Ефремовой. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.efremova.info/>

УДК 81'25:81'367.622.12

The Specifics of Translation of Authorial Proper Names from English into Russian

KUZNETSOVA A. A.

Kazan Federal University

Abstract. *This article considers the main peculiarities of authorial proper names, their functioning and role in contemporary fiction. Much attention is paid to the analysis of the specifics of translation of authorial proper names, and also to the difficulties of retaining of the characteristic features, which are given to the characters by means of specially created proper names, in the process of translation.*

Key words: *proper name, charactonym, translation of authorial proper names, problems of translation.*

Специфика перевода авторских имен собственных с английского на русский язык

КУЗНЕЦОВА А. А.

Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань)

Аннотация. *Данная статья рассматривает особенности авторских (окаzionaliальных) имен собственных, их функционирование и роль в современной художественной литературе, большое внимание уделяется анализу специфики перевода авторских имен собственных, а также проблемам сохранения при переводе передачи черт характера героев произведения по средствам специально созданного имени.*

Ключевые слова: *имя собственное, «говорящая фамилия», перевод авторского имени собственного, проблемы перевода.*

In linguistical point of view, proper names are of great interest for studying them, particularly, in the context of phraseological units and authorial word-building (neologisms, nonce words). In the case of authorial word-building, proper names are created artificially and especially for some reasons that authors have to create a certain effect in their texts. These very units are the object of our research.

As is it generally known, the main function of proper names is to single out an object from the range of similar ones and to identify and individualise it.

In the context of phraseological units or authorial word-creation, proper names perform an important liguocultural function, which reflects the specifics, national colour, traditions and contain a lot of background information. This aspect was mentioned in the research conducted by the linguists Biktagirova Z. A. and Kha-zieva-Demirbash G. S. F., who studied proper names in the context of Tatar and Turkish proverbs. They noted that proper names in proverbs not only individualise, but also generalize a person, thus, they get additional information [Биктагирова 2012: 271–274].

It is considered, that in the process of choosing or creation of a name for a character authors refer to its morphemic and phonemic structure, consult books of names, learn its origin, historical facts about the name, take into account conventional perception and understanding of it in various cultures, which will influence the image of a character in the text, characterize their social position, national status, estimate actions of a character and even provoke readers' guesses and suppositions about character's appearance.

But when we are speaking not about choosing a name from the range of existing ones, but about creating a new one on special purpose, it is necessary to mention, that the components of these names can be various words belonging to different categories and languages, and they can be united into one word according to the rules of word-building or against them. The most frequently used methods of word-building are composition, affixation, compounding, contamination, fusion and also the means of using a usual word in inappropriate context, this occasion usage of the word makes it a semantic nonce word.

It is very important to understand that there is a possibility of misunderstanding or lack of understanding of authorial proper names, which non-native speakers may have. That is why we decided to analyze the components of such lexical units in the language and reveal the main problems a translator may face in the process of recreation of the same image in the translated text as it was in the original.

For our research we chose a popular nowadays series of books about Harry Potter written by J. K. Rowling and its translations made by "ROSMAN" publishing house, a translator M. Spivak. Rowling's books are full of nonce words and authorial proper names. The writer did a great job choosing and creating the name for the characters and places, she combined several languages in one word, studied history and mythology to provide the names with a background image, and as a result, the names describe the characters and places expressively and in details, they make reference to historical figures or other fiction characters, thus she endowed each character with certain qualities.

In this article we would like to consider the authorial proper names from the point of view of their structure and the analysis of their translation into Russian. We also divided them into the following groups: names of peoples, animals and creatures, places, holidays and trademarks.

Names of people can be divided into proper names and nicknames.

Albus Dumbledore – the headmaster of a school of wizardry and magic named Hogwarts. As we now, the word "albus" is of Latin origin and means "white". This is obviously connected with the appearance of the character, who wears long grey hair and beard and glowed. Moreover, white colour is associated with something pure and good.

We suppose, the surname of the character was created using the words "dumb" and "d'ore" which is of french origin and means "golden/of gold". Obviously, the surname appeals to the proverb "silence is golden".

But during the process of translation it was discovered that the translators preferred to use the method of transcription and translated it to the Russian as "Альбус Дамблдор". Here the background information is available for understanding just for those readers who know the meaning of the name components.

Similarly to this name there are some more examples of authorial proper names translated by means of transcription/transliteration: *Argus Filch* (*argus* – mythological multiocular giant, *filch* – to steal. The name characterises character's job as a keeper) was translated as "Аргус Филч"; *Xenophilus Lovegood* (from Greek *xenos*-strange, *phile* - love. This name precisely reflects the hobbies of the character) was translated as "Ксенофиллус Лавгуод"; *Salazar Slytherin* (the surname "Slytherin" was possibly made of the words "sly" and "slither" joined together and adding the suffix -ing. This creates an image of a snake which is close to the character) – "Салазар Слизерин"; *Godric Gryffindor* (*Godrich* = "God+rich", *Griffindore*= griffin – a mythological creature with an eagle head and the body of a lion. This endows the character with wit of an eagle and courage of a lion) – "Годрик Гриффиндор".

Nearly Headless Nick – the name of a ghost, whose head was half-chopped off. Here the translators managed to retain the depiction of a character and translated it using calque translation as "Почти Безголовый Ник".

One more example for calque translation is *Helga Hufflepuff*, which was translated as “Хельга Пуффендуй”, but in the Russian version the components are rearranged.

The example of nickname is *Mad-Eye* (a wizard with an artificial eye, which could move every which way), which was also translated using calque translation as “Грозный Глаз”.

The meaning of charactonyms can be revealed only within the context, so if it is provided, a translator should ensure the understanding of the meaning to the readers. A translator should find the method if not to make the meaning transparent and obvious, than to hint at it. Thus, the surname of a professor Sprout was translated by ROSMAN as “профессор Стебль”, but M. Spivak gave her version - “профессор Спаржелла”. The latter variant really sounds interesting, taking into account the fact, that the character is a witch. Here we can say that the translator tried to create her own equivalent in order to retain the image of the character.

Names of animals and creatures are very difficult for translation, mainly because J. K. Rowling created them basing on the play of words, consonance, onomatopoeia, associations and subtext. For example, the name of Harry Potter’s owl – *Hedwig*, which is appealing to St. Hedwig, who was a patron of orphans (what exactly refers to the main character). In ROSMAN translations we can find two variants “Хэдвиг” (the method of transcription) and “Букля” (possibly, the latter variant is based on the componential analysis of “head” + “wig” and the method of calque translation was used), but M. Spivak translated the name as “Хэдвига”, using transcription and adding the ending “-а” and making the emphasis that the owl is a female.

When translating the texts which contain the proper names of animals translator should aim at their orientation on a certain situation and bright motivation of figurative nomination. If the motivation of such names is based on the context, it should be reflected in the translation either.

