

81.04

T-37

1028925

*Меморанд*

**ПЕРЕВОДЧИКА**

**выпуск 21**

# ТЕТРАДИ ПЕРЕВОДЧИКА

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ  
СБОРНИК

ВЫПУСК 21

*Под редакцией  
доктора филологических наук  
профессора Л. С. Бархударова*

1028925



МОСКВА  
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»  
1984

Составитель: Л. С. Бархударов

*Редакционная коллегия:*

Л. С. Бархударов (отв. ред.), В. Г. Гак, С. Ф. Гончаренко,  
В. Н. Комиссаров, А. В. Кунин, М. Я. Цвиллинг

Рецензенты:

кафедра иностранных языков гуманитарных специальностей № 1  
Университета дружбы народов им. П. Лумумбы  
(зав. кафедрой д-р филол. наук проф. Н. М. Фирсова),  
д-р филол. наук проф. Э. М. Медникова  
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)

Т37 Тетради переводчика: Научно-теоретический сборник.  
Вып. 21 / Под ред. Л. С. Бархударова. — М.: Высш. шк.,  
1984. — 112 с.

50 к.

В выпуске рассматриваются вопросы перевода с психолингвистической точки зрения, а также некоторые проблемы перевода на русский язык английской поэзии, говорится о влиянии аудитории переводчика на передачу реалий, даны заметки о сложностях синхронного перевода в кино.

Для студентов старших курсов языковых вузов и лиц, интересующихся проблемами перевода.

Т  $\frac{4602000000-427}{001(01)-84}$  188—84

ББК 81  
4

## ТЕТРАДИ ПЕРЕВОДЧИКА НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ СБОРНИК

Вып. 21

Зав. редакцией *В. А. Чельшева*  
Редактор *В. П. Торпакова*  
Художественный редактор *Н. Е. Ильенко*  
Младшие редакторы *О. Г. Мирнова, Е. П. Политова*  
Технический редактор *Э. В. Нуждина*  
Корректор *Н. С. Новова*

ИБ № 4952

Изд. № Ф-164. Сдано в набор 29.03.84. Подп. в печать 28.08.84. Формат 60×90<sup>1/8</sup>. Бум. тип. № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Объем 7 усл. печ. л. Усл. кр.-отт. 7,38. Уч.-изд. л. 8,09. Тираж 7000 экз. Зак. № 266. Цена 50 коп.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, К-51, Неглинная ул., д. 29/14.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

© Издательство «Высшая школа», 1984

А. Н. Крюков  
(Москва)

## АКТУАЛЬНЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ НАУКИ О ПЕРЕВОДЕ

(Полемика по основным положениям лингвистической концепции перевода В. Н. Комиссарова)

К многочисленным определениям и эпитетам, которые даются XX веку — атомный, космический, век НТР и т. д. и т. п., с полным основанием можно добавить «век перевода». Сегодня трудно представить себе какую-либо область общественной, культурной и научной жизни без перевода, причем объем переводческой практики имеет тенденцию к неуклонному возрастанию, что со всей остротой ставит на повестку дня вопрос о подготовке армии квалифицированных переводчиков самого различного профиля.

Естественно, что нужды практики перевода и профессионального обучения переводчиков не могут не стимулировать теоретические изыскания в столь важной сфере человеческой деятельности. Отрадно отметить, что приоритет в теоретических разработках проблем перевода принадлежит нашей стране и связан, как указывает П. Топер<sup>1</sup>, с именем А. М. Горького и его деятельностью в издательстве «Всемирная литература». В наше время работы таких советских ученых, как К. И. Чуковский, И. А. Кашкин, Г. Р. Гаччиладзе, А. В. Федоров, И. И. Ревзин и В. Ю. Розенцвейг, Л. С. Бархударов, В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, А. Д. Швейцер, широко известны за рубежом и часто цитируемы. Советская школа перевода по праву признается ведущей в мире.

Однако, несмотря на столь бурное развитие теоретических изысканий как у нас в стране, так и за рубежом (особенно в последние два десятилетия), сегодня приходится констатировать, что пока еще не достигнуто единства в определении даже исходных понятий самой науки о переводе и не выработано более или менее четких перспектив ее развития. Теоретические работы, написанные в рамках одного и того же научного направления, нередко полемизируют друг с другом по кардинальным проблемам теории перевода, не говоря уже о тех, которые представляют различные школы перевода.

