

Ю. П. СОЛОДУБ, Ф. Б. АЛЬБРЕХТ,
А. Ю. КУЗНЕЦОВ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Рекомендовано

*Учебно-методическим объединением по специальностям педагогического
образования в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
033200 (050303) — Иностранный язык*

УДК 82.035(075.8)

ББК 83я73

С 604

Авторы:

Ю. П. Солодуб (гл. I, II, III), *Ф. Б. Альбрехт* (приложение 1),
А. Ю. Кузнецов (приложение 2)

Рецензенты:

кафедра русского языка и методики Гуманитарного педагогического института
(зав. кафедрой — кандидат филологических наук, профессор *А. В. Глазков*);
кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник
Института языкознания РАН *Е. Б. Яковенко*

Солодуб Ю. П.

С 604 Теория и практика художественного перевода: Учеб. пособие для студ. лингв. фак. высш. учеб. заведений / Ю. П. Солодуб, Ф. Б. Альбрехт, А. Ю. Кузнецов. — М.: Издательский центр «Академия», 2005. — 304 с.

ISBN 5-7695-1431-0

Книга представляет собой учебное пособие по авторскому курсу лекций «Теория и практика художественного перевода». В нем освещены как общетеоретические вопросы переводоведения, так и проблемы, связанные со спецификой практики перевода художественных произведений. Межязыковая типология лексических значений, концепция динамической адекватности перевода легли в основу комплексного сопоставительного анализа художественных произведений европейской классической литературы и их переводов на русский, английский, немецкий, французский и испанский языки.

Для студентов педагогических высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Иностранный язык». Может быть полезно для переводчиков-практиков и преподавателей иностранных языков.

УДК 82.035(075.8)

ББК 83я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

© Солодуб Ю. П., Альбрехт Ф. Б., Кузнецов А. Ю., 2005
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2005
© Оформление. Издательский центр «Академия», 2005

ISBN 5-7695-1431-0

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Вводный курс в теорию и практику художественного перевода	7
1. Перевод как интеллектуальная творческая деятельность. Личность переводчика	7
2. Лингвосемиотические и лингвистические проблемы перевода	10
3. Общее понятие о тексте как максимальной единице перевода. Функционально-стилевая типология текстов	11
4. Типологическое разграничение понятий «текст как объект общей теории перевода» и «текст художественного произведения как объект теории художественного перевода»	18
5. Основные критерии оценки художественного перевода	22
6. Минимальная и максимальная единицы художественного перевода	44
Глава II. Минимальные единицы художественного перевода — слово, эквиваленты слов, фразеологизмы, паремии	48
1. Слово	48
1.1. Теория художественного перевода и проблема универсального определения слова	48
1.2. Концепция лексического значения слова как многокомпонентной структуры	54
1.3. Проблема семного (компонентного) анализа лексического значения слова и ее значимость для теории художественного перевода	68
1.4. Типология лексических значений слова	73
1.4.1. Первичные (прямые) значения	75
1.4.2. Вторичные (производные номинативные и переносные коннотативные) значения	82
1.5. Семантическая структура слова в ИЯ и ее влияние на варианты его перевода в ПЯ	101
1.6. Семантическая аттракция слов ИЯ и ПЯ	104
1.7. Возможное влияние омонимической и паронимической аттракции слов в ИЯ на их перевод в ПЯ	109
1.8. Общие выводы	111
2. Эквиваленты слова	111
3. Фразеологизмы	113
4. Паремии (пословицы и поговорки)	135
5. Индивидуально-авторские метафоры	146

Глава III. Художественный текст как максимальная единица перевода	160
1. Семантика художественного текста как многокомпонентная структура и проблемы перевода	160
2. Опыт русской классической переводческой школы в свете концепции многокомпонентной структуры семантики художественного текста	169
3. Оценка опыта современных переводческих направлений в свете концепции многокомпонентной структуры семантики художественного текста	180
4. Художественные тексты, построенные на системе развернутых метафор, как объект перевода	187
5. Художественные тексты, построенные на основе использования символа или системы символов	192
5.1. Символ и типология символов	192
5.2. Художественные произведения, включающие в свой состав символ или систему символов, как объект перевода	198
6. Сопоставительный комплексный анализ новеллы Томаса Манна «Тристан» (Thomas Mann «Tristan») и ее русского перевода, выполненного С. Аптом	231
7. Заключение	256
Литература	259
Приложения	261
Приложение 1. Ф. Б. Альбрехт . Интерференция в переводе: только ли ошибка переводчика?	261
Приложение 2. А. Ю. Кузнецов . Лирическое стихотворение и его перевод (от теории к практике сопоставительного лингвопоэтического исследования)	278

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс теории и практики художественного перевода уже в течение многих десятилетий читается студентам факультетов иностранных языков университетов и педагогических институтов. Основной целью этого курса является теоретическая подготовка студентов к переводческой практике, дающей возможность выпускникам указанных факультетов переводить художественные произведения с изученного ими иностранного языка на родной для них русский язык.

Вполне естественно, что большая часть учебников и учебных пособий, написанных специально для студентов факультетов иностранных языков, имеет двуязычную ориентацию: иностранный язык (английский, немецкий, французский или испанский) → русский язык. Авторы учебников и учебных пособий такого типа внесли значительный вклад в развитие теории художественного перевода как специальной лингвистической дисциплины. Здесь следует отметить исследования, посвященные общим проблемам перевода (не обязательно только художественного!): Федоров А. В. Основы общей теории перевода: Лингвистический очерк. — М., 1968; Комиссаров В. Н. Слово о переводе. — М., 1973, а также исследования, специально разрабатывающие теорию художественного перевода (как правило, указанной выше двуязычной ориентации): Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. — М., 1974 (английский, французский → русский); Latyschew L. K. Übersetzungslehre in Wort und Beispiel. — Moskau, 1978 (немецкий → русский, русский → немецкий); Львовская З. Д. Теоретические проблемы перевода. — М., 1985 (испанский → русский); Зоричак Р. П. Реалія і переклад. На матеріалі англomовних перекладів української прози. — Львів, 1989 (украинский → английский). Как будет показано в дальнейшем, в своих теоретических основах предлагаемая вниманию читателей работа особенно близка к исследованиям Л. К. Латышева.

Среди учебников и учебных пособий, посвященных проблемам теории и практики художественного перевода, выделяется несколько работ с многоязычной ориентацией: Попович А. Проблемы художественного перевода. — М., 1980 (русский, словацкий, чешский, английский, венгерский языки; стихотворение А. Вознесенского «Рублевское шоссе» рассматривается, например, в сопоставлении с его переводами на указанные языки); Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. — М., 1980;

Муки переводческие. — М., 1983 (обе книги отличаются богатством межъязыковых сопоставлений).

Многоязычная ориентация перечисленных книг представляется особенно ценной для учебного пособия «Теория и практика художественного перевода», написанного специально для студентов филологических факультетов. Такая работа не может быть ограничена двуязычной ориентацией, поскольку сама студенческая аудитория, для которой она предназначена, часто оказывается многоязычной. (Значительная часть студентов-филологов изучает, как правило, английский язык, но достаточно часто встречаются и студенты, хорошо владеющие немецким, французским или испанским языками.)

Для студентов филологических факультетов, изучающих на материале русского языка лингвостилистический анализ художественного текста (с включением лингвопоэтического анализа стихотворных произведений), могут оказаться исключительно интересными исследования, выполненные не только в направлении «иностранный язык → русский язык», но в направлении диаметрально противоположном: «русский язык → иностранный язык». Именно поэтому предлагаемое учебное пособие характеризуется как многоязычной ориентацией, так и специфической двунаправленностью анализа художественных текстов (русский язык → иностранный язык, иностранный язык → русский язык), что, собственно, и делает его учебным пособием нового типа по теории и практике художественного перевода.

Прежде чем перейти к изложению основного материала, необходимо уточнить ряд лингвистических проблем, связанных как с общей теорией и практикой перевода вообще, так и с теорией и практикой художественного перевода в частности:

1) перевод как интеллектуальная творческая деятельность, личность переводчика;

2) лингвосемиотические и лингвистические проблемы перевода;

3) текст как максимальная единица перевода и типология текстов в общей теории перевода;

4) типологическое разграничение понятий «текст как объект общей теории перевода» и «текст художественного произведения как объект теории художественного перевода»;

5) основные критерии оценки перевода художественного произведения;

6) слово как минимальная единица перевода и художественный текст как максимальная единица перевода.

Названные проблемы будут рассматриваться, безусловно, при изложении всего материала, но в первом приближении они представлены уже в главе I.

При лингвистическом анализе текстов мы сочли возможным использовать определенные сокращения. Приводим список аббревиатур употребляемых терминов с расшифровкой их содержания. При первом введении сокращенного термина его значение будет поясняться.

Общие обозначения

ИЯ — язык-источник, т. е. язык, с которого делается перевод.

ЛЗ — лексическое значение — индивидуализированное содержание, закрепленное за данным словом как комплексом звуков в том или ином языке.

ЛСГ — лексико-семантическая группа — группа слов одной части речи, ЛЗ которых объединены, по крайней мере, одним общим семантическим признаком.

ЛСП — лексико-семантическое поле — группа слов различных частей речи, объединенных, по крайней мере, одним общим семантическим признаком в их ЛЗ.

МФС-I — межъязыковые фразео-семантические соответствия 1-й степени сходства (характеризуемые близостью фразеологических образов).

МФС-II — межъязыковые фразео-семантические соответствия 2-й степени сходства с различными, но построенными по общей фразеологической модели фразеологическими образами.

МФЭ — межъязыковые фразеологические эквиваленты — фразеологизмы двух или нескольких языков, полностью совпадающие по своим значениям, стилистической окраске и фразеологическим образам.

МФЭ-I — межъязыковые фразеологические эквиваленты, совпадающие также по своему лексическому составу и грамматической структуре.

МФЭ-II — межъязыковые фразеологические эквиваленты с незначительным расхождением в их лексическом составе.

МФЭ-III — межъязыковые фразеологические эквиваленты с незначительным расхождением грамматической структуры.

МФЭ-II-III — межъязыковые фразеологические эквиваленты с незначительным расхождением как лексического состава, так и грамматической структуры.

ПЯ — язык перевода, т. е. язык, на который делается перевод.

СК-прототипа — словесный комплекс — термин, обычно используемый по отношению к словесному комплексу — прототипу фразеологизма.

ФЕ — фразеологическая единица — термин, распространяемый на понятия «фразеологические сращения», «фразеологические единства» и «фразеологические сочетания».

ФС — фразеологическое сочетание.

ХТ — художественный текст, т. е. сверхфразовое единство, основной функцией которого является эстетическое воздействие на читателя (слушателя).

Иноязычные обозначения

$A = B$ — условное обозначение двучленной номинативной (субстантивной) метафоры.

$A \text{ gen } B$ — условное обозначение субстантивной генитивной метафоры, которая может быть легко трансформирована в субстантивную метафору предыдущей структуры.

Ab — условное обозначение двучленной метафоры, в которой метафоризированный признак выражен глаголом или прилагательным.

$(A) = B$ — условное обозначение одночленной субстантивной метафоры. Компонент A восстанавливается только на основе содержания всего ХТ или отдельных его частей.

Традиционные иноязычные обозначения синтаксических терминов

S — субъект, подлежащее.

Pr — предикат, сказуемое.

Obj — объект, дополнение.

ВВОДНЫЙ КУРС В ТЕОРИЮ И ПРАКТИКУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

1. Перевод как интеллектуальная творческая деятельность. Личность переводчика

Перевод — это творческая интеллектуальная деятельность, заключающаяся в передаче некоторой информации с языка-источника (ИЯ) на язык перевода (ПЯ). В процессе передачи информации с ИЯ на ПЯ основную функцию — функцию перевода — осуществляет **переводчик как личность, владеющая обоими необходимыми для осуществления межъязыковой коммуникации языками.** В том, что деятельность переводчика требует определенного интеллектуального напряжения, никто, видимо, не сомневается. Даже при совершенно свободном владении обоими языками (идеальное качество переводчика-профессионала!) ему необходимо запомнить информацию (если это устный синхронный перевод) и очень точно понять ее смысл (при всех видах перевода). Далее, для всех единиц перевода (отдельных слов, специфических конструкций, состоящих уже из нескольких слов и, наконец, отдельных предложений) он должен найти адекватные эквиваленты в ПЯ. Только при достаточно верно определенной **структурно-семантической эквивалентности** разноуровневых единиц перевода (слово, словосочетание, предложение) в ИЯ и ПЯ перевод будет достаточно точным, адекватным.

Но в чем же может выразиться творческий характер деятельности переводчика? Ведь в некоторых ситуациях материал для перевода может быть весьма примитивным. Предположим, некто Н., владеющий только русским языком, хочет рассказать о своих брате и сестре: «У меня есть брат и сестра. Моего брата зовут Владимир. Ему 19 лет. Он студент. Моя сестренка — школьница. Ей 12 лет. Зовут ее Ира».

Представим теперь переводы этого небольшого и, конечно, очень несложного по своему содержанию текста на всех четырех языках сопоставления — английском (1), немецком (2), французском (3), испанском (4):

1. I have a brother and a sister. My brother is 19 (years old). He is a student. His name is Vladimir. My sister is a schoolgirl. She is 12 (years old). Her name is Ira.

2. Ich habe Geschwister. Mein Bruder heißt Vladimir. Er ist 19 Jahre alt. Er ist Student. Meine Schwester (mein Schwesterchen) ist Schülerin. Sie heißt Ira und ist 12 Jahre alt.

3. J'ai un frère et une sœur. Mon frère est étudiant. Il s'appelle Vladimir et a 19 ans. Ma sœur (ma sœurette) est écolière. Elle a 12 ans et s'appelle Ira.

4. Tengo un hermano y una hermana. Mi hermano se llama Vladimir, él tiene 19 años y es estudiante. Mi hermana (mi hermanita) se llama Ira. Ella tiene 12 años y es alumna.

В качестве переводчиков этого небольшого и несложного текста выступили студенты филологического факультета, слушатели курса теории и практики художественного перевода. Им явно нельзя отказать в определенном творческом отношении к заданию, предложенному во время вступительной лекции, посвященной общей теории перевода.