Names of places (toponyms) sound like real geographical names of places in England. Before translating them, a translator should identify what exactly it is: if the toponym is a product of authorial word-building, a translator should recreate the name basing on Russian word-building elements, for example, the made-up name of the village *Ottery St. Catchpole* was translated by M. Spivak as “Колготтери Сент-Инспекторт”, creating a new authorial proper name, that really sounds like a name of an English village.

If a translator considers a name as a toponymic unit of a primary or secondary world of the text, then they usually use the basic means of translation of such words – practical transcription. But at the same time there is a risk of losing associative of other additional binds, which native speakers may have. For example, the name of the street *Privet Drive* (*privet* – бирючина) was translated by M. Spivak as “Бирючиновая аллея”, but ROSMAN translated it as “Тисовая улица”, emphasising that it refers to a plant. But English readers associate the word “*privet*” mostly with a hedge and as it is known from the context of the book, all the houses on the street are separated from each other by hedges.

In the secondary (magic) world of the book, there is a place named *The Burrow* (the house of the Weasleys). The word “burrow” has two meanings: 1) *a hole or tunnel in the ground made by a rabbit, fox, or similar animal for habitation and refuge*; 2) «*shelter or refuge*». The translators of ROSMAN translated the proper name as “Нора”, using calque translation. But in Russian the meaning of the word “нора” mostly corresponds only with the first meaning of an English word “burrow” and does not reflect the full image of the house. But M. Spivak gave another variant of translation – “Пристанище”, which corresponds only with the second meaning of the English “burrow”, but it reflects the figurative meaning of the original word in full.

The next group is **trademarks**, which are mostly nonce words. Usually, trademarks are translated by means of transliteration. But the translators of Harry Potter books used calque translation and descriptive translation. As a result, some of them look quite bulky after translation, for example: “*Grow Your Own Warts kit*” was translated as “набор для желающих обзавестись бородавками”.

But there is a better example of a trademark “*Spellotape*” – a magic tape that can fix almost everything. This word was translated by means of calque translation as “чудоскотч” by ROSMAN translators, and as “колдолента” by M. Spivak.

The names of the food cooked in the magic world was also mainly translated by means of calque translation and descriptive translation, for example, the name “*Pumpkin pasties*” was translated by ROSMAN just as “тыквенный пирог” without any extraordinary word forms. M. Spivak proposed another Russian variant – “*тыквеченьки*”, by means of creating a new occasional word which contains the meaning of the original.

Translators had to create new versions of nonce proper names when they were translating **the names of magic holidays**, because the method of transcription/transliteration was absolutely inadmissible in that case. Thus, the holiday of ghosts, which is called “*the Deathday Party*”, which was created on the analogy of the word “*birthday*”, was precisely translated by M. Spivak as “*смертенины*”, created on the analogy of the Russian word “*именины*”.

The fact that is proved within the research is that the fantasy fiction about Harry Potter refers to the type of texts oriented on the word form. Translators should translate it retaining the form and the pragmatic potential at the same time, not forgetting about the main recipients – children and teenagers. If all the rules of translation of fantasy fiction are obeyed, the text provides the plot and does not lose the specifics, inner and outer forms of words. The main task of a translator is to retain meaningful and emotional information, which is put into the authorial proper names, with the minimal change of the form.

REFERENCES

- Биктагирова З. А., Хазиева-Демирбаш Г. С. Ф. Личные имена в татарских и турецких пословицах и поговорках // Вопросы современной науки и практики. Университет им. В. И. Вернадского. – 2012. – № 2-40. – С. 271-274.
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Волшебный Камень. / пер. с англ. М. Спивак. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://alexfl.ru/potter/potter11.html>
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Комната Секретов / пер. с англ. М. Спивак. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://alexfl.ru/potter/potter21.html>
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Тайная Комната / пер. с англ. М. Литвинова. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2007. – 480 с.
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Дары Смерти / пер. с англ. С. Ильина, М. Лахути, М. Сокольской. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2007. – 640 с.
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Дары Смерти / пер. с англ. М. Спивак. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://alexfl.ru/potter/potter71.html>
- Роулинг Дж. К. Гарри Поттер и Философский Камень / пер. с англ. М. Литвинова. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2013. – 399 с.
- Rowling J. K. Harry Potter and The Chamber of Secrets. – Bloomsbury, 2007. – 608 p.
- Rowling J. K. Harry Potter and the Deathly Hallows. – N. Y.: Arthur A. Levine Books, 2007. – 784 p.
- Rowling J. K. Harry Potter and The Sorcerer’s Stone. – Scholastic, 1999. – 320 p.

УДК 81’25:82-21

Translation of Drama: A Study of “Stepmother” by Rudolf Sloboda

REID E.

Constantine the Philosopher University in Nitra (Slovakia)

Abstract. *The article deals with translation of drama. Principles of drama translation and the translator’s intention for the particular translation of a play are explained. The Slovak play “Stepmother” by Rudolf Sloboda was chosen for this translation. The translator deals with the history, background and reasons for choosing this particular play. The final part of the article analyses the translation of the second act, where examples of difficulties and solutions are given.*

Key words: *translation, drama, translator’s intention, history, background.*

Перевод драматургических произведений (на примере пьесы Рудольфа Слободы «Мачеха»)

РЕЙД Е.

Университет Константина Философа в Нитре (г. Нитра, Словакия)

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы перевода драматургических произведений. Объясняются основные принципы перевода драмы и выбор автором пьесы для перевода. Для анализа выбрана пьеса словацкого драматурга Рудольфа Слободы «Мачеха». Переводчик объясняет историю написания данной пьесы и причины выбора. В заключительной части данной статьи проводится переводческий анализ второго акта пьесы, где приводятся сложные случаи и их решения.

Ключевые слова: перевод, драма, интенция переводчика, история, базовая информация.

Literary translation and translation of drama

Literature and literary texts are very closely connected with culture and cultural identity of a particular nation. With the aim to survive and spread culture, literary translation has a very important role. Bassnett expressed very eloquently the importance of translating literature: “Literary exchange is made possible through translation, and translation has so often provided necessary impetus for literary innovation. We may ask ourselves, where Shakespeare would have been had there not been so much translation activity” [Bassnett 1997: 33].

Translating poetry has the highest status of literary translation and far less time has been spent on translating dramatic texts. Dramatic texts cannot be translated in the same way as the prose texts, though the translation process is often carried out as translating prose. Theatre texts must be approached as a fully rounded unit and it is impossible to separate texts from performance. Sometimes there is an artificial distinction created between the two. They cannot be separated, because it is only in a performance that the full potential of the text is realized. Veltruský claims, that the relationship between the dialogue and the extra-linguistic situation is intense and reciprocal [Veltruský 1994]. The actual sense of individual units of meaning depends as much on the extra-linguistic situation as on the linguistic context. Corrigan believes that at all times the translator must hear the voice that speaks and take into account the gesture of the language, rhythm and pauses that occur when the written text is spoken [Corrigan 1961].