Все это очень напоминает попытки построить капитальное здание на шатком фундаменте. Но рано или поздно (и чем раньше — тем лучше) о фундаменте позаботиться все-таки придется, иначе

---

<sup>1</sup> Топер П. Предисловие к кн.: Попович А. Проблемы художественного перевода. Учебное пособие. М., 1980, с. 6—8.

на определенном этапе становится невозможно наращивать здание выше, не рискуя разрушить всю конструкцию, ибо, как предупреждал В. И. Ленин, «кто берется за частные вопросы без предварительного решения общих, тот неминуемо будет на каждом шагу бессознательно для себя «наткаться» на эти общие вопросы»<sup>2</sup>.

Попытки заложить общетеоретические основы перевода как такового предпринимались как исторически ранее возникшей теорией художественного перевода, так и зародившейся в 50-х годах лингвистической теорией перевода, взявшей на вооружение понятия таких научных дисциплин, как семиотика, теория информации и др. И хотя сейчас вопрос уже больше не ставится так, как когда-то: либо теория художественного перевода, либо лингвистическая теория перевода, — право на существование получила и та, и другая, но дальше дело не пошло. Какой-либо единой научной платформы для их интеграции в некую общую теорию перевода выработано так и не было. Это обстоятельство, впрочем, не особенно смущает представителей лингвистической теории перевода: продолжая развиваться во многом параллельно с теорией художественного перевода, можно сказать, что лингвистическая теория взяла на себя, фактически, роль общей теории перевода<sup>3</sup>.

В последнее время все активнее стали предприниматься попытки теоретического обоснования той роли, которую лингвистическая теория взяла на себя поначалу стихийно, ввиду образовавшегося вакуума, — роли общей теории перевода для комбинации любых языков, всех видов перевода и независимо от характера жанра исходных текстов. «Лингвистические аспекты перевода, — утверждает, например, В. Н. Комиссаров, — не есть что-то случайное или периферийное, (...) они составляют основной механизм этого явления, включают все важнейшие его стороны, обуславливают его существование как особого вида межъязыкового общения»<sup>4</sup>.

Иными словами, в науке о переводе наметилась тенденция экстраполяции знаний, полученных в результате исследования лингвистического аспекта процесса перевода, на перевод как объект науки в целом, включая и те его аспекты, которые из межъязыковых закономерностей непосредственно не выводятся. В этой связи автор настоящей статьи видит свою задачу в том, чтобы показать методологическую неправомочность попыток восстановления механизма процесса перевода как реальной речевой деятельности (процесса речевого общения) на основании лишь языковых (речевых) соответствий, выявляемых в ходе сопоставления отрезков исходного и переводного текстов в рамках лингвистической концепции перевода<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 15, с. 368.

<sup>3</sup> Так, в большинстве вузов страны курс лекций по теории перевода читается на основе известной книги А. В. Федорова — родоначальника лингвистической теории перевода.

<sup>4</sup> Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. М., 1980, с. 4.

<sup>5</sup> Мы отдаем себе отчет в том, что о единой лингвистической концепции перевода можно говорить только с известной долей условности.

Поскольку наиболее полно и последовательно лингвистический подход к переводу реализован, по-видимому, в трудах В. Н. Комиссарова, объектом полемики для большей доступности и доказательности изложения мы избрали хронологически наиболее позднюю его книгу «Лингвистика перевода»<sup>6</sup>, представляющую собой, как нам кажется, целостную концепцию, не уклоняющуюся от определения важнейших категорий науки о переводе. При всей ее оригинальности концепция В. Н. Комиссарова отражает общее направление лингвистических исследований проблем перевода, единые методологические основы лингвистической концепции перевода.

Одной из актуальных методологических проблем науки о переводе является проблема выделения общих черт любого вида переводческой деятельности, типических и повторяющихся проявлений процесса перевода, «независимо ни от структуры языков, ни от жанра переводимого материала, ни от формы, в которой осуществляется перевод, ни даже от его качества»<sup>7</sup>... . Иными словами, речь идет о выделении объекта самой науки о переводе. «Транслационная лингвистика» в качестве такого общего, единого объекта исследования признает, по определению В. Н. Комиссарова, функционирование языка (языков): «Перевод может быть определен в лингвистическом плане как особый вид соотношенного функционирования языков» (37)<sup>8</sup>.

Посмотрим, какие следствия, важные в методологическом отношении, вытекают из определения перевода как функционирования языков?