Никто из начинающих переводчиков не стал «переводить» собственных имен (*Владимир, Ира*). Такие параллели иногда вполне возможны (*Ирина*, но не *Ира!* — нем. *Irene* = англ. *Irene* = франц. *Irène*), но в данном случае необходимо было сохранить ЭК (этнокультурный компонент) русского оригинала. Кроме того, неофициальный, характерный главным образом для разговорного стиля речи лиц, владеющих современным русским литературным языком, вариант имени (*Ира*) придает всему тексту коннотацию непринужденного, неофициального сообщения. Именно этот вариант русского имени важно было сохранить в переводе, подвергнув его, конечно, необходимой транслитерации. Формы этой транслитерации во всех четырех языках совпали. Некоторые из начинающих переводчиков, работающих с английским языком, предлагали дать этот вариант русского имени не только в транслитерации, но и в фонетической транскрипции, отражающей особенности русского произношения, что, безусловно, могло бы помочь английским читателям текста.

Указанная выше коннотация в русском тексте поддерживается и совершенно неофициальным, «домашним» и интимно-ласковым словом *сестренка*. Здесь студенты, работающие с английским языком, столкнулись с большими трудностями. Некоторые из них предлагали разные соответствия, лексически поддерживающие необходимую коннотацию, однако в конечном варианте перевода они все-таки не прошли (*my little sister* явно противоречит указанию на реальный возраст девочки, *my nice sister* преувеличивает интимно-ласковую тональность текста). Студенты, работающие с английским языком, как правило, указывали возраст брата и сестры в двух вариантах — полном (*is 12 years old*), характерном для более официального литературного языка, и кратком (*is 12*), в большей мере отражающем разговорный стиль всего сообщения.

Особых затруднений с переводом слова *sестренка* у работающих с тремя другими языками не было, но студенты предпочли дать вариант, содержащий слово с уменьшительно-ласкательным суффиксом (*sæurette, hermanita, Schwesterchen*), в качестве запасного, объясняя это тем, что в соответствующем языке (французском, испанском или немецком) данное слово чаще употребляется для коннотированной номинации совсем маленьких девочек (в индивидуальной речи, конечно, возможны и отступления от этого).

Все студенты, принимавшие участие в работе, обращали внимание на уникальность немецкого языка, позволяющего перевести сочетание *брат и сестра* одним словом — *Geschwister*. Отметим, что немецкий язык обнаруживает эту уникальность в сопоставлении именно с данными языками (русским, английским, французским, испанским). Во всех скандинавских языках для слова *Geschwister* имеется также однословный эквивалент: нем. *ich habe Geschwister* = швед. *jag har syskon* = норв. *jeg har søskon* и т. д.

Выполняя перевод, студенты стремились произвести некоторую стилистическую правку: уменьшить общее количество предложений, соединив одним общим подлежащим несколько предикативных частей.

Итак, даже работая над сравнительно простым текстом, переводчик может проявить свое индивидуальное творчество. С усложнением текста возможности такого творчества расширяются. При переводе художественного произведения переводчик становится как бы соавтором текста. В таких случаях творческие возможности его личности могут и должны проявиться в полной мере.

Одним из основных требований к переводчику является прекрасное знание как ИЯ, так и ПЯ. Именно поэтому можно только удивляться довольно многочисленным лексическим погрешностям в книге «Западная поэзия конца XVIII — начала XIX века», вышедшей под общей редакцией Ю.С. Рассказова¹. Ошибками, к сожалению, изобилует немецкая часть книги:

Das sie im *Blütenschimmer*
Von ihm nun träumen müßt...

То она в *кровоавом* проблеске
О нем должна ныне мечтать...

(букв. «То она в сиянии / мерцании цветения...»). Переводчик перепутал слова (*das*) *Blut* — *кровь* и (*die*) *Blüte* — *цветок (на дереве), цветение*; глагол *träumen* (*мечтать, видеть во сне*) напечатан подобно имени существительному с прописной буквы.

Leise *zieht* durch mein *Gemüt*

Тихо *проскваживает* мое *нутро*

(букв. «Тихо проходит через мое настроение, душевное состояние, душу»).

¹ Западная поэзия конца XVIII — начала XIX века / Под ред. Ю. С. Рассказова. — М., 1999.

Da habt ihr *gegähnt* und nichts gesagt То вы *проходили* и ничего не говорили
(букв. «Тогда вы *зевали* и ничего не говорили». Переводчик перепутал слова *gähnen* — *зевать* и *gehen* — *идти*).

Редактор книги, желая в большей мере приблизить русского читателя к западной поэзии, считает, что для этого необходим «компромисс между литературным подстрочником и псевдорусским языком, изображающим иноязычные особенности»¹. Однако те псевдопереводы, которыми изобилует немецкая часть книги, красноречиво свидетельствуют о низком профессиональном уровне их автора и только отдаляют русского читателя от подлинного понимания текстов. Хорошо, что в книге немецкая поэзия представлена в подлинниках (для читателей, владеющих этим языком), а псевдопереводы даются параллельно с прекрасными художественными переводами подлинных специалистов-переводчиков.

Итак, деятельность квалифицированного переводчика всегда является и интеллектуальной, и творческой, но основное его достоинство — прекрасное владение языком — как языком источника, так и языком, на который делается перевод.

2. Лингвосемиотические и лингвистические проблемы перевода

Лингвосемиотика — особый раздел **семиотики как науки о знаковых системах**, объект ее изучения — **лингвистические единицы в их знаковой функции**. Для общей теории перевода особенно важна знаковая функция слова как минимальной единицы перевода. Слово в любом языке представляет собой диалектическое единство материального звукового комплекса (знака) и закрепленного за ним в системе этого языка (идеального) значения. Рус. *брат* — «лицо мужского пола по отношению к другим детям своих родителей». Знаком в этом диалектическом единстве является только его материальное выражение — звуковой комплекс *брат*, идеальное же значение — «лицо мужского пола по отношению к другим детям своих родителей» — это уже означаемое знака. С точки зрения семиотики в знаке (или коде) закодировано определенное содержание. При переводе текста с одного языка на другой происходит его перекодировка (мена знаков или кодов): рус. *брат* = англ. (*a*) *brother* = нем. (*der*) *Bruder* = франц. (*le*) *frère* = исп. (*el*) *hermano*. В связи с тем что перевод с одного языка на другой явно предполагает семиотическую операцию, т. е. его пе-

¹ Западная поэзия конца XVIII — начала XIX века. — С. 14.

рекодировку, он имеет прямое отношение к семиотике или, точнее, лингвосемиотике.

Однако при интерпретации процесса перевода мы не можем ограничиться только сферой понятий, относящихся к лингвосемиотике (знак, его означаемое, код и перекодировка). Сопоставление данного выше русского текста («У меня есть брат и сестра...») и текстов на английском, французском, немецком и испанском языках наглядно показывает, что процесс перевода с ИЯ на ПЯ не ограничивается простой перекодировкой. В ряде случаев перевод с одного языка на другой возможен только с учетом **лингвистической специфики** каждого из языков и реализуется на основе замены целых синтаксических конструкций, в составе которых могут быть выделены лексические константы (постоянные лексические компоненты таких конструкций) и переменные лексические компоненты. И те и другие могут быть способны к парадигматическим изменениям на морфологическом уровне. Сравним:

рус. — *его, моего брата, моего друга, моего сына* и т.д. **зовут** *Владимир(ом), Дмитрий(ем), Денис(ом), Иван(ом)*;

нем. — *er, mein Bruder, mein Freund, mein Sohn heißt Wladimir, Dmitrij, Denis, Iwan*;

франц. — *lui, mon frère, mon ami, mon fils s'appelle Vladimir, Dmitri, Dünis, Ivan*;

исп. — *él, mi hermano, mi amigo, mi hijo se llama Vladimir, Dmitri, Denis, Ivan*;

англ. — **the name of my brother, my friend, my son is Vladimir, Dmitri, Denis, Ivan**.

В соотносимых при переводе синтаксических конструкциях курсивом выделены переменные лексические компоненты, полужирным курсивом — лексические константы. Приведем также некоторые примеры с парадигматическими изменениями лексических компонентов конструкций на морфологическом уровне:

рус. — *его зовут Владимир — их зовут Дмитрий и Денис*;

исп. — *él se llama Vladimir — ellos se llaman Dmitri y Denis*;

франц. — *il s'appelle Vladimir — ils s'appellent Dmitri et Dénis*.

В русском языке, как можно заметить, конструкция обобщенно-личного предложения не допускает парадигматических изменений глагола-сказуемого. Таким образом, для осуществления процесса перевода становятся актуальными не только лингвосемиотические, но и чисто лингвистические проблемы.

3. Общее понятие о тексте как максимальной единице перевода. Функционально-стилевая типология текстов

До сих пор понятие «текст» употреблялось нами без каких-либо лингвистических комментариев к нему. Вместе с тем это понятие —

одно из важнейших как для общей теории перевода, так и для теории и практики художественного перевода: текст как целостное сверхфразовое единство является именно тем объектом, на который и направлена деятельность переводчика.

Какое же определение может получить этот объект перевода? Выше отмечено, что текст — целостное сверхфразовое единство. Это уже некоторая часть искомого определения, вполне соответствующая внутренней форме слова *текст* (лат. *textum* — сцепление, переплетение). Как целостное сверхфразовое единство любой текст и представляет собой структурно-семантическое сцепление и переплетение целого ряда фраз (предложений). Это наглядно видно уже на примере того текста, который был переведен выше на интересующие нас языки. Учитывая структурно-семантическое взаимодействие между собой всех входящих в его состав предложений (фраз), их сцепление в одно сверхфразовое единство, мы можем в предельно краткой форме выразить его обобщенное содержание или, иными словами, определить его тему — «Мои брат и сестра». Исходя из содержания текста, мы можем также определить и интенцию его автора, т. е. выявить его желания и стремления (рассказать собеседнику о своих близких родственниках — брате и сестре, возможно, передать информацию о них в письменной форме). В таком случае рассматриваемый нами текст оказывается, очевидно, фрагментом текста более значительного объема — например, какого-то частного письма. Термины, характеризующие специфику текста (тема, интенции автора, или идейное содержание), должны быть, безусловно, включены в его определение. Итак, **текст — это целостное сверхфразовое единство, характеризуемое общностью идейно-тематического содержания или общностью темы и интенций автора.**

Приведенное определение распространяется на все виды текстов и не затрагивает их функционально-стилевой специфики. Вместе с тем учет этой специфики очень важен для типологического разграничения текстов, и в частности для выделения текстов особого типа — текстов художественных произведений, или художественных текстов (ХТ).

Типологическое разграничение русскоязычных текстов определяется их принадлежностью к тому или иному **функциональному стилю** современного русского литературного языка. Этот же принцип типологизации текстов может быть использован и при обращении к интересующим нас иностранным языкам — английскому, немецкому, французскому и испанскому.

В настоящее время в современном русском литературном языке очень четко взаимоотнопоставлены друг другу два функциональных стиля: к н и ж н ы й, характеризующийся строгим нормированием языка на всех его возможных уровнях (фонетическом, словообразовательном, морфологическом, лексическом, фразеоло-

гическом и синтаксическом) и реализацией преимущественно в письменной речи, и разговорный со значительно менее строгим нормированием на всех перечисленных языковых уровнях и преимущественной реализацией в устной речи. В свою очередь, книжный стиль имеет ряд разновидностей: научный, свойственный различным формам научного (преимущественно письменного) описания исследуемого материала (монографии, книги, диссертации, статьи, тезисы, научные доклады); научно-популярный, рассчитанный на изложение тех или иных научных проблем для широкого читателя и потому отличающейся большей простотой и доступностью; официально-деловой, используемый в делопроизводстве и канцелярии; газетно-публицистический, отражающий языковую специфику газетных и журнальных публикаций. Аналогии, соответствующие двум основным функциональным стилям современного русского литературного языка и разновидностям книжного стиля, могут быть обнаружены во всех интересующих нас иностранных языках.

Принадлежность текста к тому или иному функциональному стилю или к одной из разновидностей книжного стиля определяет основные возможности его перевода. При переводе текстов, относящихся к таким разновидностям книжного стиля, как научный, научно-популярный и официально-деловой, требуется точная передача содержащейся в них информации. Рассмотрим несколько иноязычных текстов, относящихся к научному и научно-популярному стилю, в сопоставлении с их русскими переводами (переводы выполнены автором данного учебного пособия).