Drama translation, in general, considers non-verbal, verbal and cultural aspects as well as staging problems and must be actable and speakable. Translating drama faces more difficulties than any other literary genre, because it must consider semantic as well as cultural, historical and socio-political aspects and also the form-content dichotomy. Zuber expresses that “not only the meaning of a word or sentence must be translated, but also the connotations, rhythm, tone and rhetorical level, imaginary and symbols of association” [Zuber 1979: 92]. Translating dramatic work from one language into another means transferring the text and cultural background, so it can be actable on the stage. The audience must be able to understand it immediately and directly. Translation of a play requires more consideration of non-verbal and non-literary aspects than does the translation of novels or poetry [Tabačková 2012; 2013]. A play depends on additional elements, such as movements, gestures, postures, mimicry, speech rhythms, intonations, music and other sound effects, lights, stage scenery and the immediate impact on the audience. Most dramatists do not intend to write literature, they are writing for actors. Consequently, the translator of a play should not merely translate words and their meanings but produce speakable and performable translations. In a translation process it is necessary for a translator to mentally direct, act and see the play at the same time [Zuber 1979].

There are two opposed ways of approach to the literary translation:

1. Method of alienation, or the source-language oriented method – where the translator tries to retain the faithfulness of the original text;

2. Method of adaptation, or the target-language oriented method – where the translator tries to adapt the translated text to the reader, his culture and time. There are three methods of adaptation: elimination (deletion, omission), substitution (for example a lexical substitution of an old word for a newer one, or a difficult word for an easier one), alteration (morphological, syntactical change) [Orvig 1978].

Newmark's approach to the literary translation is closer to the alienation method, but in some cases he suggests to use the adaptation method [Newmark 1997]. He claims that the more seriously the literary text is, morally and aesthetically, the more accurately it should be translated, reflecting the thought, style, emphasis, rhythm and sound of the original. That a word repeated in the source language text, should be repeated, never replaced by a synonym, in the translation. Sound, linguistic rhythm, speech rhythms, colloquial language and linguistic innovations are fundamental factors in literary language and have to be recreated in the translation, sometimes at the cost of literal or denotative meaning.

My approach to literary translation was the alienation method, especially because of the importance of consideration of cultural specifics. The task of the translator is not to render his work so that it would become immediately familiar to his own people, but to maintain the strangeness or foreignness of the original work. The translation must be a discovery to the translator as well as to the readers or audience. The translators should not underestimate the readers and audience, their imagination and understanding for something new and strange. Translations can mediate new cultural knowledge, experience and can help to form people's opinions on cultural matters. Adaptations concerning certain adjustments with the aim to make the play actable are sometimes necessary. Adaptations concerning morphological and syntactical changes, but also substitution and elimination of certain words are sometimes needed. Non-poetic, colloquial language and even slang or dialect words are used in dramatic texts. This kind of language might be used to keep characters as close as possible to reality, to localize the action and also to characterize the social status of the participants. The disadvantage of this kind of language is that it is prone to change, especially the slang terms and phrases [Horváthová 2014]. If the playwright tries to keep the language very close to reality, it can drift away from it in terms of time. To keep the intended closeness unspoiled, plays written in colloquial style or slang should be permanently translated to the correspondent language at the time of their performance [Corrigan 1961].

Great disadvantage of translating drama is that the translator is not the only and last author of the translated dramatic text. Drama is in a constant process of translation. According to Ferenčík the translator's interpretation is only a basis for the final – stage interpretation [Ferenčík 1982]. The translator's creative participation on the final version is much lower than that of a translator of other literary texts. He put in order the communicational process of drama translation: Author → Translator (interprets Nr. 1) → producer/director (interprets Nr. 2) → other participants: designers, actors (interprets Nr. 3) → audience (interprets Nr. 4). He remarks that this process does not show hierarchy of interpretations, but shows a process of development in terms of time. For this reason, it is necessary to translate the dramatic texts as closely as possible to the original, otherwise the interpretation by the last participant in the chain might be changed and deformed, and the original intention of the author can be lost or completely twisted. Cooperation of the stage interprets with the translator is advisable in this complicated process of drama interpretation.

Translator's intention and history of the play

The play I chose to translate is a timeless contemporary work written by Rudolf Sloboda in 1995, called "Stepmother". The intention to translate a Slovak play was to help to promote Slovak culture, which I believe is rich and qualitatively comparable to any of the dominant cultures. I cooperated with a native English person with literary feelings with the aim to overcome the most crucial features of the play. The reason for translating "Stepmother" was the universality of the play. The main idea of good and evil and the fight between them is so universal that this play could be put to any stage and it would be still familiar to its audience. The basic

dramatic conflict is a moral duality of the characters. On one hand, there is religious Zita, who is spontaneously protecting the helpless mentally ill girls – Martha, Sue and Ana. On the other hand, there are the real fathers – a businessman, priest and tailor, who abandoned their children and put them in the Mental Institution. Yet the fathers are shown as the worst outcasts of the society, because they did not only abandon their daughters, but in the climax of the play they abused them. A typical characteristic present in Sloboda's plays is the ironic and provocative element of devils – Lucifer in Hell and Reul on Earth, who constantly fight with God for the power over the humans. They are indeed nice devils executing justice. Finally, the fathers go to Hell and Reul infected by Zita's goodness becomes a human being. There is a very little cultural background in this play that the foreign audience would find difficult to understand. The fact that the play is set in Slovakia, particularly in Bratislava can be educational.

The text of "Stepmother" is quite exceptional because different acts are written in different styles, with usage of different language. The source for this analysis is the second act of the play. It does not represent the main idea of the play, but it offers very good examples from the linguistic point of view. The second act takes place in the Mental Institution. The whole act is written to resemble the ordinary real-life talk with real-life characters in real-life situations. The main part of this act is a conversation between gentle Zita and her three adult adoptive daughters, who are mentally challenged. Because the girls are mentally disabled, their language is very simple and children like. Syntactic constructions are very peculiar too, because they do not follow the rules of standard Slovak. However, to mix up word order is a typical characteristic of children, and we must remember that the girls are mentally challenged and their language is limited as that of children. The vocabulary phrases and expressions they use is mostly common colloquial (*mamička* = mummy, *zadunieť* – rumble, *Tak už pôjdem* – Well, I'm off), but also special colloquial such as slang (*huba* – gob, *lúza* – rabble, *obchyt-kávať* – grope). Although they use very simple or bad syntactical constructions, colloquial words and expressions, they occasionally use intellectual words (*preventívne* – precautionally, *famózne* – fabulous), perhaps to manifest that they are adult and not stupid. The girls' speech is always very dynamic and emotional. For example, frequent interruption of an utterance before it is completed indicates a moment of emotions. Usage of interjections (*Bože môj* – Oh my God, *Mama, toto. . no toto* – Mum, erm... erm) also indicates strong feelings and emotions. The aspect of emotion and power of short sentences and colloquial language is very important to retain in the translation.