1. Из сферы исследования умышленно исключается субъект деятельности — переводчик — со своими мотивами, целями и психофизиологическим аппаратом, в совокупности обуславливающими коммуникативное употребление речи. Для простоты и «объективности» исследования лингвистическая теория перевода отреклась от переводчика, как в свое время лингвистика с «легкой» руки Ф. де Соссюра отреклась от «говорящего» человека. Гораздо удобнее во всех отношениях полагать, что это не переводчик своей активной и целенаправленной деятельностью создает речевой продукт на языке перевода, а просто языки сами по себе «функционируют».

Конкретные задачи исследования — выявление собственно языковой природы перевода — безусловно, оправдывают ограничение объекта исследования «соотношенным функционированием языков». Но при этом необходимо постоянно иметь в виду, что это условный прием исследования, подчиненный специфическим задачам, что он может быть оправдан лишь на определенном этапе исследования. Условность методического приема, состоящего в выведении переводчика за рамки процесса перевода, проявляется, в частности, в

<sup>6</sup> См. указ. соч.

<sup>7</sup> Ванин Ю. В. О едином комплексе переводоведческих дисциплин. — В сб.: Вопросы теории и техники перевода. М., 1970, с. 5.

<sup>8</sup> Здесь и далее в скобках указывается страница цитируемой книги В. Н. Комиссарова «Лингвистика перевода».

вынужденной персонификации языка, являющегося по своему онтологическому статусу средством речевой деятельности, а никак не ее субъектом. Не случайно поэтому для анализируемой книги В. Н. Комиссарова, как и для других лингвистических работ по теории перевода, характерно употребление антропоморфных слов и выражений типа: «языки и их элементы сопоставляются, приравниваются, заменяют друг друга в процессе общения» (5). В отсутствии переводчика приходится говорить о «поведении языковых единиц в процессе перевода» (5—6) и т. д. и т. п.

2. Предлагаемое лингвистической концепцией определение объекта науки о переводе чревато не только персонификацией языка как средства человеческого общения, но и создает предпосылки для его абсолютизации. Дело в том, что реальный процесс перевода — это общение представителей двух различных лингвокультурных общностей в конкретной социальной и физической обстановке, формирующей существенные условия самого процесса перевода, то есть детерминирующие его ход и исход. И ссылка на то, что «соотнесение высказывания с действительностью для интерпретации языковых знаков — это универсальная способность функционирования любого языка» (28), никак не может оправдать пренебрежительного отношения теории, претендующей на объяснение и описание процесса перевода, к механизму подобного соотнесения высказывания с действительностью, «впервые делающему высказывание истинным или ложным, прекрасным и т. п.»<sup>9</sup>.

Таким образом, в решении уже первого, одного из наиболее актуальных в методологическом отношении вопросов — определении того, «что противостоит субъекту (исследователю — А. К.), на что направлена его предметно-практическая и познавательная деятельность»<sup>10</sup>, лингвистическая теория перевода ограничила себя исследованием не реального объекта во всей его сложности и многогранности, а идеализированного, абстрагированного конструкта.

Принципиальную возможность и правомерность такого подхода к переводу нельзя ставить под сомнение. В рамках данного подхода собрано и обобщено большое количество эмпирического материала. Но сейчас, по-видимому, наступил тот момент, когда интерпретационный аппарат лингвистической теории перевода вступает в противоречие с задачами объяснения и описания все новых и новых фактов реальной переводческой практики, в том числе и «переводческой экзотики», которой В. Н. Комиссаров отводит незаслуженно скромное место (так называемый контекстуальный перевод — один из примеров «нетривиального творческого решения» — явление не столь уже экзотическое). «Перегрузка» лингвистической теории наступает тогда, когда она, вопреки исходным постулатам, поддается искушению и выходит из рамок функционирования языков в сферу психологии и социологии речи. Однако понятия этих

<sup>9</sup> Бахтин М. Проблема текста. Опыт философского анализа. — В сб.: Вопросы литературы, 1976, № 10, с. 146.

<sup>10</sup> Объект. Философская энциклопедия, т. 4. М., 1967.

наук заимствуются ею фрагментарно и не могут органически вписаться в существующие теоретические построения, что приводит к противоречивости и эклектичности изложения.

Итак, методологическая недостаточность лингвистической теории перевода состоит не в выборе узкого объекта, а в двойственности объекта, в произвольном приравнении одной, хотя и важной стороны процесса перевода, всему процессу перевода. А это происходит тогда, когда лингвистической теории перевода явно или неявно хотят придать статус общей теории перевода.