Иностранные тексты	Русские переводы
<p style="text-align: center;">What are idioms?</p> <p>We often read and hear the phrase «language is a living thing», but most of us do not stop to think about <i>how</i> and <i>why</i> this is true. Living things grow and change, and so does language. One can readily recognise differences between Shakespeare's English and the English of modern authors, but present-day English is also growing and changing, and these tendencies are not so easy to recognise.</p> <p>Since the general tendencies of present-day English are towards more idiomatic usage, it is important that this book on Idioms should show the learner how the language is developing. Idioms are not a <i>separate</i> part</p>	<p style="text-align: center;">Что такое идиомы?</p> <p>Мы часто читаем и слышим фразу «язык — это нечто живое», и многие из нас не перестают думать о том, <i>как</i> и <i>почему</i> фраза эта соответствует действительности. Все живое всегда растет и изменяется, то же самое происходит и с языком. Можно легко обнаружить различия между английским языком времен Шекспира и языком современных авторов, но и современный английский язык также растет и меняется, однако эти тенденции не так легко обнаружить.</p> <p>Так как основные тенденции английского языка наших дней проявляются в расширении употреб-</p>

Иностранные тексты	Русские переводы
<p>of the language which one can choose either to use or to omit, but they form an <i>essential</i> part of the general vocabulary of English.</p>	<p>ления идиом, важно, чтобы эта книга об идиомах показала изучающему английский язык, как этот язык развивается.</p>
<p>(Seidl W., Mc.Mordie Y. English Idioms and how to use them — Moscow, 1983. — P. 1. Книга воспроизведена по изданию фирмы «Oxford University Press», впервые была издана в Англии в 1909 г.)</p>	<p>Идиомы — это не обособленная часть языка, которой можно пользоваться, но без которой можно и обходиться, — это одна из наиболее существенных частей общего английского словарного запаса.</p>
<p>(Сейдл Дж., Макморди У. Идиомы английского языка и их употребление. — М., 1983. — С. 15.)</p>	<p>(Сейдл Дж., Макморди У. Идиомы английского языка и их употребление. — М., 1983. — С. 15.)</p>
<p>Preámbulo</p>	<p>Предисловие</p>
<p>...Cualquier refrán encierra una verdad y es la manifestación de lo que un pueblo siente y sabe. Todos contienen alguna consecuencia práctica de conducta. Se les considera como «dichos sentenciosos» y agudos; utilizan un lenguaje llano como nuestra tierra. Unos aconsejan, otros expresan, otros encierran una experiencia humana o una moraleja. La literatura folklórica lo define como la expresión más breve de la misma. Alguien les ha llamado «evangelios chicos». Sus autores son anónimos, ya que pertenecen al pueblo.</p>	<p>...Каждая пословица или поговорка заключает в себе истину и является выражением того, что народ чувствует и знает. Все они содержат какие-то практические выводы. Их принято определять как своего рода сентенции и высказывания хитроумные и лукавые; используют их в речи простой, не украшенной, как наша земля. Некоторые из них содержат советы, другие характеризуются яркостью выражений, третьи — отражением человеческого опыта и морали. Литература о фольклоре определяет пословицы и поговорки как высказывания предельно краткие. Иногда их называют «маленькие евангелия». Создатели пословиц и поговорок неизвестны, поскольку принадлежат они всему народу.</p>
<p>(Zarco M. T. Refranes. Biblioteca Popular. — Madrid, 1987. — P. 5, 6.)</p>	<p>(Зарко М. Т. Пословицы, поговорки, популярная библиотека. — Мадрид, 1987. — С. 5, 6.)</p>

Оба иностранных текста (английский и испанский) характеризуются определенной функционально-стилевой близостью: они представляют собой фрагменты научных лингвистических исследований, но предназначены не только для специалистов в области лингвистики, но и вообще для всех читателей, интересующихся английским или испанским языком. Это находит свое отражение в стиле изложе-

ния материала: серьезные проблемы лингвистики излагаются простым, общедоступным языком, используются только совершенно необходимые для понимания проблем лингвистические термины, стиль изложения скорее научно-популярный, чем собственно научный.

Перед переводчиком, таким образом, стоят две задачи:

1) с максимальной точностью передать выражаемую в текстах научную информацию;

2) сохранить функционально-стилевые особенности оригиналов.

Эти задачи и были выполнены в предлагаемых переводах. Сохраняя функционально-стилевые особенности оригиналов, нельзя допускать «буквализма»: например, для русского языка более типична форма множественного числа выражения *общие замечания* (ср. с англ. *general note*), испанское слово *preambulo* можно было бы перевести русским *пreamбула*, однако оно совершенно нехарактерно для научного или научно-популярного стилей русского языка (в переводе: *предисловие*).

Таким образом, даже при переводе текстов, функционально-стилевая специфика которых требует максимальной точности в передаче средствами ПЯ выраженной в оригинале информации, переводчик должен стремиться сохранить и стилистическую точность оригинала.

Перевод текстов, соответствующих нормам собственно научного стиля, в более значительной степени гарантирует функционально-стилевую адекватность изложения информации на ИЯ и ПЯ. Обратимся к анализу соответствующего материала.

Иностранные тексты	Русские переводы
<p>Unter <i>Valenz</i> verstehen wir also die Fähigkeit eines Wortes, auf Grund seiner Bedeutung Beziehungen zu anderen Wörtern herzustellen. Als Ausgangspunkt wählen wir drei Valenzauffassungen. G. Helbig betrachtet die Valenz vorwiegend als <i>syntaktisches</i> Phänomen. Er will Valenzmodelle des Satzes aufstellen. Für ihn ist das Verb das strukturelle Zentrum des Satzes. An dieses Zentrum sind bestimmte Satzglieder gebunden, sogenannte <i>Aktanten</i>. Helbig versteht somit «unter Valenz die Fähigkeit des Verbs, bestimmte Leerstellen im Satz zu eröffnen und durch obligatorische oder fakultative Aktanten zu besetzen».</p> <p>(Sommerfeld K.E., Schreiber H. Wörterbuch zur Valenz und</p>	<p>Под <i>валентность</i> мы понимаем способность слова к установлению связей с другими словами на основе специфики своего значения. В качестве исходного пункта мы избираем три точки зрения на валентность. Г. Хельбиг рассматривает валентность прежде всего как <i>синтаксический</i> феномен. Он хочет представить модели валентности <i>предложения</i>. Для него глагол является структурным центром предложения. С этим центром связаны различные члены предложения, так называемые <i>актанты</i>. Таким образом, Хельбиг понимает под валентностью «способность глагола открывать в предложении определенные пустые места и заполнять их</p>

Иностранные тексты	Русские переводы
<p>Distribution deutscher Adjektive. — Leipzig, 1977. — S. 15.)</p> <p>Pourquoi des nominaux comme <i>le coqueleux</i> («le propriétaire du coq de combat»), <i>la catolâterie</i> («l'amour pour les chats»), le pompidolisme («la doctrine de Pompidou»), <i>un pompidoliste</i> («un adepte de lapolitique de Pompidou»), <i>une classe verte</i> («classe d'école organisée provisoirement à la campagne pour les enfants des villes»), des adjectifs comme <i>viandeux</i> («obsène, qui rappelle laviande»), des verbes comme <i>se gaulisser</i> («adopter l'adoctrine de De Gaulle»), <i>se pompidoliser</i> («devenir l'adepte de lapolitique de Pompidou»), <i>se giscardiser</i> («devenir l'adepte de la politique de Valéry Giscard d'Estaing») ... apparaissent-ils de nos jours dans le langage des sujets parlant français? Ces lexies témoignent du phénomène de néologie lexicale et / ou sémantique.</p> <p>(Туцеску М. Sur la créativité lexicale // Revue roumaine de linguistique. — N 1. — 1976. — P. 23.)</p>	<p>обязательными или факультативными актантами).</p> <p>(Зоммерфельд Э., Шрайберг Г. Словарь валентности и дистрибуции немецких прилагательных. — Лейпциг, 1977. — С. 15.)</p> <p>Принадлежат ли к словарному запасу говорящих на современном французском языке такие номинанты, как <i>le coqueleux</i> («владелец боевого петуха»), <i>la catolâterie</i> («любовь к кошкам»), <i>le pompidolisme</i> («доктрина Помпиду»), <i>un pompidoliste</i> («сторонник политики Помпиду»), <i>une classe verte</i> («школьный класс для городских детей, временно организованный вне города, в сельской местности», букв. «зеленый класс»), такие прилагательные, как <i>viandeux</i> («неприятный, непристойный, который напоминает мясо»), такие глаголы, как <i>se gaulisser</i> («разделять политику де Голля»), <i>se pompidoliser</i> («стать сторонником политики Помпиду»), <i>se giscardiser</i> («стать сторонником политики Валери Жискара д'Эстэна») ? Эти лингвистические единицы свидетельствуют о феномене лексической и/или семантической неологии.</p> <p>(Туцеску М. О лексической креативности // Журнал румынской лингвистики. — 1976. — № 1. — С. 23.)</p>

Принадлежность первого текста к собственно научному стилю сомнений не вызывает: об этом свидетельствует его проблематика, построение фраз и обилие лингвистической терминологии. Второй текст направлен на научное лингвистическое исследование ярких и актуальных для французской живой разговорной речи 2-й половины 70-х годов XX в. фактов — многочисленных лексико-семантических неологизмов. Анализируемый фрагмент построен в соответствии с синтаксическими конструкциями разговорного стиля литературного языка, но его научная проблематика и лек-

сическая ее презентация (термины из сферы лексикологии) свидетельствуют о научном стиле изложения.

Сопоставление таких разновидностей книжного стиля, как научный и официально-деловой, с газетно-публицистическим таит в себе немало переводческих трудностей. Связано это с тем, что последний, как правило, характеризуется большей эмоциональностью, яркой оценочностью повествования. В этом легко убедиться, переводя на изучаемые иностранные языки следующий небольшой текст, имеющий отчасти рекламный характер. Выполняя это задание, следует обратить внимание на выделенную курсивом коннотированную лексику, т.е. лексику, сочетающую в себе функцию номинации с функцией коннотации (эмоциональной оценочности).

Новая почта

Интернет-кафе находится в маленьком *дворике* в двух минутах ходьбы от станции метро «Китай-город». С первых же минут пребывания там создается впечатление, что «Новая почта» *впитала в себя все очарование и уют этого уголка*. Его главная отличительная черта — *камерность*: маленькое помещение (всего 10 компьютеров) больше похоже на обычное кафе, нежели на интернет-салон. Атмосфера *какая-то особенно доброжелательная* — *как будто находишься в гостях у близкого друга*. Среди посетителей много молодежи, в частности студентов близлежащих вузов. Цены в «Новой почте» достаточно высоки (50 руб./ч), однако уровень заведения *стоит этих денег на 100 %*.

Разговорный стиль современного русского литературного языка в какой-то мере уже был представлен в первом небольшом отрывке — «Мои брат и сестра». Наличие в том тексте коннотированного синонима для слова *сестра* и уменьшительно-ласкательного неофициального варианта имени *Ирина (Ира)* лингвистически маркируют его принадлежность к сфере непринужденной речи, характерной именно для данного стиля. Перевод этих лексических единиц и вызвал наибольшие затруднения. Как правило, разговорный стиль современного русского литературного языка проявляется в непринужденных, проходящих в неофициальной обстановке диалогах и полилогах. В таких случаях мы фактически уже не имеем дела с текстом как таковым (см. данное выше определение понятия «текст»). В частной же переписке, если, конечно, корреспонденты не выходят из границ указанного стиля, каждое письмо как раз и представляет собой такой текст. И видимо, именно лексические и фразеологические единицы, отражающие особенности разговорного стиля, окажутся наиболее трудными для перевода.

Итак, функционально-стилевая типология текстов помогает выявить максимальные единицы письменной или устной речи, характеризующиеся разным уровнем сложности их перевода с ИЯ на ПЯ. Официально-деловые и научные тексты требуют от перевод-

чика максимальной точности перевода содержащейся в них информации. Для текстов этих функционально-стилевых разновидностей важно, что переводится с ИЯ на ПЯ. Естественно, при этом переводчик должен обладать высокой степенью профессиональной компетенции в той области, в которой он работает (вряд ли переводчик, получивший только гуманитарное образование, может успешно переводить научные труды в области физики, математики, химии или медицины; человек, совершенно не владеющий официально-деловым стилем речи на ИЯ, не передаст его и на язык ПЯ).

При обращении к произведениям научно-популярного, газетно-публицистического и разговорного стилей для переводчика становится важным не только что, но и как он переводит: чем сложнее эмоциональная оценочность и экспрессивность (выразительность) текста на ИЯ, тем сложнее сохранить все это и передать адекватными языковыми средствами на ПЯ.

До сих пор, однако, мы еще ничего не говорили о переводе художественных произведений — основном объекте нашего исследования. Известно, что язык художественной литературы не входит ни в один из рассмотренных выше функциональных стилей того или иного современного литературного языка. Вместе с тем, выполняя свою главную задачу — функцию эстетического воздействия на читателя, он может включать в свой состав все указанные стили и, более того, в целях реализации этой функции он может принять в свой состав и внелитературные компоненты языка — народные диалекты, жаргоны, аргю.

Таким образом, для дальнейшего изложения материала нам необходимо типологически противопоставить текст как объект общей теории перевода тексту художественного произведения как объекту теории художественного перевода. Такое противопоставление прежде всего будет опираться на основную функцию языка художественной литературы — функцию эстетического воздействия на читателя.

4. Типологическое разграничение понятий «текст как объект общей теории перевода» и «текст художественного произведения как объект теории художественного перевода»

Общая теория перевода строится на основе исследования переводческой деятельности, объектом которой являются тексты всех функциональных стилей. Какие-то ее положения могут разрабатываться и на материале переводов художественных произведений, хотя последние рассматриваются уже вне сферы функцио-

нально-стилевой типологии текстов современных литературных языков, поскольку принадлежат к сфере одного из видов искусств — искусству слова, или художественной литературе. Проблемы перевода текстов художественных произведений исследуются особой лингвистической наукой — теорией художественного перевода. Само выделение этой науки из общей теории перевода возможно на том основании, что **текст художественного произведения может быть типологически противопоставлен всем текстам нехудожественного характера** (см. приведенную выше их функционально-стилевую типологию). В чем же заключается возможность такого типологического противопоставления?

Приведенное выше определение любого текста вообще применимо, конечно, и к текстам художественных произведений: они, безусловно, тоже являются целостными сверхфразовыми единствами, характеризующимися общностью идейно-тематического содержания, или общностью темы и интенций автора. Однако основной функцией этих текстов является не **информация**, объединяющая все функционально-стилевые разновидности текстов литературного языка, а **эстетическое воздействие** на читателей (или слушателей). Именно для текстов художественных произведений более важно не то, что сообщается, а то, как это сообщается. К текстам художественных произведений в какой-то мере могут приближаться некоторые функционально-стилевые разновидности текстов, составленных на современных литературных языках (газетно-публицистическая, научно-популярная и разговорная), но, приближаясь к ним, они сами таковыми не становятся (приведенный текст «Новая почта» остается лишь своеобразной рекламой нового интернет-салона).

В чем же проявляется эстетическое воздействие текстов художественных произведений на их читателей или слушателей? Очевидно, выяснение этого вопроса исключительно важно для теории художественного перевода: ведь художественное произведение на ИЯ и его перевод на ПЯ должны оказывать адекватное эстетическое воздействие на своих реципиентов. В дальнейшем фактор **адекватности эстетического воздействия оригинала и перевода** будет рассматриваться нами как один из важнейших критериев оценки художественного перевода.

Отвечая на поставленный выше вопрос, следует напомнить, что эстетика — это «философское учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни»¹. В этом отношении художественная литература как один из видов искусства — искусства слова — сближается с другими его видами — музыкой, живописью, архитектурой и т. д. — и любое

¹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. — М., 2003. — С. 947.

произведение художественной литературы в чем-то подобно творениям других видов искусств. Некоторые аналогии с созданиями других видов искусств помогут нам глубже понять суть эстетического воздействия произведений художественной литературы.