Analysis of the translation

The language of the second act is colloquial and children like language. I assumed that translation of this act would be difficult and my assumptions were proved right as I have realised that translating colloquial and children like language with maintaining the author's concept is a very difficult task.

As was mentioned before, the syntactic constructions are peculiar and are not according to the rules of the Slovak language. The girls are mentally challenged with children like language and the typical characteristics of children like Slovak language is mixed up word order. This seems to be an easy and evident matter, but only up to the point when it comes to the translation. Since the English grammar does not have declination, the word order is strict and precise. Here is the untranslatable problem and that is to maintain the children like language, which is demonstrated in the original by the play with the word order. The untranslatability of the mixed up word order weakens the whole play. I tried to compensate the lost strength of the word order by applying some characteristics of the English children's language. For example, the word "*jelenčeky*" should be correctly translated into "little deer", but I have translated it into "*little deers*", because it is a common mistake of English children.

The girls' speech is very dynamic and emotional. Despite I could not carry the power of the syntactic constructions into my translation, I believe that I have managed to maintain the power of the short, dynamic

and emotional sentences, for example: “Kto si nás všimne. *Aj keby sme sa ako obliekli.*” – “Who would notice us, *whatever we wore.*”; or “*Nech ju šľak trafi.*” – “*To Hell with her.*” In the second case I had to find an appropriate colloquial metaphor, which would be of a similar length and strength. There were a few metaphors, which I translated with the same approach, for example: “*všetko pôjde ako po masle*” – “*everything will go like clockwork*”.

Translation of colloquial phrases has to be done at the same colloquial and expressive level. A translator has to be familiar with the target language colloquial phrases, when he/she wants to translate them correctly. However, to find the right equivalents is not always easy. I have translated the Slovak common colloquial phrases “*Tak ja už pôjdem*” and “*Šťastlivú cestu*” into the English common phrases “*Well, I’m off now*” and “*Have a good journey*”. Both phrases are colloquial, carry the same message and are of the same length. The colloquial greeting phrases, which Martha and Reul used when they first met were more difficult to translate: Martha: “*Tak ako, pán doktor?*” Reul: “*Ujde to, a vy?*” These phrases are not literary translatable into English, but can be substituted by colloquial equivalents with the same function: Martha: “*All right, doctor?*”, Reul: “*Not so bad and you?*”.

However, the power of the short dynamic sentences could not always be maintained and had to be substituted by longer sentences in order to keep the same meaning. For example a short expressions: “*Len lekári nás občas prezrú hore, ale co z toho*” or “*On vôbec nevyzlieka*” were translated into longer phrases: “*Only doctors sometimes see us naked, but what do we get from that*” and “*He doesn’t want you to undress at all*”. The Slovak phrase “*Ešte som nerozdala ani tisícinu*” was translated to an English equivalent “*I have given next to nothing away yet*”. The Slovak expression “*tisícina*” is perfectly translatable into the English “*a thousandth*”, but since the literal translation does not carry the same meaning, the common English phrase with similar meaning was used.

There were present two words, which might be symbols for the society. In order to keep the function, adaptation of equivalent English symbols had to be used. The first one “*studnička*”: Zita: “*Ja by som chodila rada aj do lesa*” Ana: “*K studničke*” symbolises a place where Slovak people go when they are on a walk in the forest. I adapted this symbol to the English “*stream*”: Zita: “*I’d like to go to the forest*” Ana: “*To a stream*” because natural forests with natural springs are rare in England, and that is why the image of a stream is more common to English people. The second symbol “*stovka*” meaning hundred crowns in the meantime became unfamiliar even to Slovak audience, because the currency in Slovakia is Euro. However, a meaningful equivalent expressing an essential amount of money, which one always carries on him/herself, which is not of a great value is a “*tenner*”. “*Stovka*” and “*tenner*” are probably equivalent expressions regarding their value in each society.

Fronting of some words is quite a common thing in the girls’ speech. It is perhaps because they talk very emotionally and interrupt each other’s speech. When they are excited to say something, they interrupt someone’s speech by saying “*aj*”, “*aj ja*” – “*also*”, “*me too*” at the beginning of their speech. They also use various interjections, which also manifest their strong feelings and emotions. For example “*Bože môj*” and “*Mama, toto... no toto*” were translated to “*Oh my God*” and “*Mum, erm... erm*”.

This particular play was written for particular actors and the playwright gave his characters real names of the actors. I have maintained the names of the main characters, but adapted them to the English equivalents: “*Zuzka*” – “*Sue*”, “*Anička*” – “*Ana*” and “*Marta*” – “*Martha*”, because the Slovak names would be difficult to pronounce. There was also a problem with translating the Slovak name “*Firásek*”, which was only mentioned in the conversation. This name represents a dodgy person or a drunkard. I could not find an English equivalent and I did not want to keep the same name, because of the lack of meaning and difficult pronunciation. Therefore, this problem was solved by invention of a new name “*Fraud*” from a noun meaning deception or cheating.

Translation of this second act was difficult because of a large number of various devices, socio-cultural expressions and phrases, which had to be adapted in order to make them understandable to the English audience. Despite of some necessary adaptations I believe that the translation of the “*Stepmother*” play was successful and translated faithfully maintaining the essential conception.

REFERENCES

- Bassnett S. The translation of literature // The Linguist. – 1997. – Vol. 36. – No. 2.
Bassnett S. Translation Studies. – London: Routledge, 2005. – 176 p.
Corrigan R. Translating for actors // The Craft and Context of Translation (ed. Arrowsmith W., Shattuck R.). – Austin: University of Texas Press. – 1961.
Ferenčík J. Kontexty Prekladu. – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982.
Horváthová B. Approaches to Translating English Idioms into Foreign Languages // Language, Literature and Culture in Education. – Nitra: SlovakEdu, 2014.
Newmark P. Paragraphs on Translation. The Linguist. – 1997. – Vol 36. – No. 1.
Newmark P. Paragraphs on Translation. The Linguist. – 1997. – Vol 36. – No. 2.
Newmark, P. Paragraphs on Translation. The Linguist. – 1997. – Vol 36. – No. 5.
Orvig M. (ed.) Children's Books in Translation. – Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1978.
Tabačková Z., Gálová S. Translatológia aj pre netranslatológov. – Nitra: ASPA, 2012.
Tabačková Z. Teaching Translation to „Non-translators“ // Teória a prax prípravy budúcich translatológov a učiteľov anglického jazyka. – Banská Bystrica: Belianum, 2013.
Veltruský J. Príspevky k teórii divadla. – Bratislava: Divadelný ústav, 1994.
Zuber O. The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama. – Sydney: Pergamon Press, 1976.