Пейзажи И. И. Левитана и А. И. Куинджи пробуждают в нас чувство прекрасного, т. е. именно эстетически воздействуют на нас не только потому, что прекрасна изображаемая природа, но прежде всего потому, что художникам удалось найти прекрасные формы ее отображения в живописи. Картина И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» передает событие страшное, ужасное особенно потому, что в далеком прошлом оно было реальным. Сын, тихо умирающий в объятиях убийцы-отца, совершенно безумный взгляд Ивана Грозного, следы крови сына на его лице... — все это отталкивает нас от картины, но и вместе с тем мы понимаем, что художнику удалось найти, очевидно, самую прекрасную форму художественного выражения своего творческого замысла. В течение многих десятилетий эта картина оказывает сильнейшее эстетическое воздействие на посетителей Третьяковской галереи.

Нечто подобное происходит с нами и при восприятии текстов художественных произведений (в целях сокращения общего объема излагаемого материала такие тексты в нашем анализе будут представлены лишь фрагментами).

Обратимся к стихотворению А. Блока «Когда ты загнан и забит...» (январь 1911 г.), один из фрагментов которого показывает удивительную красоту ночного зимнего города и именно этой картиной производит на нас сильное эстетическое воздействие:

Тогда — остановись на миг
Послушать тишину ночную.
Постигнешь слухом жизнь иную,
Которой днем ты не постиг;
По-новому окинешь взглядом
Даль снежных улиц, дым костра,
Ночь, тихо ждущую утра
Над белым запущенным садом,
И небо — книгу между книг.

Эстетическое воздействие этого фрагмента строится на внутренней гармонии изображаемого поэтом зимнего городского пейзажа и восприятия его нами.

Нередко, однако, эстетическое воздействие художественного текста или какого-то отдельного его фрагмента может быть основано на внутреннем контрасте тягостного для нас восприятия изображенного и безусловного понимания того, что только такая форма отображения данного явления и есть самая совершенная, самая прекрасная, самая лучшая для такого именно негативного воздействия, соответствующего замыслу художника.

В поэме «Мертвые души» Н. В. Гоголь создает страшный образ старости, одинокой, изуродованной непомерным эгоизмом, жадностью, ненавистью к людям: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться!» Отвратительная и страшная, жалкая и нелепая фигура Плюшкина — лучшее образное воплощение мыслей автора «Мертвых душ», его рассуждений, его призыва, обращенного к молодому поколению: «Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!»¹.

Итак, основная функция художественного текста — эстетическое воздействие на читателя (или слушателя).

Безусловно, художественный текст в целом выполняет функцию коммуникации между автором и читателем (слушателем), и функцию когнитивную (познавательную), помогая нам часто гораздо лучше специальных научных исследований узнать и познать изображенную в нем действительность. Но тем не менее специфика художественного произведения проявляется прежде всего в его эстетическом воздействии на реципиента.

Давая определение понятию «художественный текст», мы можем воспользоваться более обобщенным по своему содержанию определением любого текста вообще, добавив к нему указание на ту именно функцию, которая и составляет его специфику: **художественный текст (текст художественного произведения) — это текст, основной функцией которого является эстетическое воздействие на читателя или слушателя.**

Эта функция реализуется на основе эстетизации автором текста (поэтом или писателем) изображаемой им действительности с помощью художественных приемов, которые наиболее адекватно подходят для создания желаемого эмоционального эффекта. Эстетизация изображаемой действительности в примерах, только что рассмотренных нами, достигается с помощью различных художественных приемов: поэтизации и реалий (зимнего городского пейзажа в стихотворении А. Блока) или гиперболы и негативных признаков духовного распада личности (в поэме Гоголя «Мертвые души»). Художественные приемы эстетизации изображаемой автором действительности будут подробно проанализированы в дальнейшем.

Теперь же, возвращаясь к теории художественного перевода, еще раз подчеркнем, что именно эстетическая функция художественного текста становится определяющей для выявления критериев оценки его качества.

¹ Гоголь Н. В. Мертвые души. Поэма. — М., 1953. — С. 132.

5. Основные критерии оценки художественного перевода

Главным критерием оценки качества художественного перевода является адекватность эстетического воздействия оригинального текста (текста на ИЯ) и текста его перевода (текста на ПЯ). Художественный перевод, таким образом, может быть признан адекватным, не вполне адекватным, в значительной степени неадекватным и, наконец, совершенно неадекватным. Любой художественный перевод, безусловно, результат интеллектуального и творческого труда переводчика. Суждения о нем типа «удачный», «хороший» — «неудачный», «плохой» представляются принципиально неверными, не отражающими существа той значимой цели, которую ставил перед собой переводчик.

Для достижения высокой степени адекватности эстетического воздействия художественного перевода на читателей или слушателей необходимо прежде всего глубоко постичь интенции автора и тематическую направленность оригинала. В свое время выдающийся русский поэт-переводчик В. А. Жуковский, определяя творческие возможности переводчика, писал: «Переводчик в прозе есть *раб*, переводчик в стихах — *соперник* (выделено мною. — Ю. С.)»¹. Думается, однако, что эти явно метафоризированные оценки роли переводчика не вполне соответствуют действительности. Переводчик, наверное, всегда и вне зависимости от жанра переводимого им произведения должен сначала стать **единомышленником** автора, постараться понять его мысли и чувства. Только при этих условиях перевод может достигнуть адекватного с оригиналом эстетического воздействия.

В этой главе невозможно со всей полнотой проанализировать очень сложную проблему сопоставления художественных возможностей оригинала и перевода. Вместе с тем основные положения такого анализа должны быть представлены уже здесь.

Помимо глубокого понимания идейно-тематической направленности оригинала, переводчик должен суметь найти достаточно адекватные словесные средства для передачи образной системы переводимого им произведения и специфики языка автора. Кроме того, при переводе стихотворного текста очень важным представляется сохранение его ритмической организации (прежде всего стихотворного размера) и системы рифм (мужских, женских, дактилических, гипердактилических), что, однако, далеко не всегда возможно.

Проблема типологии образной системы того или иного художественного произведения может быть решена только на основе

¹ Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 477.

типологии его словесных художественных образов¹. В художественной литературе, связанной с самыми различными национальными культурами, словесный образ достаточно часто опирается на **прямые, первичные, ассоциативно-референционные связи слов и сочетаний слов** (словесных комплексов — СК) с действительностью. Слова и СК, употребленные в составе художественного произведения на основе первичных ассоциативно-референционных связей с действительностью, вызывают в сознании читателя конкретные представления о соответствующих реалиях, что в свою очередь помогает воспринимать достаточно сложные отвлеченные понятия, глубинные психологические состояния автора или его героев. Такую **образность** мы с полным правом можем назвать **первичной**. В целом далеко не характерная для поэзии А. Блока первичная образность тем не менее достаточно ярко представлена во фрагменте его стихотворения, который приведен выше (*Тогда — остановись на миг...*). Сложные переживания автора (лирического субъекта стихотворения), его мысли о том, что жизнь всегда прекрасна, что прекрасен окружающий нас мир, находят выражение в его восхищении привычными реалиями зимнего городского пейзажа (*Даль снежных улиц, дым костра...*), которые становятся объектом поэтического изображения, объектом поэтизации. **Образность вторичная построена на переосмыслении первичных значений слов или СК**, чаще всего на их метафоризации или метонимизации. У А. Блока — это олицетворение таких временных реалий, как *ночь* и *утро*. В контексте стихотворения на основе очень необычной лексической синтагматики (*Ночь, тихо ждущая утра*) эти реалии воспринимаются уже как существа одушевленные.

К средствам вторичной образности относится также двучленная метафора структурной формулы $A = B$: «*И небо — книгу между книг*» (образный намек на то, что по звездам можно читать судьбы людей и государств).

Вторичная образность, возникающая в результате переосмысления первичных значений слов или СК на основе формирования у них вторичных, уже переносных значений (или только переносных смыслов, если речь идет об индивидуально-авторских семантических трансформациях первичных значений), может быть представлена в ХТ системой метафор, метонимий, синекдох, олицетворений, иногда совершенно необычных, «первозданных», индивидуально-авторских:

Ты — душистая ветка сирени.
Невесомая мягкая россыпь.

¹ См.: Солодуб Ю. П. Образность как эстетическая составляющая художественного текста и проблема ее типологии // Научные труды МПГУ. Серия «Гуманитарные науки». — М., 1999. — С. 3—6.

<...>

И пускай я — *разбросанный иней*.
Ты коснешься — и я *оттаю*.
В кружевах перепутанных линий
Ты *моя золотая прямая!*
Я *твое* не спугну *цветение*.
Я умею быть нежным и мудрым.
Ты — *душистая ветка сирени*
На раскрытых ладонях утра.

(С. Каргашин, 1997¹)

Приведенное стихотворение построено почти исключительно на индивидуально-авторских двучленных метафорах со структурной формулой $A = B$, т. е. на средствах вторичной образности (A : Ты = B : *душистая ветка сирени / На раскрытых ладонях утра*)².

Для создания эстетически адекватного ХТ переводчик должен очень бережно выбирать словесные средства как первичной, так и вторичной образности. Это требует внимательного отношения к авторскому идиолекту. Под термином «идиолект» понимается **«совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка»**³. Для переводчика этим «отдельным носителем данного языка» оказывается именно тот поэт или писатель, переводом произведений которого он занимается. Формальные и стилистические особенности речи поэта или писателя могут проявляться, естественно, на всех языковых уровнях — фонетическом, словообразовательном, морфологическом, лексическом, фразеологическом и синтаксическом.

Итак, теперь мы можем перечислить те факторы, которые — при их взаимодействии — способствуют созданию эстетически адекватного перевода: 1) глубокое понимание идейно-тематического содержания подлинника, проникновение в мир авторских интенций (переводчик — друг, а не соперник автора); 2) бережное отношение к образной системе произведения-оригинала, к средствам первичной и вторичной образности; 3) такое же бережное отношение к идиолекту автора. Добавим также, что занятия художественным переводом требуют от переводчика высокой общей культуры: он должен хорошо знать все основополагающие произведения интересующего его поэта или писателя, представлять значение его творчества в общем культурном контексте эпохи.

Обратимся теперь к сопоставительному анализу стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил...» и его иноязычных переводов.

¹ Русская поэзия. XX век: Антология. — М., 1999. — С. 857.

² Подробнее см.: Солодуб Ю. П. Структурная типология метафоры // Филологические науки. — 1999. — № 4. — С. 67–76.

³ Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 171.

По версии Л. А. Черейского¹, стихотворение посвящено Анне Алексеевне (Annette) Олениной и собственноручно вписано по-этом в альбом девушки. А. С. Пушкин любил Оленину (пометы «Annette Pouchkine» на рукописях поэмы «Полтава»), просил ее руки у родителей, но получил отказ. По свидетельству внучки Анны Алексеевны, поэт уже в 1833 г. под текстом стихотворения в альбоме сделал приписку «plusqu'eparfait» («давнопрошедшее»): в это время сам он был уже счастливо женат и, видимо, относился к своему увлечению А. А. Олениной как к чему-то навсегда ушедшему. Однако само стихотворение написано раньше (1829 г.), и свидетельствует оно вовсе не о любви, уже прошедшей. Любовь безответная, неразделенная и все-таки беспредельно нежная — вот тема стихотворения. Желание видеть девушку, которую он, наверное, еще любит, счастливой (пусть даже не с ним!) — самое задушевное желание поэта.

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

Стихотворение не разделено на строфы: оно все написано как бы на одном дыхании, в нем слиты воедино прошлое (*Я вас любил...*), еще актуальное настоящее (*Любовь в... душе моей угасла не совсем*) и будущее, такое неясное, неопределенное, представленное в ирреальных наклонениях (в императиве: *Но пусть она вас больше не тревожит* — и оптативе, желательном наклонении: *Как дай вам Бог любимой быть другим*).

Композиция стихотворения соответствует его синтаксической структуре: всего два сложных предложения, семантическая доминанта первого — *Я не хочу печалить вас ничем*, второго — в двух последних строках.

В стихотворении явно преобладает первичная образность: за каждой прямой номинацией — яркий образ, каждое словосочетание — поэтический рассказ об (ушедшей? уходящей?) любви, сложность пережитого (или еще переживаемого?) чувства — в лексико-семантических контрастах сочетаний слов (*безмолвно, безнадежно — так искренно, так нежно, то робостью — то ревностью томим*). Последние две строки являются семантической доминантой не только второго четверостишия, но и всего стихотворения,

¹ См.: Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. — Л., 1989. — С. 306.

в них — удивительная духовная гармония самоотречения и искреннее, нежное пожелание счастья любимой.

Вторичная образность представлена только в общепоэтической двучленной метафоре: *любовь в... душе моей угасла не совсем* (структурный тип метафоры — **Ab**).

Стихотворение поражает удивительной легкостью звучания и музыкальностью, секреты этого — в его ритмической организации (любимый поэтом пятистопный ямб) с правильным чередованием женских и мужских рифм (во всех нечетных строках ударение падает на предпоследний слог, во всех четных — на последний).

Краткий лингвопоэтический анализ стихотворения необходим для последующего рассмотрения его иноязычных переводов.

Стихотворение и сейчас вызывает живой интерес не только у русских читателей. Известный французский переводчик поэзии А. С. Пушкина Анри Абриль приводит в своей статье «Je vous ai mais ou Traduire Pouchkine en frantais» (Мир перевода. — 1999. — № 1. — С. 35—39) семь переводов стихотворения на французский язык, выполненных разными переводчиками в период с 1976 по 1987 г. Остановимся только на одном из них, с удивительным мастерством передающим музыку русского оригинала и глубину его содержания:

Je vous aimais ...et mon amour peut-être
Au fond du cœur n'est pas encore éteint.
Mais je saurais n'en rien laisser paraître;
Je ne veux pas vous faire de chagrin.
Je vous aimais d'un feu timide et tendre,
Souvent jaloux, mais si timidement,
Je vous aimais sans jamais rien attendre...
Ah! puisse un autre vous aimer autant.

(N. Nassakina, Lausanne, 1981)

При анализе этого и других переводов стихотворения А. С. Пушкина на иностранные языки мы будем идти одним путем: от чисто формальных характеристик, которые обращают на себя внимание сразу (передача ритмической системы стиха, системы рифм и синтаксической структуры произведения), к сложным содержательным категориям, которые, безусловно, также имеют свое языковое выражение. Поэтому образные средства передачи этих категорий будут рассмотрены после чисто формальных характеристик перевода.

Н. Насакина бережно сохраняет ритмическую структуру стиха: ее перевод также выполнен в основном пятистопным ямбом. Если учесть, что в системе французского стихосложения «*e caduc*» (беглые *e* конечного слога, произносимые в разговорной речи) могут произноситься именно как безударные гласные: *tendre — attendre*),

то при чтении текста перевода можно даже сохранить отмеченную выше систему чередований женских и мужских рифм.

Подобно русскому подлиннику, французский перевод не разделен на строфы и представляет собой сверхфразовое единство. Однако его синтаксический анализ на уровне предложений обнаруживает определенные различия. В переводе Насакиной четыре синтаксически самостоятельных предложения (а не два). Формальные различия затрагивают и семантические акценты: первое предложение, оканчивающееся словом *éteint*, специально актуализирует изображение чувств и переживаний лирического героя. Второе сложное предложение подлинника в переводе также разделено на две самостоятельные синтаксические единицы, и это в определенной мере влияет на семантические акценты. А. С. Пушкин акцентирует наше внимание не на безнадежности и безответности любви, а на искренности и нежности чувств героя. Именно такая любовь кого-то другого способна в будущем принести счастье той, которую он любил и, наверное, еще любит. Поставив многоточие после предпоследнего предложения (*Je vous aimais sans jamais rien attendre...*), Насакина подчеркивает мысль о безнадежности любви лирического героя (букв. «Я вас любил, никогда ничего не ожидая»). Такая пунктуация в какой-то мере трансформирует семантическую доминанту стихотворения: лирический герой А. С. Пушкина желает в будущем своей любимой любви нежной и искренней. В переводе Н. Насакиной это пожелание звучит иначе: *Ah! puisse un autre vous aimer autant* (букв. «О! пусть другой любит вас так же, как я — в такой же степени, как я, с такой же силой, как я»). Синтаксически это выражено самостоятельным предложением с оптативной семантикой (*puisse ...aimer — présent du subjonctif*, настоящее время сослагательного наклонения). Но что оно может означать?

В лексиконе перевода, к сожалению, совершенно отсутствуют лексемы с семантикой, столь важной для русского поэта, — *искренний* (*sincère*), *искренно* (*sincèrement*), а лексема *tendre* («нежный») дана в начале предыдущего предложения, т. е. в значительной степени «отодвинута» от побуждения — пожелания. В связи с этим и само пожелание не получает в переводе той семантической расшифровки, которую имеет в оригинале. Какой любви желает в будущем поэт своей любимой? Нежной и застенчивой — в лексиконе перевода дважды передается семантика именно последнего слова: *timide, timidement?* Но может быть, и совершенно безнадежной (для того, кто полюбит ее): ведь ближайшая к пожеланию предикативная единица в составе сложного предложения выражает именно эту семантику: *je vous aimais sans jamais rien attendre...* Во всяком случае, французское *autant* в рассмотренной выше очень широкой и неопределенной семантике никак не может передать пожелания искренности чувства.

Итак, сопоставительный анализ оригинала и перевода, проведенный на основаниях чисто формальных, привел нас к выявлению расхождений явно содержательных.

Продолжим это сопоставление в плане содержания. Как и в русском оригинале, во французском переводе первичная образность явно преобладает над вторичной: сложное чувство неразделенной, безответной любви лирического героя раскрывается на основе достаточно конкретных проявлений некоторых черт его характера и поведения (застенчивость, нерешительность, нежное отношение к любимой и вместе с тем способность к частым вспышкам ревности: *souvent jaloux*). Лексикон оригинала и перевода, как показывает анализ, достаточно адекватен.

Единственная метафора (средство уже вторичной образности) воспроизведена в переводе очень точно: *...et mon amour peut-être / Au fond du cœur n'est pas encore éteint*. Здесь следует отметить, что в национальном сознании французов символ внутренней жизни человека чаще связывается именно с сердцем (*cœur*), чем с душой (*âme*).

Семантическая доминанта первой части стихотворения также передана с предельной адекватностью: *Я не хочу печалить вас ничем = Je ne veux pas vous faire de chagrin*.

Троекратно, как и в подлиннике, повторяется фраза, выражающая лейтмотив стихотворения: *Je vous aimais*. При этом грамматическая семантика русского глагола в прошедшем времени несовершенного вида *любил* и французского глагола *aimais* в форме imparfait de l'indicatif фактически здесь тождественны: они выражают длительное состояние в прошлом без указания на его завершенность.

Сопоставительный анализ французского перевода с русским оригиналом позволяет прийти к заключению о значительной степени адекватности перевода и, следовательно, также адекватности эстетического воздействия обоих произведений на читателя.

Перейдем к анализу английского и немецкого переводов стихотворения. Английский перевод принадлежит Ирине Железновой (1974):

I loved you, and that love, to die refusing,
May still — who knows! — be smouldering in my breast.
Pray, be not pained — believe me, of my choosing
I'd never have you troubled nor yet distressed.
I loved you mutely, hopelessly and truly,
With shy yet fervent tenderness aglow;
Mine was a jealous passion and unruly...
May Heaven grant another loves you so!

Обратимся снова к характеристике некоторых формальных особенностей организации стиха. Английский перевод, подобно рус-

скому оригиналу и французскому его переводу, представлен одной строфой, что также способствует его восприятию как сверхфразового идейно-тематического единства. Переводчица бережно передает музыку пушкинского стиха, сохраняя и пятистопный ямб (отступления от этого размера очень незначительны), и систему чередования женских и мужских рифм.

Однако синтаксическая структура английского перевода (как и французского) отличается от структуры оригинала, что также приводит к смещению некоторых семантических акцентов. Первые четыре строки разделены на два сложных синтаксически самостоятельных предложения. И это позволяет в качестве отдельных семантических доминант рассматривать и признание лирического героя в том, что любовь еще живет («теплится», «тлеет») в его душе (*a breast*), и его заверение в том, что по своей воле (*of my choosing*) он никогда не хотел бы тревожить и беспокоить ту, которой посвящено стихотворение.

Второе четверостишие по своей синтаксической структуре также отличается от русского подлинника. В нем два самостоятельных предложения. Первое из них представляет собой простое предложение, осложненное группой распространенного определения, полностью повторяя здесь пунктуацию русского текста, к нему на основе бессоюзной связи присоединяется еще одно простое предложение. Вся синтаксическая структура оканчивается многоточием (что очень напоминает французский перевод). Затем стихотворение завершается фразеологизированной в английском языке конструкцией с общей семантикой опатива («Да благословит Бог другого любить вас так же!»).

И вновь изменение синтаксической структуры второго четверостишия приводит к некоторым семантическим трансформациям. Возникает вопрос, который уже был нами поставлен в связи с французским переводом: «Какой любви желает лирический герой своей возлюбленной?» Непосредственно перед фразеологизированной конструкцией с семантикой опатива стоит фраза, входящая, правда, в более сложное синтаксическое целое: *Mine was a jealous passion and unruly* (букв. «Моя страсть была ревнивой и бурной»). Очевидно, английский перевод тоже не передает всей силы самоотречения и всей глубины чувств пушкинского лирического героя (может быть, и самого поэта?): «Я вас любил так искренно, так нежно, / Как дай вам Бог любимой быть другим».

Вместе с тем Ирина Железнова, несомненно, стремилась передать эстетическое богатство оригинала. Лексико-семантические средства перевода в значительной степени соответствуют лексико-семантическим средствам подлинника: *Я вас любил безмолвно, безнадежно — I loved you mutely, hopelessly and truly* (употребление последнего слова — *преданно* — оправдано всем контекстом рус-

ского стихотворения). Именно контекстом русского оригинала мотивировано употребление некоторых «авторских образов» переводчицы: *With shy yet fervent tenderness aglow* (букв. «сгорая от робкой, но пылкой нежности», сравните: *То робостью, то ревностью томим*). В переводе сохранена и метафора (...любовь еще, быть может, в душе моей угасла не совсем), осложненная олицетворением чувства любви: ...and that love, **to die refusing**, / *May still — who knows! — be smouldering in my breast*.

И вместе с тем эмоциональная тональность стихотворения все-таки несколько изменена, что связано с трансформацией его конца (что характерно и для французского перевода), с усилением семантических акцентов на силе страсти (*Mine was a jealous passion and unruly...*). Тем не менее и этот перевод является в достаточной степени адекватным для сохранения пушкинского эстетического воздействия на читателя.

Наиболее близкой к передаче пушкинского трогательно-нежного и удивительно доброго отношения к женщине, не ответившей на его чувство, представляется концовка другого французского перевода стихотворения: *J'aimais d'un cœur si tendre, si sincère.../ Dieu veuille qu'on vous aime encore ainsi!* (С. Falk, 1977). Лексико-семантическое оформление этих заключительных строк предельно приближается к оригиналу, но даже при чтении вслух только этих строк можно почувствовать, как нарушен размер стихотворения.

Проведенный анализ показывает насколько сложным в действительности является искусство перевода.

В заключение предлагаю вашему вниманию перевод этого же стихотворения на немецкий язык, выполненный автором данного учебного пособия (2002):

Ich liebte Sie; die Liebe in dem Herzen
Glimmt noch vielleicht; ich weiß ja das nicht;
Doch bringe sie nun Ihnen keine Schmerzen,
Betrübe nimmer Ihrer Augen Licht.
Ich liebte Sie so herzlich, treu und innig,
Durch Eifersucht, durch meine Scheu beschränkt;
Gott helfe Ihnen einen and'ren finden,
Der Ihnen auch solche Liebe schenkt.

Студенты, владеющие немецким языком, могут самостоятельно (по аналогии с выполненным выше) провести анализ этого перевода в сопоставлении с подлинником. Ограничимся лишь комментариями, связанными с использованием некоторых лексико-семантических средств перевода.

Schmerzen — традиционно-поэтическое в немецкой лирике, связанное с поэзией Гейне, выражение страданий любви (букв. «пусть она — моя любовь — не приносит вам никаких страданий»).

Betrübe nimmer Ihrer Augen Licht (букв. «пусть никогда не омрачает света ваших глаз») — метонимическая трансформация русской фразы *Я не хочу печалить вас ничем*.

В целом синтаксическая структура перевода почти полностью соответствует структуре стихотворения А. С. Пушкина. Различия имеются в начале (две первые строки) и в конце (две последние строки) перевода. Частое использование знака «точка с запятой» в двух первых строках объясняется особым их интонированием: после каждой из предикативных частей здесь требуется пауза. Очень важна для восприятия и передачи настроения лирического героя четвертая от конца строка (букв. «Я вас любил так сердечно, так преданно и искренно»): именно такого чувства желает лирический герой своей любимой в будущем. Однако светлые устремления лирического героя сковывает чувство ревности, застенчивости и робости. Далее двумя предикативными единицами передается последняя пушкинская строка: *Как дай вам Бог любимой быть другим*.

Переводчики, чьи работы рассмотрены нами, стремились не только передать идейно-тематическое содержание оригинала и основные интенции автора, но и сохранить образную систему подлинника и особенности авторского идиолекта. Естественно, далеко не все они могли бы охарактеризовать результаты своих работ предложенной нами лингвистической терминологией. Незначительные образные новшества, допущенные некоторыми из них (см. английский и немецкий переводы), совершенно не претендуют на изменение образной системы подлинника. Перед нами убедительное подтверждение характерной для последних десятилетий тенденции переводческой практики, заключающейся в стремлении сохранить духовную наполненность и изобразительные средства оригинала. Именно эта тенденция обеспечивает идейно-художественную близость подлинника и перевода и создает реальные условия для адекватности их эстетического воздействия на читателя или слушателя. Данная концепция перевода может быть реализована только при условии, если переводчик ощущает себя не соперником, а соучастником, своего рода сотоварищем и даже другом автора.

Все сказанное в равной мере относится к переводчикам как стихотворных, так и прозаических произведений. Остановимся, в частности, на сопоставительном анализе небольшого отрывка из эпилога романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» и его переводов на испанский и немецкий языки. Текст фрагмента:

...он, одинокий, бездомный странник, под долетавшие до него веселые клики уже сменившего его молодого поколения, — оглянулся на свою жизнь. Грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было о чем, стыдиться — нечего. «Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, — думал он, и не было горечи в его думах, — жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам,

отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть — и сколько из нас не уцелело! — а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон — и хотя печально, но без зависти, без всяких темных чувств сказать в виду конца, в виду ожидающего Бога: «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!»

Интересующий нас фрагмент текста очень сложен по передаваемым настроениям, чувствам, переживаниям и заключенным в нем авторским интенциям. Тургенев глубоко сочувствует главному герою своего романа — Лаврецкому, представителю старшего, уходящего от деятельной жизни поколения. Интерпретация этой темы автором не совсем однозначна: Лаврецкий — представитель той части своего поколения, которой нечего стыдиться прошлого. Именно поэтому в его переживаниях хоть и много печали, но совершенно отсутствуют зависть и какие-либо другие темные чувства. Автор акцентирует это с помощью семантических контрастов, в которых овеванное грустью великодушие героя противопоставлено «темным чувствам» тех, кто не сумел пройти свой путь так же честно, как он.

Светлая эмоциональная тональность эпилога связана с темой молодого поколения и мыслями Лаврецкого (и автора романа) о предстоящем ему (молодому поколению) плодотворном и счастливым будущем.

Прежде чем приступить к анализу переводов, выделим в них тематическое разнообразие текстов с помощью уже принятого для оригинала условного тематического разграничения.