УДК 81'255.4:7.072.7

In-Between Translation and Art: Challenges of Translating Prose Poetry in Three Slovak Translations of Gibran's "Prophet"

TABAČKOVÁ Z.

Constantine the Philosopher University in Nitra (Slovakia)

Abstract. *The paper explores the challenges of translating prose poetry by comparing three Slovak translations of Gibran's "Prophet": Tvarožek's translation from 1971, Dujnič's translation from 1993, and Richter's translation from 2008. Since the three translators represent different spheres of poetic translation (Tvarožek was both a professional translator and a writer, Dujnič is a publisher, and Richter is a poet who speaks English), each of them created a translation of a different quality and character, either moving his final product closer to poetry or to prose. A diachronic, four-decade, view on the three translations is thus a demonstration of three distinct approaches to translating the hybrid genre of the prose poem.*
Keywords: *prose poetry, translation, Gibran, metaphor, "Prophet".*

Между переводом и искусством: трудности перевода поэтической прозы (на примере трех словацких переводов «Пророка» Гибрана)

TABAČKOVÁ Z.

Университет Константина Философа в Нитре (г. Нитра, Словакия)

Аннотация. *В статье рассматриваются проблемы перевода поэтической прозы на примере трех словацких переводов «Пророка» Гибрана: перевод Тварожека (1971), перевод Дуйнича (1993), перевод Рихтера (2008). В связи с тем, что три переводчика являются представителями разных аспектов поэтического перевода (Тварожек – профессиональный переводчик и писатель, Дуйнич – издатель, Рихтер – поэт со знанием английского языка), каждый из них создал перевод, отличный от других по качеству, который приблизил оригинал либо к поэзии, либо к прозе. Диахронический подход к проблеме, охватывающий четыре десятилетия, показывает три различных подхода к переводу такого гибридного жанра как поэтическая проза.*
Ключевые слова: *поэтическая проза, перевод, Гибран, метафора, «Пророк».*

Introduction

Most discussions on the translation of poetry focus on the binary oppositions rooted in the confrontation of two contrasting notions of untranslatability and translatability. Numerous translators, translation scholars or poets themselves have argued for the former, claiming that because the form and the meaning are closely interlinked within a single poetic text, poetry is what “gets lost in translation” (Frost) [Quoted in Gentzler 2001: 27]; it is impossible to translate because, as Shelly [2002 : online] said, “it is as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its color and odor, as to seek to transfuse from one language into another the creations of the poet.” Yet, despite all the better or less known opinions giving their decisive NO to the translation of poetry, poetic texts have always been translated and read in different languages. As Mann [Quoted in Wechsler 1998: 55] puts it, “I do not know a word in Russian, and the German translations in which as a young man I read the great Russian writers of the nineteenth century were very feeble. Nevertheless, I consider this reading among my greatest cultural experiences.” Thereby, poetry has gradually been given a special place within the scope of literary translation, a place on the border between translation and art. This position became a starting point of further discussions as for who should perform the process of poetic translation – a language expert (translator *ipso facto*) or a poet (i. e. an artist)?

One of the crucial works on the translator of poetry in Slovakia, *Bude reč o preklade (Let's talk about translation)*, was written by Ľubomír Feldek [Feldek 1977]. Since in it, he outlined the basic dichotomy between the translator as a language expert and the translator as a poet, which is explored in the present paper, we will briefly discuss it here. Feldek's work is not a scholarly analysis; it is more of a critical remark on the state-of-the-art in literary translation, particularly in the translation of poetry and poetic prose. Feldek directly appeals to the existent publishing houses in the country insisting that they not ask non-poets to translate poetry because non-poets tend to take the word as the crucial unit of translation while, as Feldek argues, it is not the word but an expression, sentence, and association which should be taken into account.

Feldek's dichotomy between the translator as a language expert and the translator as a poet could be extended with one more translating option – the combination of the two. History gives us multiple examples of poetic translations made by language pairs – a language expert (or translator proper) and a poet. The task of the former is to prepare a word-for-word translation of a specific poetic text and to supplement it with detailed commentaries which he then hands to the poet who transforms the word-for-word translation into what we may call poetry.

The main objective of the present paper is to discuss the translation of the texts which are on the border between prose and poetry through the comparison of the existent Slovak translations of Gibran's most famous work – *The Prophet*. The first part of the paper introduces the language of the source text (ST). The second part summarizes the main approaches to translation used by the three translators: one a professional translator and a writer, the second a publisher and the third a poet.

Gibran's “Little Black Book” as a Translation Problem

The Prophet, first published in 1920 by Alfred Knopf, is indisputably the best-known work of an American writer of Lebanese origin, Khalil Gibran. The author was working on it throughout his whole life. According to his biographer Najjar [2008: 42], in 1902, having returned to the States from his studies in Lebanon, Gibran asked his mother for advice on a book that he had written. Its name was *So That the Universe Might Be Good*. Upon reading it, Gibran's mother asked her son to “give it time to ferment”. Gibran followed her advice and took the following 18 years to rewrite and rehearse it over and over again, sometimes on his own, sometimes with the assistance of his lifelong friend Mary Haskell, eventually publishing the book in 1920.

The Prophet is often compared to *The Book of Job*. Its poetic, mythical language echoes both William Blake and American transcendentalism, especially “in the treatment of global questions relating to the ex-

istence of man and exalting him as the centre of the creation” [Imangulieva 2009: 79]. Gibran’s Prophet Almustafa (which in Arabic translates as the “chosen one”) is a reflection of Gibran himself since Almustafa has spent twelve years in a distant town of Orphalese (Boston, New York) and now is about to come back to his home country (Lebanon). Before his departure, a crowd gathers around him asking him to speak about various topics which are concrete and abstract, specific and general, and often metaphysical in their character: love, children, work, clothes, buying and selling, pain, reason and passion, self-knowledge, time, religion, death. In a very specific form which stands between prose and poetry, Almustafa gives 27 poetic sermons on the topics that his listeners required.