Немецкий перевод:

...hielt er, ein einsamer, heimatloser Wanderer, unter den zu ihm herüberfliegenden fröhlichen Rufen der Jungen Generation, die ihn bereits abgelöst hatte, Rückschau auf sein Leben. Es wurde ihm wehmütig ums Herz, aber nicht schwer und nicht trostlos: Hatte er etwas zu bedauern, zu schämen brauchte er sich nicht. „Spielt, seid fröhlich, wachst, ihr jungen Kräfte“, dachte er, und es war keine Bitterkeit in seinen Gedanken. Das Leben liegt vor euch, und es wird für euch leichter sein zu leben. Ihr werdet nicht wie wir euren Weg erst suchen müssen, werdet nicht kämpfen, stürzen, wieder aufstehen müssen inmitten von Finsternis; wir mussten immer darauf bedacht sein uns zu behaupten — und wie viele von uns haben sich nicht behauptet! — ihr müsst nur arbeiten, etwas schaffen, und unser, der Alten, Segen wird mit euch sein. Mir aber bleibt, nach dem heutigen Tag, nach diesen Erlebnissen, nur eins, euch einen letzten Gruß zu widmen und, wenn auch mit Trauer, so doch ohne Neid, ohne jedes dunkle Gefühl, angesichts Gottes, der mich erwartet, zu sagen: “Sei gegrüßt, einsames Alter! Verglimme, nutzloses Leben!”,¹

¹ Тургенев И. Ein Adelsnest. Aus dem Russischen übersetzt von Wotte H. — Aufbau-Verlag, 1980. — S. 178, 179.

Испанский перевод:

...solo, peregrino sin hogar, arrulado por los alegres gritos de una generación nueva que le había sustituido ya, echó una ojeada retrospectiva a su vida pasada. Y su corazón se colmó de tristeza, mas no de pesar ni de dolor: tenía bastante que lamentar, pero nada de qué avergonzarse. «Jugad, divertíos, creed, jóvenes, fuerzas nuevas — pensó, y en sus pensamientos no había amargura, — tenéis toda la vida por delante, y ella os será menos penosa, pues no habréis, como nosotros, de buscar el camino, de luchar, de caer para levantar de nuevo en medio de las tinieblas; nos hemos esforzado solamente por mantenernos íntegros, ! y cuántos de nosotros no habrán su integridad! A vosotros os corresponde actuar con provecho, trabajar, y nuestra bendición, la de los viejos, no ha de faltaros. En cuanto a mí, después de estas impresiones, sólo me resta dirigiros mi postrer saludo y, aunque, con tristeza, pero sin envidia ni ninguna clase de turbios sentimientos, decir de cara a la muerte, ante el Dios que me espera: ¡Salve, vejez solitaria! ¡Acaba de extinguirte, vida inútil!»¹

При сопоставлении русского оригинала и его немецкого и испанского переводов обнаруживается явная симметричность их идейно-тематического деления, что уже в определенной мере свидетельствует о стремлении переводчиков адекватно передать семантическую композицию подлинника.

Обратимся теперь непосредственно к параллельному лексико-семантическому анализу русского текста и его переводов в пределах выделенных тем.

Основная лексико-семантическая контрастность трех текстов связана с противопоставлением отжившего, далекого от деятельной жизни поколения (его представителем и является Лаврецкий) с поколением молодым, вступающим в жизнь (со своими молодыми родственниками встречается Лаврецкий в доме, где в прошлые годы он встретил любовь и вскоре потерял ее навсегда).

Первые слова текстов содержат характеристику тургеневского героя: *одинокий, бездомный странник* — *einsamer, heimatloser Wanderer* — *solo, peregrino sin hogar*. Оба перевода совершенно адекватно передают эту характеристику, хотя в каждом из языков подобраны национально-специфические лексико-семантические средства. Немецкий перевод фактически полностью соответствует русскому оригиналу, передавая даже его синтаксическую структуру. В испанском переводе русское качественное прилагательное *одинокий* передано словом *solo*, семантика которого также выражает идею одиночества, а словосочетание *бездомный странник* транслировано весьма своеобразно: *peregrino sin hogar* («странник без домашнего очага»), поскольку в испанском языке *hogar* — своего рода символ домашнего уюта, семейного счастья, его отсутствие соз-

¹ Turgenev I. Nido de hidalgos. Traducido del ruso por Herraiz A., Vento J. — Progreso, 1976. — P. 187, 188.

дает явный семантический контраст, становясь символом одиночества и полной неустроенности в жизни.

В оригинале характеристика героя строится на очень тонкой паронимической аттракции (взаимном притяжении) слов *странник* и *странный*: веселящейся, счастливой юности немолодой и печальный гость кажется странным. Но передать эту аллюзию ни в немецком, ни в испанском переводах оказалось невозможно.

С теплой симпатией наблюдая за молодежью, Лаврецкий невольно вспоминает людей своего поколения. Это воспоминание начинается со слов, обращенных именно к молодежи: *Вам не придется*, но интенции Тургенева здесь гораздо сложнее: перечисляя те трудности, с которыми молодое поколение уже не встретится, он — в мыслях Лаврецкого — восстанавливает в памяти прошлое своего поколения, свою молодость. Эта часть внутреннего монолога Лаврецкого (и стоящего за ним Тургенева) преисполнена яркой эмоциональной насыщенности. При этом первичная и вторичная образность теснейшим образом в монологе взаимодействуют, выражая контрастность судеб двух поколений: *вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака*. И в немецком, и в испанском переводах образная система русского текста бережно сохранена. Передана и эмоциональная тональность монолога: *вставать среди мрака* — *wieder aufstehen müssen inmitten von Finsternis* — *para levantar de nuevo en medio de las tinieblas*. Во всех трех языках использовано обозначение мрака, т. е. беспросветной тьмы, создающее на уровне и первичного, и вторичного своих значений наглядное и в эмоциональном отношении глубоко негативное представление о безнадежности борьбы людей поколения Лаврецкого.

Судьба поколения Лаврецкого предрешена. В финале монолога она отражена в печальном приветствии *одинокой старости*, олицетворяющей собой единственного спутника и собеседника героя. Метафора структурного типа *Ab* (*Догорай, бесполезная жизнь!*) представляет своего рода обращение героя к его печальному будущему. И в немецком, и в испанском переводах эти слова героя переданы совершенно адекватными образными средствами: *Sei gegrüßt, einsames Alter! Verglimme, nutzloses Leben!* — *Salve, vejez solitaria! Acaba de extinguirte, vida inútil!* Адекватность оригинала и переводов не исключает, однако, их национальной специфики. Так, в пределах трех сопоставляемых языков формулы приветствий (*здравствуй* и т. д.) вообще не могут быть дословно переведены с одного языка на другой.

Противопоставляя своего героя другим людям его поколения, не сумевшим сохранить честь и благородство, автор неоднократно пользуется семантической контрастностью чувства спокойной совести, соединенного с печалью, и темных чувств зависти и сознания своей вины. Синтаксическая специфика таких конструк-

ций и лексико-семантическое их наполнение в обоих переводах переданы со значительной степенью адекватности, например: *грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно* — *es wurde ihm wehmütig ums Herz, aber nicht schwer und nicht trostlos* — *y su corazón se colmó de tristeza, mas no de pesar ni de dolor*.

Значительное соответствие лексико-семантических средств характеризует и самую светлую тему эпилога — тему молодого поколения. Именно к нему обращен внутренний монолог Лаврецкого: *Играйте, веселитесь, растите, молодые силы* — *spielt, seid fröhlich, wachst, ihr jungen Kräfte* — *Jugad, divertíos, creced, jóvenes, fuerzas nuevas*. В испанском переводе дополнительно актуализируется семантическая доминанта молодости: к форме обращения *jovenes* (*молодые*) в качестве обособленного приложения относится словосочетание *fuerzas nuevas* (*новые силы*). Далее мысль продолжается: *а вам надобно дело делать, работать* — *ihr müsst nur arbeiten, etwas schaffen* (слова немецкого текста также передают идею созидательного труда), — *a vosotros os corresponde actuar con provecho, trabajar* (здесь эта же идея выражена на основе взаимодействия глагола семантики «работать» и словосочетания «действовать активно, с пользой»).

Сопоставительный анализ русского оригинала и иноязычных текстов показывает стремление переводчиков к очень точной передаче идейно-тематического содержания подлинника, к сохранению образной системы и идиолекта автора. В этом — их концепция перевода.

Перевод прозы в какой-то мере легче перевода поэтического текста: переводчик, как правило, «освобожден» от поисков идентичной ритмической организации текста и близкой (если не совершенно идентичной) передачи системы рифм. Однако в приведенном нами выше фрагменте эпилога романа «Дворянское гнездо» проблема ритмической организации текста полностью не снимается. У Тургенева определенный эффект ритмической организации создается идентичностью грамматической структуры двух последних фраз Лаврецкого, этот же эффект достигается и структурным построением фраз, основанном на внутренней семантической контрастности их частей.

Оба перевода бережно сохраняют присущую прозе Тургенева музыкальную ритмичность.

Итак, на материале переводов поэтических и прозаических текстов раскрыта та концепция переводческой практики, которая в данном учебном пособии будет принята как основная и ведущая. В дальнейшем изложении будут даны существенные дополнения, характеризующие эту основную концепцию перевода как **концепцию динамической адекватности**.

В течение очень продолжительного времени (от начала XIX до первых десятилетий XX в.) в переводческой практике была рас-

пространена и очень популярна другая концепция, которая впервые нашла свое выражение в образном, богатом яркими метафорами высказывании В. А. Жуковского. Эта концепция перевода прекрасно представлена Мариной Цветаевой в ее статье «Два “Лесных Царя”». Высоко оценивая перевод В. А. Жуковским баллады Гёте «Erlkönig», Цветаева пишет: «Лучше перевести “Лесного Царя”, чем это сделал Жуковский, нельзя. И не должно пытаться»¹. Высказывание, как мы видим, и однозначное, и категорическое. Интересны и дальнейшие рассуждения Цветаевой, поэта и переводчика: «За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной Царь” (выделено мною. — Ю. С.). Русский “Лесной Царь” — из хрестоматии и страшных детских снов. Вещи равновелики. И совершенно разны. Два “Лесных Царя”. Но не только два “Лесных Царя” — и два Лесных Царя: безвозрастной жгучий демон (у Гёте. — Ю. С.) и величественный старик (у В. А. Жуковского. — Ю. С.), но не только Лесных Царя — два, и отца — два: молодой ездок и, опять-таки, старик (у Жуковского два старика, у Гёте ни одного), сохранено только единство ребенка»².

В специальной главе учебника, посвященной тексту художественного произведения как максимальной единице перевода, мы подробно остановимся на сопоставительном анализе баллады «Erlkönig» Гёте и ее русском переводе, выполненном В. А. Жуковским. Подумаем, можно ли говорить о «единстве ребенка». Может быть, и в балладе Гёте и в ее русском переводе детей тоже двое? Здесь же нас интересует другое — проблема **специфики переводческой концепции В. А. Жуковского**.

Если подлинник художественного произведения и его перевод на русский язык представляют собой два произведения, совершенно различных по эстетическому воздействию на читателя и системе художественных образов, то говорить о какой-то степени адекватности перевода в таком случае трудно. Видимо, осознавая себя соперником автора, В. А. Жуковский дал свою, свойственную его художественной манере, интерпретацию идейно-тематического содержания баллады Гёте. Перед нами вполне возможно равновеликие по своим художественным достоинствам, но вместе с тем и совершенно разные произведения — два произведения, которые возникли под влиянием различных культурных контекстов. Многогранность таланта немецкого поэта, необычная мощь его творческого гения позволяют сблизить эту балладу, написанную в 1782 г., в период веймарского классицизма, с литературным направлением «Бури и натиска». Таким образом, «Лесной

¹ Цветаева М. Два «Лесных Царя» // Зарубежная поэзия в переводах В. А. Жуковского: В 2 т. — М., 1985. — Т. 2. — С. 539.

² Там же.

царь» объединяет культурные контексты более раннего и более позднего времени.

Не менее яркий гений русского поэта развивался прежде всего под влиянием двух литературных направлений его времени — сентиментализма и романтизма (баллада Гёте была переведена им на русский язык в 1818 г.). Влияние этих направлений сказывается и на других переводах В. А. Жуковского, в которых он также выступает в роли соперника авторов.

Баллада английского поэта Оливера Голдсмита (O. Goldsmith, 1728—1774) в переводе В. А. Жуковского становится в значительной степени другим произведением. Изменено само название баллады: «The Hermit» (отшельник, у В. А. Жуковского «Пустынник») и имя героини: Angelina Голдсмита стала Мальвиной (имя, соответствующее традициям русской сентиментально-романтической поэзии). Возможно, Жуковского привлекло его нежное звучание: в нем три сонорных звука [м, л', н], единственный несонорный согласный [в'] в позиции перед самым «узким» в русском языке гласным звуком переднего ряда [и] звучит также очень мягко и нежно.

Не имея возможности дать подробный сопоставительный анализ всего подлинника и его русского перевода, остановимся только на сравнении двух строф, при этом английский оригинал будет дан с буквальным подстрочным переводом.

Английский текст	Подстрочный перевод
In humble simplest habit clad, No wealth nor power had he: Wisdom and worth were all he had — But these were all to me. And when, beside me in the dale, He carolled lays of love, His breath lent fragrance to the gale And music to the grove.	Одетый в скромную, самую простую одежду, Он не имел ни богатства, ни власти (силы): Мудрость и достоинство — все, что он имел, Но все это было моим. И когда рядом со мной в долине Он воспевал любовь, Его дыхание придавало благоухание зефиру И музыкальность роще (леску).

Отрывок из баллады В. А. Жуковского очень трудно в действительности признать переводом английских строф баллады Голдсмита:

Ему с смиренной нищетою
Судьба одно дала:
Пленять высокою душою;
И та моей была.

Роса на розе, цвет душистый
Фиалки полевой
Едва сравниться могут с чистой
Эдвиновой душой.

Утонченная эмоциональная тональность у русского поэта создается совсем иной системой образов, что особенно чувствуется при сопоставлении второй строфы из английской баллады с ее индивидуально-авторской интерпретацией у В. А. Жуковского.

Если рассмотренный нами первым подход к переводу можно, со всей очевидностью, назвать **концепцией адекватного перевода**, то второй, которого придерживался не только В. А. Жуковский, но и многие русские поэты XIX в. (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, Л. Мей и др.), явно противоречит первому по своей сути и может быть назван **концепцией свободного (неадекватного) перевода**.

В истории русской переводческой практики обе концепции какое-то время, конечно, существовали одновременно, возможно, они сосуществуют и по сегодняшний день. Вполне естественно, что концепция свободного перевода может быть использована и в работе с прозаическими произведениями. При анализе конкретного языкового материала не всегда легко точно определить, какой концепцией пользовался переводчик. По-видимому, обе они могли сосуществовать в одном и том же переводе. В целях практического уяснения этой проблемы обратимся к сопоставительному анализу стихотворения известного испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки (Federico García Lorca) «La guitarra» и перевода, выполненного Мариной Цветаевой.

Испанский текст	Подстрочный перевод
Empieza el llanto de la guitarra.	Начинается плач гитары.
Se rompen las copas de la madrugada.	Разбиваются чаши (кубки) утренней зари.
Empieza el llanto de la guitarra.	Начинается плач гитары.
Es inútil callarla.	Бесполезно заставлять ее замолчать.
Es imposible callarla.	Невозможно заставить ее замолчать.
Llora monótona como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada.	Плачет монотонная (однозвучная) как плачет вода, как плачет ветер над снеговым покровом.
Es imposible callarla.	Невозможно заставить ее замолчать.
Llora por cosas lejanas.	Плачет о чем-то далеком.
Arena del Sur caliente que pide camelias blancas.	Песок южного ветра раскаленный, который жаждет белых камелий.
Llora flecha sin blanco,	Плачет стрела без цели.

Испанский текст	Подстрочный перевод
<p>la tarde sin manana, y el primer pájaro muerto sobre la rama. !Oh guitarra! Corazón malherido por cinco espadas.</p>	<p>Вечер (закат) без утра, и первая мертвая птица на ветке. О, гитара! Сердце, тяжело раненное пятью шпагами (мечами).</p>

Начинается
плач гитары,
Разбивается
чаша утра.
Начинается
плач гитары.
О, не жди от нее
молчанья,
не проси у нее
молчанья!
Неустанно
гитара плачет,

как вода по каналам — плачет,
как ветра над снегами — плачет,
не моли ее
о молчаньи!
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскаленный плачет
о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!

(пер. М. Цветаевой, 1941)

Стихотворение испанского поэта Лорки (1898 — 1936) вошло в первый сборник его произведений — «Poesía» (1921). Однако уже и к этому времени вполне сформировался главный принцип его творчества: глубокое внимание к словесному оформлению идей и образов, основанное на том, что воображение должно оперировать только фактами вполне конкретной действительности¹.

Стихотворение посвящено гитаре — одному из важнейших атрибутов испанской национальной культуры, инструменту, обязательно сопровождающему андалузские, каталонские, кастильские, галисийские, баскские, астурийские народные песни. Образ поющей, рыдающей гитары символизирует и родину поэта, и искусство, и страдания его народа.

Образная система произведения строится на многочисленных олицетворениях, вернее, персонификациях гитары и других неодушевленных реалий окружающей действительности, которым приписывается способность плакать. Плач гитары — лейтмотив стихотворения, он реализуется в различных грамматических структурах: в сочетании отглагольного существительного *el llanto* (плач) с существительным *la guitarra*, в глагольной форме *llora*, также соотносимой со словом *la guitarra*.

¹ См.: Степанов Г. В. Федерико Гарсиа Лорка / Federico García Lorca. Prosa. Poesía. Teatro. — Моску, 1979. — Р. 13.

Стихотворение строится на ярких сравнениях (*плач гитары — плач воды, плач ветра над снеговым покровом, плач вечера без утра*), необычных метафорах: *se rompen las copas de la madrugada* (*разбиваются чаши утренней зари*). Монотонно повторяющиеся в утренней тиши звуки гитары ассоциируются у поэта со звуками разбивающихся чаш. Для выражения идеи монотонной повторяемости очень важны формы множественного числа глагола и существительного. Финал стихотворения строится на двух одночленных метафорах. Первая из них легко трансформируется в метафору двучленную: компонент *A* этой метафоры дан в предшествующем односоставном вокативном предложении: *A* (*!Oh guitarra! — O guitarra!*) = *B* (*Corazón malherido — раненое сердце*). Вторая получает свою расшифровку на основе окружающего ее контекста двух последних предложений (*!Oh guitarra! Corazón malherido / por cinco espadas: cinco espadas* (*B*) — пять шпаг — пальцы играющего на гитаре и ранившего ее (*A*).

Вполне допустимо рассмотреть финал стихотворения, начиная с вокативного предложения *!Oh guitarra!* как одну двучленную метафору, метафоризированный компонент которой (*B*) представлен очень сложным, но семантически неделимым словокомплексом *Corazón malherido por cinco espadas*. Такая интерпретация этого художественного образа хорошо соответствует сложному содержанию, символизированному в стихотворении словом (*la guitarra*): это и страдания человеческой души, и страдания родины и поэта. Метафорические образы, как мы видим, строятся на переносных смыслах слов, обозначающих реалии вполне конкретной действительности.

Тоническая структура (система ударных слогов) стихотворения как бы воспроизводит звучание гитары: монотонная и несколько однообразная в начале произведения — бурная и страстная в его финале. Для того чтобы наглядно представить тоническую структуру стихотворения, необходимо показать, как расположены в его 27 строках ударные слоги. При этом следует учесть, что как сверхфразовое единство стихотворение состоит из целого ряда предикативных единиц, т.е. синтаксических конструкций, которые фактически могли бы иметь статус предложений (фраз). Некоторые из них синтаксически оформлены как самостоятельные простые предложения (например, первые три), другие же входят в состав сложных предложений в качестве синтаксически связанных между собой предикативных единиц. Тоническая структура стихотворения определяется количеством ударных слогов в предложении (простом или сложном) и их расположением по строкам. Продемонстрируем тоническую структуру первого предложения, выделив ударные слоги:

Empieza el llanto
de la guitarra.

Оно может быть записана в следующем виде: 1,2—3 (два ударных слога на 1-й строке и один — на 2-й). Пользуясь этой системой, представим тоническую структуру всего стихотворения (повторяющиеся по содержанию строки подчеркнуты) 1,2—3. 1,2—3. 1,2—3. 1—2. 1—2. 1,2—3,4—5,6—7. 1—2. 1,2—3. 1,2,3—4,5,6. 1,2,3—4,5—6,7,8—9. 1! 1,2—3,4.

Цифровой анализ подчеркивает указанную имитацию звуков гитары: монотонность мелодии первых трех предложений, изменение тональности и большая напряженность звучания двух последующих (только двуударных), значительное ускорение темпа игры (постоянно нарастающее число ударных слогов), напряженность финала (значительная концентрация ударных слогов в трех последних предложениях).

Не менее важна для характеристики тонической структуры стихотворения общая мелодия звучания, отраженная в сочетаниях ударных гласных в составе предложений (цифры обозначают порядковый номер предложения, знак «тире» указывает его деление на строки): 1) *e, a — a*; 2) *o, o — a*; 3) *e, a — a*; 4) *u — a*; 5) *i — a*; 6) *o, o — o, a, o, e — a*; 7) *i —*; 8) *o, o — a*; 9) *e, u, e — i, e, a*; 10) *o, e, a — a, a — e, a, e — a*; 11) *a!* 12) *o, i — i, a*. Как видим, все финальные позиции заняты самым звучным (наиболее широким и открытым) гласным звуком [a], способным передать протяженность и торжественность мелодии.

Лингвопоэтический анализ стихотворения Лорки показывает, насколько это произведение трудно для перевода. Перевод Марины Цветаевой сохраняет всю музыкальную и содержательную красоту стихотворения и доносит их до русского читателя. Обратимся к его анализу. Прежде всего Цветаева уловила специфику тонической структуры оригинала. И хотя в переводе она несколько иная, но в ней имитировано звучание гитары (с учетом различных его изменений): 1 — 2, 3. 1 — 2, 3. 1 — 2, 3. 1, 2, 3, 4, 5 — 6. 1 — 2, 3, — 4, 5, 6, — 7, 8, 9, — 10, 11 — 12! 1, 2, 3, — 1, 2, 3, — 1, 2, 3 — 4, 5, 6, — 1, 2, 3 — 4, 5, 6. 1 — 2, 3 — 4, 5, 6! Мелодика русского языка, конечно, не может быть абсолютно адекватной с испанским оригиналом, однако в нем также превалирует самый широкий и открытый звук русского языка — [a]: 1) *a — a, a*; 2) *a — a, y*; 3) *a — a, a*; 4) *u, o — a, u, o — a!* 5) *a — a, a, a, o — a, a, a — a, u, o — a!* 6) *a, a, э — a, a, э — o, o, a — a, э, э*; 7) *a, u, u — o, u, a*; 8) *a — э, э — u, o, a!*

Образная система перевода в достаточной степени адекватна образной системе подлинника. Цветаева широко использует прием персонификации: и гитаре, и воде по каналам, и ветру над снегами, и стреле, и закату — всему дана способность в плаче изливать тоску и грусть. Вместе с тем переводчик несколько трансформирует художественные образы Лорки, стремясь наделить их особенно изящной красотой, в большей мере поэтизировать изоб-

ражаемую действительность (закат плачет о рассвете, песок раскаленный плачет о прохладной красе камелий). Нужна ли такая поэтизация ярким и поэтическим образам Лорки? Цветаева вводит и свой собственный образ, который совершенно отсутствует в оригинале: *так прощается с жизнью птица / под угрозой змеиного жала* (здесь переводчик уже с оперником автора).

Безличные конструкции испанского языка, подчеркивающие невозможность заставить гитару замолчать, в переводе заменены конструкциями обобщенно-личными (*не моли ее о молчанье!*), однако такая замена не вносит в текст никаких семантических трансформаций и вполне соответствует настроению испанского поэта.

Анализируя перевод Цветаевой, необходимо, конечно, остановиться на передаче метафор, составляющих особую эстетическую ценность поэзии Лорки. Первая метафора стихотворения (*se rompen las copas / de la madrugada*) в переводе сохранена, изменены только формы числа существительного и глагола — с множественного на единственное, однако мы уже отмечали, что для контекста стихотворения особенно актуальна именно форма множественного числа. Правда, в русском языке семантика длительности и итеративности (повторения — состояния) может быть передана и грамматическим значением глагола настоящего времени несовершенного вида.

Вторая метафора стихотворения в переводе значительно изменена. Метафорическое использование слова (*el*) *corazón* для обозначения душевной и духовной жизни человека вообще очень характерна для поэзии Лорки. Ее замена на трансформированную двучленную метафору *О гитара (А), бедная жертва (В)* в определенной степени смягчает трагическую напряженность всего произведения. Перевод одночленной метафоры *por cinco espadas* метафорой такого же структурного типа *жертва пяти проворных кинжалов* вызывает некоторые возражения: это снова трансформация авторского образа: *la espada — шпага; меч, кинжал — el puñal, la daga*. Определение *проворный* — своего рода «семантический мостик» от невербализованного компонента *А* (пальцы играющего на гитаре — *проворные пальцы*) к компоненту *В* (*пяти проворных кинжалов*). Так ли этот «мостик» необходим для построения образа?

Как было уже отмечено, эмоциональная тональность трагического у Лорки значительно усиливается словесным комплексом *corazón malherido por cinco espadas*, семантически неделимого в результате его целостной метафоризации. Точно так же можно было бы рассматривать в переводе и словокомплекс *бедная жертва пяти проворных кинжалов*. Однако лексическая трансформация и в этом случае смягчает эмоциональную тональность трагического.

В целом, как мы видим, в переводе М. Цветаевой представлены во взаимодействии обе основные концепции перевода — адек-

ватного и неадекватного (свободного). Однако стремление переводчицы донести до русского читателя все особенности образной системы и идиолекта испанского поэта все-таки явно преобладает. Именно поэтому, оценивая перевод Цветаевой, мы не можем говорить, что перед нами совершенно новое произведение и совершенно новый образ гитары.

Значительные отступления от подлинника тем не менее известны в русской переводческой практике. Они были характерны для русских поэтов, продолжавших переводческую традицию В. А. Жуковского. Рассмотрим начало стихотворения французского поэта Эвариста Парни в сопоставлении с переводом А. С. Пушкина.

Практически в тексте перевода нет слов и словосочетаний, имеющих в подлиннике семантические аналоги.

E. Parny «A mes amis»	А. С. Пушкин «Добрый совет»
Rions, chantons, o mes amis, Occupons nous à ne rien faire, Laissons murmurer le vulgaire: Le plaisir est toujours permis. Que notre existence légère S'évanouisse dans les jeux.	Давайте пить и веселиться, Давайте жизнь играть, Пусть чернь слепая суетится, Не нам безумной подражать. Пусть наша ветренная младость Потонет в неге и вине.

Приведем подстрочный перевод этого отрывка:

Будем смеяться и петь, о, мои друзья,
 Займемся бездельем (займемся тем, что ничего не будем делать),
 Предоставим черни ворчать:
 Удовольствие всегда разрешено.
 Пусть наше легкое существование
 Растворится в забавах (играх).

Естественно, что, знакомясь со стихотворением по русскому переводу А. С. Пушкина, читатель получит представление о юношеской поэзии именно русского поэта, но никак не о поэзии Парни.

Значительные отступления от подлинника встречаются не только в русских переводах 1-й половины XIX в., но и более поздних. Читатель, знакомый с поэмой Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» только по русским переводам (например, по переводу В. И. Левика), наверное, знает слова, характеризующие душевное состояние юного Чайльд Гарольда перед началом его странствий: *И показалось мерзким все кругом: / Тюрьмою — родина, могилой — отчий дом.* Между тем в подлиннике эти образы совершенно отсутствуют: *Then loathed he in his native land to dwell / Which seemed to him more lone than Eremite's sad cell* (букв. «После этого он возненавидел жизнь в родной стране, которая показалась ему более одинокой (заброшенной), чем унылая келья отшельника»).

Итак, в переводческой практике сосуществуют две как бы исключающие друг друга и вместе с тем часто вполне совместимые в одном и том же переводе концепции: адекватного и неадекватного (свободного перевода). Ни одна из них не может быть отменена каким-либо специальным постановлением. Но каждый переводчик должен решить для себя, которая из них ему более близка.

Поскольку речь идет о художественном переводе, более эффективной может быть признана концепция, предоставляющая переводчику возможность наиболее адекватной передачи художественных особенностей оригинала. Именно поэтому концепция адекватного перевода и представляется нам в большей мере соответствующей нашим задачам. Руководствуясь же концепцией неадекватного (свободного) перевода, можно очень легко переступить ту невидимую грань, которая отделяет перевод от свободно-переложения, свободной индивидуально-авторской интерпретации произведения, созданного другим автором и на другом языке. Такое свободное переложение ХТ на ПЯ, даже если оно вполне исключительно талантливо и превосходит по своему эстетическому воздействию оригинал, все-таки уже не является переводом этого оригинала.