From formal perspective, we can find several similarities between *The Prophet* and the Biblical *Book of Job*. The prologue and the epilogue are epic and narrative in both works. Other parts of the books are lyrical, accompanied with a didactic tone. The two works carry similarities not only in their structure but also in their rhythmical quality, figurativeness and diction. Habel [1985: 46] argues that one of the frequent structuring devices employed in *The Book of Job* is the “inclusion or envelope construction, in which a key term, form of speech, image, or motif given at the beginning of a unit is repeated or complemented as a signal of closure at the end of that unit.” Furthermore, in the book, we cannot talk about stanzas or other symmetrical units because the material of the text dictates the structure. Similarly, in *The Prophet*, the page layout of the text does not remind the reader of poetry. However, within the text, certain segments create closer units as intensified by the use of parallelism, antithesis or alliteration. Jayyusi [1977: 99] refers to the author’s style as the “Gibranian style” which is directed “by his desire to preach and by his Romanticism.” While the desire to preach is demonstrated by the resemblance to the Bible (the use of interrogatives, vocatives, parallelism); Gibran’s Romanticism is guided by the “freedom which appears so natural in his prose style.” This specific, “intoxicant” rhythm which drives the reader into a trance, is created by: magical repetitions of specific words or whole phrases, parallelisms and antitheses, alliterations, rhetorical questions and convocations as well as capital letters and inversions, e. g.:

*When love beckons to you, follow him,
Though his ways are hard and steep.
And when his wings enfold you yield to him,
Though the sword hidden among his pinions may wound you.
And when he speaks to you believe in him,
Though his voice may shatter your dreams as the north wind lays waste the garden [Gibran 2009 : 13].*

In addition to the specific rhythm, Gibran’s diction, created mainly by archaisms, poetic and value words, is to be taken into account in translation. Almustafa’s archaic and poetic diction can be seen on various levels. Gibran uses:

1) archaic exclamations and conjunctions which create a rhetorical character of the speech, e. g.: *nay* [3], *naught* [14], *aught* [22], *lest* [37], *aye* [38], *wherefore* [73], etc.;

2) archaic full-meaning and poetic words, e. g.: *alms* [30], *selfsame* [32], *imaginings* [34], *bower* [34], *ere* [34], *verily* [36], *raiment* [38], *fetter* [39], *toiler* [40], *midst* [40], *bountiful* [41], *perilous* [71], *fain would have you* [100];

3) value words which, according to Foakes, refer to the expressions representing concepts “universally regarded as valuable” [Jayyusi 1977 : 102], e. g. *love, justice, beauty, death*.

Furthermore, Gibran’s language has a specific metaphorical quality. Indirect comparisons are often linked to the above mentioned value words. Love is compared to a harvester who like sheaves of corn “*gathers you unto himself*” [13]; pain is equaled with “*the breaking of the shell that encloses your understanding*” [58]; a friend is “*your field which you sow with love and reap with thanksgiving*” [64], etc.

Should we describe Gibran’s “little black book” in one single word, it would be unity. Gibran’s message is that of unification of East and West, Islam and Christianity, word and painting (Gibran illustrated most of his

works himself), and prose and poetry. The text has a prosaic, sentence-like form but its metaphorical quality, repetitions, alliterations and parallelisms give it a poetic “spark”. Despite the fact that his text might on a surface level seem simple, in Gibran’s case, every word has its own well-defined place. The text is so simple and elaborate at the same time that it creates a song-like rhythm whereby every word has its proper place and once taken from it, the overall musical quality is at stake.

The Prophet on His Pilgrimage to Three Slovak Translations

The oldest Slovak translation of Gibran’s masterpiece was made by Tvarožek in 1971. Gibran’s illustrations were replaced with pictures made by a Slovak illustrator in this edition. In 1992 a re-edition of this translation was made. Some parts which had been omitted in the older version were added to the text, especially the ones referring to religion. The second translation was published in 1993 by Dujnič (the owner of the publishing house Gardénia which published the book) and it preserved the author’s original illustrations. The latest translation was published in 2008 as *Prorok a umenie pokoja (Prophet and the Art of Peace)*; apart from *The Prophet*, it also contained Slovak translations of some other works by Gibran (*The Garden of the Prophet, Madman, Sand and Foam, Wanderer*). This translation was made by a Slovak poet Milan Richter who was awarded the most prestigious prize for the translation of poetry in Slovakia for his work (*Cena Hollého za preklad poézie/The Prize of Hollý for the Translation of Poetry*).

Each of the three translators of the book represents a different approach to translation. While Tvarožek was both a writer and a translator, Dujnič is a publisher and Richter a poet who often translates from English. Thereby, each of the three translators created a different prophet. We will look at them by comparing the crucial features of Gibran’s text as discussed in the previous subchapter. First, we will summarize the diction used by the three translators, then their approach to translating the metaphorical language of the original and finally, we will focus on the question of word-for-word versus free translation.

1 Prophet’s Words: Gibran’s Diction in Translation

As we have mentioned in the previous subchapter, Gibran tended to use stylistically colored vocabulary, mainly archaic and poetic words. Levý [1983 : 136–144] argues that from the point of view of stylistics, there can be identified three cases of stylistic weakening in translation regarding vocabulary. First, the translator favors a general word instead of a specific one; second, the translator uses a stylistically neutral word as opposed to stylistically marked vocabulary; and third, the translator does not use synonyms and repeats the same word over and over again. In the three translations of *The Prophet*, the second case was the most frequent one. Each translator had a tendency to use one or two of the following approaches:

- a. the use of a poetic word or a stylistically strengthening expression (Richter);
- b. replacing an archaic word with more modern or colloquial expressions (Dujnič);
- c. the use of archaic words (Tvarožek);
- d. omitting certain words/expressions from the text (Dujnič);
- e. adding new words to the translation (Richter, Dujnič).

Expressive strengthening in Richter’s translation is achieved either through the use of poetic words, e. g. *dať sa spútať k adľúbkou zeme* [28], *lež* [39], *ba* [73], *vinovatý* [74], *žalárnu bránu* [80], *ustatí* [125], or by the use of the diminutives where Tvarožek and Dujnič use neutral vocabulary, e. g.: *na cestičke do nekonečna* [43], *krtie chodbičky* [73], *v chrámovom hájiku* [83], *ostrovčekmi* [113], *vtáčika-speváčika* [129]. As the other translators used stylistically neutral vocabulary in these examples, the overall effect of the use of diminutives in the latest translation is that Richter’s prophet seems more of a friend than a didactic teacher; he is more of a poet than a preacher.

In Dujnič’s translation, two ambiguous tendencies can be identified. The translator tends to use modern and colloquial vocabulary but at the same time often replaces a stylistically neutral word with an archaic one,

as can be seen in the following examples: ST [71]: *while your tongue staggers without purpose*/ Dujnič [76]: *a váš jazyk neúčelne tára*/Tvarožek [54]: *zatiaľ čo váš jazyk bezúčelne jachce*/Richter [114]: *a jazyk sa vám pletie*. Some other examples: ST [73]: *the houseless*/Dujnič [77]: *bezdomovca*/Tvarožek [55]: *človeka bez prístrešia*/Richter [115]: *toho, kto nemá kde bývať*; ST [80]: *confused sounds*/Dujnič [82]: *chaotické zvuky*/Tvarožek [60]: *zmätené zvuky*/Richter [123]: *zmätené pazvuky*; ST [97]: *to receive wages*/Dujnič [99]: *aby som bral peniaze*/Tvarožek [71]: *aby som prijímal mzdu*/Richter [142]: *aby som bral mzdu*.

In Tvarožek's translation, we can identify the biggest number of lexical items which are deemed obsolete or archaic today, which is quite logical since his translation is more than forty years old, e. g.: *vinepress* [26]/*vinny preš* [27], *thread* [38]/*priadza* [33], *offender* [46]/*priestupníka* [38], *the fruitful and the fruitless* [46]/*plodné i jalové* [38], *for God* [84]/*pre Hospodina* [63], etc.

In Dujnič's translation, there have been identified many, often unexplainable omissions, the translator often omitted single words or whole phrases despite the fact that they could have been translated, as can be seen in the following examples: *must you knock and wait unheeded at the gate of the blessed* [42]/*musíte klopať a chvíľu čakať, kým vám otvorí bránu Vyvoleného* [47]; *without knowledge or forethought* [66–67]/*nevedomky* [70]; *you do but store the desire in the recesses of your being* [79]/*len ukladáte túžbu po nej do seba* [82]; *If in the twilight of memory* [104]/*Ak sa v pamäti* [104]; *may wander aimlessly* [70–71] /*môže brázdiť more medzi nebezpečnými útesmi* [75]. In all these examples, the underlined expressions were ignored in the translation.

Last, in the second and the third translation, new words were often added to the translated text, e. g. ST [79]: *But tell me, who is he that can offend the spirit? Shall the nightingale offend the stillness of the night, or the firefly the stars?!* Dujnič [81–82]: *Ale povedzte mi, možno vari uraziť ducha? Kto z vás to vie? Či slávik uráža ticho noci a svätajánska muška hviezdy?* As we can see, the translator added an extra sentence to the text (= *Which of you knows it?*). Similarly, in Richter's translation, the expression *touch with your fingers* [60] was translated as *končekmi prstov dotknúť* [95] (by adding the word *končekmi* – *tips*). Tvarožek had the smallest tendency to add extra words to the text and on the line between word-for-word and free translation, his translation was to the closest to the word-for-word approach.

2 Strengthening and Weakening Metaphorical Expressions in the Text

The translation of metaphorical expressions was another significant problem. Múglová [2009] suggests seven strategies of translating metaphorical expressions, including direct (word-for-word) translation, weakening or strengthening the figurative quality of the metaphor, compressing (or shortening) the expression, explication of the metaphor, its description or substitution. Having analyzed the three translations, we found out that each translator showed a specific tendency:

a. direct, word-for-word translation of a given metaphorical expression (Tvarožek), e. g.:

ST [38]: *Would that you could meet the sun and the wind with more of your skin and less of your raiment.* /Tvarožek [33]: *Keď sa stretávate so slnkom a vetrom, kiež by ste im mohli vystaviť viac svojej pokožky a menej šiat.* ; ST [39]: *And when his work was done he laughed in the forest. (he = the north wind)*/Tvarožek [33]: *A keď skončil svoju prácu, smial sa v lese.* ;

ST [40]: *... and you shall not want if you but know how to fill your hands...* /Tvarožek [34]: *a nebudete trpieť nedostatok, ak len viete, ako si naplniť ruky;*

b. weakening the metaphorical quality of the expression, its compression or complete omission from the text (Dujnič), e. g.:

ST [43]: *And of the man in you would now I speak. For it is he not your god-self nor the pigmy in the mist that knows crime and the punishment of crime.* /Dujnič [48]: *Chcel by som rozprávať o človeku vo vás. Lebo on je ten, kto pozná hriech a pyká, nie božskosť.*

ST [67]: *In the bosom of such as these the spirit dwells in rhythmic silence.* /Dujnič [70]: *V ich hrudi prebýva tvorivý duch v tichu.*

The underlined expressions were completely omitted in the Slovak translation.

c. strengthening the metaphorical quality in translation (Richter), especially by using a poetic word or by inserting a new word (or words) into the expression, e. g.:

ST [13]: *he gathers you unto himself* /Richter [35]: *Ako snopy obilia vás pozbiera a pritisne k hrudi*;

ST [12]: *Even as he is for your growth so he is for your pruning.* /Richter [35]: *Tak ako vám pomáha rásť, tak vám raz prereže hustú korunu.*

ST [13]: *He kneads you until you are pliant.* /Richter [35]: *Vyhnetie vás, až budete poddajní a vláčni.*

ST [15]: *To be wounded by your own understanding of love.* /Richter [37]: *Poraniť sa čepel'ou toho, ako chápete lásku...*

ST [39]: *what were modesty but a fetter and a fouling of the mind?* /Richter [67]: *čím iným by bola potom hanblivosť než spútanou mysl'ou, čo obrastá machom?*

The underlined expressions were added to the Slovak text by the translator. The translator preserved the meaning but his translations are not word-for-word renderings of the source text, they reflect the specific poetic idiolect of the translator.

d. substitution of one metaphorical expression with another (Dujnič, Richter), e. g.:

ST [47]: *And that the corner-stone of the temple is not higher than the lowest stone of its foundation* /Dujnič [52]: *a že ani veža chrámu nie je vyššia ako najnižší kameň v jeho základoch;*

ST [61]: *neither does it grow like a reed* /Dujnič [64]: *ani nerastie rovno ako papyrus;*

ST [79]: *Think you the spirit is a still pool which you can trouble with a staff?* /Richter [82]: *tichou hladinou močiara.*

In the first two examples, there is a shift in meaning as *the corner stone* is not, in fact, *najnižší kameň* and *the reed* does not stand for *papyrus*. Richter's substitution does not result in the shift in meaning, he just uses a more specific equivalent instead of the more general one.

Since Gibran's texts are prose poems, as their name suggests, they stand on the border between prose and poetry. Should we take a well-known definition of the two into account – that “poetry is the beautiful dumb blonde, all words” while prose is “the smart brunette with glasses, all ideas” [Le Guinn 1997: 109], then Richter's translation would be closest to the blonde beauty while Dujnič's text would favor the brunette. Especially in case of metaphorical expressions, the two poets-translators were more poetic than the publisher who simplified or completely omitted certain phrases from the metaphorical expressions.

Conclusion: In-Between Prose and Poetry: One Language, Three Translators, Three Prophets

As was already suggested in the previous subchapters, the two older translations have a tendency to follow the morphological and syntactic structure of the original; Richter's translation, on the other hand, reflects the translator's specific poetic idiolect and interpretation. To demonstrate these tendencies, we will discuss the prose poem *On Talking* [Gibran 2009: 66–67]:

You talk when you cease to be at peace with your thoughts;

And when you can no longer dwell in the solitude of your heart you live in your lips, and sound is a diversion and a pastime.

And in much of your talking, thinking is half murdered.

For thought is a bird of space, that in a cage of words may indeed unfold its wings but cannot fly.