Последнее, на чем мы хотим остановиться, чтобы подготовить читателя к восприятию материала учебного пособия, — это проблема выявления минимальных и максимальных единиц художественного перевода. Ее решение необходимо в связи с тем, что в книге весь учебный материал предполагается излагать, переходя от минимальных единиц художественного перевода к единицам максимальным.

6. Минимальная и максимальная единицы художественного перевода

Минимальной единицей художественного перевода, несомненно, является слово, ибо сам процесс художественного перевода начинается с осознания переводчиком роли слов, включенных в текст оригинала, в выражении идейно-тематического содержания произведения и основных интенций автора. Хотя сам процесс перевода и не совершается «пословно» (по схеме: слово 1 в тексте ИЯ = слову 1 в тексте ПЯ, слово 2 в тексте ИЯ = слову 2 в тексте ПЯ и т.д.), для его успешного осуществления переводчик должен прекрасно владеть как семантикой слов в тексте ИЯ, так и сопоставляемой с нею семантикой слов в тексте ПЯ. Нередко подбор слова-эквивалента в ПЯ значительно затрудняется специфическими особенностями его лексики.

Проиллюстрируем это положение сопоставлением названия известной повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка» с его ино-

язычными переводами: англ. — «The captain's daughter» (Moscow, Progress Publishers, 1974), нем. — «Die Hauptmannstochter» (Übersichten und Biographien zum Literaturunterricht. — Berlin, 1966), франц. — «La fille du capitaine» (M é r i m é e P r. «Alexandre Pouchkine». — M., 1978), исп. — «La hija del capitan» (Alejandro Pushkin. Prosa escogida. — Moscu, 1981).

Существует ли в действительности полная семантическая и стилистическая равнозначность между русским названием повести и его иноязычными переводами?

В русском языке *капитанская дочка* — синтаксически не связанное словосочетание, субстантивное по своей структуре (стержневым компонентом является имя существительное — субстантив *дочка*), атрибутивное по своей семантике: обозначает признак субъекта по его принадлежности к другому лицу. При этом выбранная русским писателем форма названия повести, видимо, была очень важна для него: *капитанская дочка*, а не *дочка капитана*. Последний вариант предполагает конкретизацию названия (*дочка* какого-то конкретного капитана, в частности капитана Миронова), Пушкин же стремился дать в своей повести образ простой и доброй русской девушки, воспитанной в честной и доброй атмосфере русской семьи; в обыденной ситуации такие девушки кажутся тихими и скромными, но в опасности становятся храбрыми и самоотверженными. Такова Маша Миронова, таковы многие русские капитанские дочки пушкинской поры.

Таким образом, в названии повести Пушкина важную роль играет именно грамматическая семантика относительного прилагательного. Между тем передать эту семантическую тонкость фактически невозможно ни в одном из ПЯ (использованные в переводах конструкции семантически ближе ко второму варианту — *дочка капитана*).

Исключительно важную роль в названии повести играет и слово *дочка* с его прямым, но уже не просто номинативным, а номинативно-коннотативным значением, выражающим богатейшую эмоциональную тональность. Слово это по своей стилистической принадлежности явно относится к разговорному, даже фамильярно-разговорному стилю речи, оно может встретиться и в русском просторечии (Мироновы — «простая русская семья», глава ее начинал армейскую службу солдатом). Слово *дочка* хранит в своей семантике коннотации ласки, нежной любви, простых, добрых и сердечных отношений между членами семьи. Ни в одном из переводов не удалось сохранить все эти коннотации, всю богатую эмоциональную тональность этого русского слова: слова (*a*) *daughter*, (*die*) *Tochter*, (*la*) *fille*, (*la*) *hija* выступают в контекстах только в прямых номинативных значениях (конечно, в индивидуальной речи с помощью особого интонирования и в них может быть внесена функция коннотации).

В английском языке от слова (*a*) *daughter* вообще нельзя образовать коннотированный синоним с уменьшительно-ласкательным значением, в немецком, французском и испанском языках такие образования возможны, но используются они преимущественно по отношению к маленьким девочкам: (*das*) *Töchterlein*, (*das*) *Töchterchen* — (*la*) *fillette*, (*la*) *filille* — (*la*) *hijita*. Именно поэтому они и не могли быть использованы при переводе названия повести А. С. Пушкина на эти языки.

Итак, работа с минимальной единицей художественного перевода — словом — требует от переводчика значительных усилий и большого искусства.

Пожалуй, еще бóльших усилий и искусства требует и работа с **максимальной единицей — художественным текстом.**

До сих пор мы почти не обращались ко всему художественному тексту как объекту перевода (исключение составила работа со стихотворениями А. С. Пушкина «Я вас любил...» и Federico García Lorca «La guitarra»). Как правило, для иллюстрации тех или иных положений привлекались только ф р а г м е н т ы. Между тем в дальнейшем очень важно будет показать, как переводчик может работать не только с художественным текстом сравнительно небольших размеров. В заключительной части главы III будет дан подробный сопоставительный анализ оригинала новеллы Томаса Манна «Тристан» и перевода этого произведения на русский язык. Разработанная нами и представленная в учебном пособии методика переводческой работы позволит нашим читателям обращаться и к более значительным по размеру произведениям.

Слову как минимальной единице художественного перевода и близким к нему лингвистическим единицам (фразеологизмам, паремиям: пословицам и поговоркам) посвящена глава II, художественному тексту как максимальной единице художественного перевода — глава III.

Контрольные вопросы и задания

1. Почему перевод представляет собой интеллектуальную творческую деятельность? Как отражаются в нем особенности личности переводчика?
2. Проведите сопоставление выбранного вами художественного произведения на языке оригинала и его перевода (объем текста: одна-две страницы). Возможные варианты выполнения задания: иностранный язык — русский язык, русский язык — иностранный язык.
3. В чем проявляются лингвосемиотические и лингвистические проблемы перевода?
4. Какое влияние оказывает на перевод функционально-стилевая типология текстов?
5. Сопоставьте переводческую перспективу двух текстов различной функционально-стилевой типологии.
6. На основе каких признаков разграничиваются тексты как объекты

общей теории перевода и тексты как объекты художественного перевода? Что можно считать художественным текстом?

7. Сопоставьте два типологически разных текста на русском и одном из иностранных языков.

8. Как разграничиваются в художественном тексте средства первичной и вторичной образности? Дайте общее представление о метафоре как одном из важнейших средств вторичной образности.

9. В чем заключается основная разница между двумя традиционными концепциями — адекватным и неадекватным переводом? Приведите примеры переводов обоих типов, сопоставляя подобранные вами стихотворные тексты на языке источнике (ИЯ) и языке перевода (ПЯ).

10. К какому из названных выше типов следует отнести перевод В. А. Жуковским баллады Гёте «Лесной царь»?

11. Чем различаются понятия «минимальная единица перевода» и «максимальная единица перевода»? Приведите примеры.

ГЛАВА II

МИНИМАЛЬНЫЕ ЕДИНИЦЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА — СЛОВО, ЭКВИВАЛЕНТЫ СЛОВ, ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ, ПАРЕМИИ

1. Слово

1.1. Теория художественного перевода и проблема универсального определения слова

Название главы говорит о том, что к числу минимальных единиц художественного перевода могут быть отнесены не только слова, но и лингвистические единицы, по некоторым своим признакам приближающиеся к словам: **фразеологизмы, паремии** (половицы и поговорки). Признаки, сближающие слова с фразеологизмами и паремиями, будут рассмотрены позже в специальных разделах главы, посвященных этим лингвистическим единицам. Очень близки к словам и так называемые **эквиваленты слов** — наречные, служебные, модальные единства типа *без умолку, без устали, без утайки* — *в духе, вдоль по, в качестве* — *не в силах, не в ходу, не в счет*¹. В отличие от слов они не обладают структурной цельюоформленностью.

Но что же такое **слово**? Какими лингвистическими признаками оно характеризуется?

В связи с тем что мы занимаемся теорией художественного перевода и имеем дело со словами разных языков, для нас особенно актуальна проблема существования универсального, т. е. в принципе пригодного для самых различных языков мира, определения слова. Существует ли такое определение? Отвечая на этот вопрос, отметим, что нас прежде всего интересуют не так называемые служебные слова (предлоги, союзы, существующие в ряде языков — тюркских, монгольских, в венгерском — послелогии), а **слова знаменательные**, относящиеся к так называемым знаменательным частям речи (именам существительным, прилагательным, глаголу, наречию, местоимению, словам категории состояния) и характеризующиеся наличием не только грамматического значения, но и значения лексического, представляющего собой особенно сложную проблему для перевода.

¹ См.: Рогожникова Р.П. Словарь эквивалентов. — М., 1991.

Еще в 1921 г. французский лингвист Антуан Мейе (Antoine Meillet) дал универсальное определение интересующему нас типу слов: «**un mot** est défini par l'association d'un sens donné à un ensemble donné de sons susceptible d'un emploi grammatical donné»¹ — «слово есть результат связи определенного значения с определенным комплексом звуков, способным к определенному грамматическому употреблению»².

Чтобы доказать, что данное определение в действительности является универсальным, напомним, что в любом языке слово всегда представляет собой диалектическое единство материального — звукового комплекса и идеального — значения. При этом в его значении в теснейшем взаимодействии выступают значение лексическое, т. е. то индивидуализированное содержание, которое в том или ином языке закреплено за словом как комплексом звуков (рус. *гора* — «возвышенность значительных размеров»), и значение грамматическое, представляющее собой, наоборот, результат абстрагирования лексического значения вплоть до выделения в нем наиболее общих признаков, позволяющих включить данное слово в определенный лексико-грамматический разряд — часть речи (слово *гора*, характеризующееся признаком предметности, включается в разряд имен существительных).

Продемонстрируем слово как диалектическое единство материального звукового комплекса и идеального значения на примерах самых различных в структурно-типологическом отношении языков мира — только так мы можем наглядно доказать универсальность определения Антуана Мейе. Формулировки лексических значений (ЛЗ), естественно, будут даны только на русском языке. Для демонстрации индивидуализированного характера ЛЗ сопоставим слова, обозначающие очень близкие, но все-таки различающиеся в предметно-вещественном (онтологическом) отношении объекты действительности: *гора* — *холм*, которые как в русском языке, так и во всех других сопоставляемых с ним языках лексически разграничиваются. (Форма подачи материала: русское слово представляется в диалектическом единстве звукового комплекса и закрепленного за ним в системе языка значения, затем с помощью знака = к нему присоединяются иноязычные слова-эквиваленты.) Артикли как грамматические элементы, указывающие на принадлежность слова к категории имен существительных или к определенному грамматическому роду, даны в скобках.

1. Рус. *горá* — «возвышенность значительных размеров» = белорус. *гарá* = укр. *горá* = болг. *планина́(ма)* = серб.-хорв. *góра, брдо* = чеш. *hóra* = словац. *hóra, vrch* = польск. *góra* = нем. (*der*) *Berg* = англ. (*a*) *mountain* = швед. *berg (et)* = норв. *ffjell (et)* = франц. (*la*) *montagne* = исп. (*la*) *montaña* = итал.

¹ Meillet A. Linguistique historique et linguistique générale. — Paris, 1948. — P. 30.

² Перевод на русский язык см.: Ж. В а н д р и е с. Язык. — М., 1937. — С. 90.

(*la montagna* = рум. (*un*) *munte* = венг. (*a*) *hegy* = тур. *dağ* = каз. *таp* = узб. *тоғ* = малайз. *gunung* = вьет. *núi* = хауса (один из наиболее распространенных языков Африки) *tudu*).

2. Рус. *холм* — «возвышенность незначительных размеров, отлогой формы» = белорус. *узóрак*, *груд* = укр. *горб* = болг. *хълм* (*ът*) = серб.-хорв. *хум* = чеш. *chlum* = словац. *chlum* = нем. (*der*) *Hügel* = англ. (*a*) *hill* = швед. *kulle* (*n*) = норв. *hauge* (*n*) = франц. (*la*) *colline* = исп. (*la*) *colina* = итал. (*la*) *collina* = рум. *colină* = венг. (*a*) *halom* = тур. *teré* = каз. *тобе* = узб. *терб* = малайз. *bukit* = вьет. *go* = хауса *tsauni*.

Универсальная формула слова может быть предварительно представлена в следующем виде: **слово** → **(Ф — СЕМ)**. В состав этой формулы, выражающей характеризующее слова различных языков диалектическое единство звукового комплекса и значения, введены специальные знаки-символы: **Ф** — звуковой (фонетический) состав слова и **СЕМ** — его значение (от слова семантика).

Однако эта формула не отражает грамматического функционирования слова в языках разных типов. Для раскрытия этого свойства проанализируем перевод одной русской фразы на английский, немецкий, французский и испанский языки. Конечно, такого рода анализ не даст возможности показать специфику грамматического функционирования слова во всех языках вообще, но мы и не ставим перед собой такой беспредельно широкой задачи. Нам важно только показать, что грамматическое функционирование слова в составе предложения — одна из его важнейших характеристик, которая также должна найти свое отражение в его универсальной формуле.

рус. *Путники увидели гору.* = англ. *The travellers have seen a mountain.* = нем. *Die Wanderer haben einen Berg gesehen.* = франц. *Les voyageurs ont vu une montagne.* = исп. *Los viajeros han visto una montaña.*

Русское предложение построено по схеме простого распространенного предложения с подлежащим в инициальной позиции и прямым дополнением — в финальной: *S — Pr — Obj*. При теморематическом анализе можно выделить тему (данное) — *Путники* (*S*) и рему (новое) — *увидели гору* (*Obj*). Сопоставим существительные в теме (*путники*) и в реме (*гору*). По законам русского (безартиклевое) языка они разграничиваются на синтаксическом уровне как подлежащее (*путники*) и прямое дополнение (*гору*), а на морфологическом — как имя существительное в именительном падеже и имя существительное в винительном падеже. Для предложений такого структурного типа предпочтителен указанный выше порядок слов: *S — Pr — Obj*. Однако в связи с тем, что в русском языке морфологические формы существительных позволяют четко разграничивать их синтаксические функции (подлежащее и дополнение), указанный выше порядок слов не является единственно возможным, допустимы и другие структурные