As we can see, the language is relatively simple; yet, in every line, we can identify a metaphorical image, the whole text is thus a chain of figurative images which give a poetic character to the seemingly prosaic text. The translational comparison of the three translations shows a word-for-word approach in the first two versions and a different approach in the last version:

[Tvarožek 1971: 52]

Hovoríte, keď vo vašich myšlienkach zavládol nepokoj; a keď už nemôžete zostať v samote svojho srdca, ožijú vaše pery a hlas je vám rozptýlením a kratochvíľou. A v mnohom z toho, čo poviete je, je myšlienka napoly mŕtva. Lebo myšlienka je vtáča, čo voľne lieta priestorom a čo v kletke slov môže rozťahnuť krídla, ale nemôže lietať.

[Dujnič 2007: 69–70]

*Hovoríte, keď vo vašej myšli zavládne chaos.
Keď už nemôžete zotrvať v samote svojho srdca, ožívajú vaše pery a hlas je vám rozptýlením a zábavou.
A v mnohom z toho, čo poviete, je myšlienka už pri zrode mŕtva.
Lebo myšlienka je ako vtáča, čo lieta vzdušným oceánom a čo v kletke slov môže síce rozprestrieť krídla, ale nemôže lietať.*

These two translations are almost identical, they have the same grammatical and sentence structure, they only differ in the use of a few functional equivalents, such as *nepokoj/chaos*, *kratochvíľou/zábavou*, *priestorom/vzdušným oceánom*. In the second translation, there is a shift in meaning since the source text expression *in much of your talking, thinking is half murdered*, was translated as *už pri zrode mŕtva* (= is dead once it is born).

[Richter 2008: 105–106]

*Rozprávate vtedy, keď sa prestanete znášať so svojimi myšlienkami.
Keď už nevládzete zotrvať v samote svojho srdca,
ožijú vaše pery a hlas sa stane rozptýlením
aj zábavou.
A v značnej časti vášho rozprávania je rozmýšľanie takmer mŕtve.
Lebo myšlienka je vták voľných obzorov, ktorý vie síce v kletke slov rozprestrieť krídla, no lietať nedokáže.*

Richter's translations are the least literal, he does not follow the source text structure. The expressions like *keď sa prestanete znášať so svojimi myšlienkami* (=when you cease to bear up against your thoughts) or *vták voľných obzorov* (=a bird of open horizons) are a reflection of the individual idiolect of the translator.

The three translations show that prose poetry might be a "hard translation nut to crack." The very name of prose poetry suggests the combination of two specific literary kinds: poetry (that nice dumb blonde) and prose (that intelligent brunette). As Mitsusani [1999 : 200–201] suggests, the translator of prose poetry needs to be careful not to focus too much on the seemingly simple prosaic form but to identify the aesthetics of the expression used in the text as well as its rhythmical quality. What brings prose poetry closer to prose is the prosaic sentence-like structure; what makes it closer to poetry are the metaphorical expressions and the specific rhythm of the text. The translator might in the process of translation move either to the prosaic or to the poetic side depending on what approach he or she takes. Each of the three translators of Gibran's masterpiece created a different prophet. Tvarožek's prophet is a realistic teacher who does not omit anything what his "English language original" said; on the border between prose and poetry, he stands somewhere in-between. Dujnič's prophet is a strict preacher; due to the fact that the second translator often omitted or simplified metaphorical expressions in translation, his prophet prefers the prosaic side of the poetry versus prose dichotomy. Richter's prophet is a loving poet. Because of the extensive use of diminutives, his tone is gentle and loving. Due to strengthening of the source text metaphorical expressions (which are very often the result of the individual idiolect of the translator), Richter's text moves closer to poetry on the prose-poetry spectrum.

The challenge of translating prose poetry refers to its ambiguous position between two distinct literary kinds: poetry and prose. Legend has it that in the time of Greek gods, poetry resided on Mount Parnassus [Miko 1970] and prose lived closer to human beings. In other words, while these two "literary siblings" used to have clearly defined borders in the past; today they are getting more and more blurred; poetry seems to be getting

more and more prosaic and prose poetic. Translating prose poetry is a combination of an interlingual transfer and art. It requires the faithfulness to the original and the creativity of the translator, the knowledge and the skills of a language expert with a talent of a poet. As Horváthová [2009] points out, this creativity, however, must not be arbitrary; it should exist within the limits dictated by the source text. Expressed metaphorically, the translator can either make his product “more blonde” or “more brunette” but its overall shape should mirror the image given by the source text.

REFERENCES

- Džibrán CH. Prorok. Slovak language. – Bratislava, 1971. – 87 p.
- Džibrán CH. Prorok. Prorokova záhrada. Slovak language. – Bratislava, 2007. – 176 p.
- Džibrán CH. Prorok a umenie pokoja. Slovak language. – Bratislava, 2008. – 272 p.
- Feldek E. Z reči do reči. Slovak language. – Bratislava, 1977. – 192 p.
- Gentzler E. Contemporary Translation Theories. English language. – Clevedon, 2001. – 232 p.
- Gibran K. Prorok. Slovak language. – Košice, 1992. – 128 p.
- Gibran K. The Prophet. English language. – New York, 2009. – 105 p.
- Habel N. C. The Book of Job. English language. – Philadelphia, 1985. – 589 p.
- Horváthová B. Príklady úplnej ekvivalencie pri preklade frazeologizmov v diele Hansa Falladu „Kto si raz oddýchol v chládku“ In: *Ianua ad linguas hominesque reserata II = Brána jazykov k ľudom otvorená II*. Slovak language. – Paris, 2009. – pp. 34–59.
- Imangulieva A. Gibran, Rihani and Naimy. East-West Interactions in Early Twentieth-Century Arab Literature. English language. – Oxford, 2009. – 239 p.
- Jayyusi S. K. Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. English language. –Leiden, 1977. – 885 p.
- Le Guinn U. Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places. English language. – New York, 1997. – 306 p.
- Levý J. Umění překladu. Czech language. – Praha, 1983. – 396 p.
- Miko F. Text a štýl. Slovak language. – Bratislava, 1970. – 167 p.
- Mitsusani M. Survival, Appropriation, Interaction. In *Translation of Poetry and Poetic Prose. Proceedings of Nobel Symposium 110*. English language. – Singapore, 1999. 200 – 215 p.
- Műglová D. Komunikácia, tlmočenie, preklad (alebo Prečo spadla Babylonská veža). Slovak language. – Nitra, 2009. – 324 p.
- Najjar A. Kahlil Gibran: A Biography. English language. – London, 2008. – 192 p.
- Shelly P. B. A Defence of Poetry and Other Essays. English language. – URL: http://www.gutenberg.org/files/5428/5428-h/5428-h.htm#link2H_4_0010.
- Wechsler R. Performing Without a Stage. English language. – North Haven, 1998. – 313 p.