Выход из создавшегося положения, как нам видится, подсказывает получающая с каждым днем все более широкое признание отечественная психолингвистика в том виде, как она разрабатывается в трудах А. А. Леонтьева и его последователей и учеников. В рамках психолингвистического подхода процесс перевода можно определить как особый вид речевой деятельности, то есть деятельности, опосредованной языковыми знаками. В самом общем виде различие между лингвистическим и психолингвистическим подходом можно сформулировать следующим образом: лингвистика видит в переводе употребление языка, психолингвистика — употребление языка в целях общения. При таком подходе текст (исходный и переводной) становится не первоосновой исследования, а лишь отправным пунктом восстановления коммуникативной истории его порождения.

Впрочем, на одиозность представления процесса перевода как трансформации исходного текста в переводной обратили внимание и создатели лингвистической концепции перевода: «Выражение «переводчик переводит оригинал», — делает оговорку В. Н. Комиссаров, — не следует понимать слишком буквально (хотя, конечно, грань между «слишком» и «достаточно» весьма иллюзорна — А. К.). Переводчик ничего не делает с оригиналом, он создает речевое произведение на ПЯ, коммуникативно равноценное оригиналу...» (38). И далее: «Другими словами, на самом деле никакого преобразования не происходит, но между единицами оригинала и перевода обнаруживаются определенные отношения, которые могут условно описываться как будто единицы перевода получены путем каких-то манипуляций над единицами оригинала» (39). Но что же тогда происходит на самом деле? Имеем ли мы право утверждать, что помимо «собственно языковой природы» процесс перевода не имеет иных онтологических характеристик?

Другой важнейшей методологической проблемой всякой науки, науки о переводе в частности, к которой мы вплотную подошли, является проблема вычленения предмета исследования. Современная логика и методология науки под предметом исследования понимает ту сторону объекта, которая рассматривается в данном исследовании<sup>11</sup>. Лингвистика перевода предмет своего исследования видит в «описании отношений, возникающих между языками и их элементами в процессе такого (соотнесенного — А. К.) функциони-

<sup>11</sup> См.: Предмет. Философская энциклопедия. Т. 4. М., 1967

рования, а также его лингвистических предпосылок, специфики и условий» (6).

Вычлененные стороны объекта (отношения между языками и их элементами — если речь идет о лингвистической теории перевода) можно представить в виде различных моделей объекта. Имея объектом исследования «соотнесенное функционирование языков», а предметом — «систему отношений, которые выявляются в процессе перевода между единицами двух языков и отрезками двух разноязычных текстов» (39), лингвистическая теория перевода В. Н. Комиссарова моделирует сам процесс перевода в виде «совокупности преобразований» (39) исходного текста на основе выявленной сетки отношений.

Безусловно, лингвистическая абстракция, как и всякая другая, имеет право на существование. Но при этом необходимо помнить, что любой объект всегда богаче его формального описания. «Явление *богаче* закона», — отмечал В. И. Ленин. — «Закон берет спокойное — и поэтому закон, всякий закон, узок, неполон, приближителен»<sup>12</sup>. При изучении объекта по одной его грани постоянно существует опасность потерять объект. В этой связи с особой методологической актуальностью предстает проблема соответствия теоретической модели своему реальному объекту. Речь идет о таком требовании к модели, как обеспечение связи с эмпирическим уровнем исследования, то есть возможности воспроизвести объект по некоторым его существенным чертам.

Анализируемая лингвистическая концепция полностью отвечает названному условию до тех пор, пока с помощью полученной модели интерпретируется «соотнесенное функционирование языков», «роль основной массы языковых единиц и структур», то есть первоначально очерченный объект. Но как только модель начинает прилагаться к объекту более широкому (что методологически неправомерно) — реальной деятельности речевого общения на базе двух языков — в ее понятийном аппарате, естественно, тотчас же обнаруживаются лакуны, которые приходится как-то закрывать. Это происходит, например, когда В. Н. Комиссаров, вопреки исходным постулатам, пытается описать процесс перевода с участием переводчика, то есть не просто как «объективное функционирование языка», но речевую деятельность, осуществляемую переводчиком. При переводе «мы (но речь идет все-таки о переводчике) имеем дело с тремя различными речевыми актами: (а) акт общения с помощью ИЯ, создающий оригинал; (б) акт общения с помощью ПЯ, создающий текст перевода; (в) акт объединения (коммуникативного приравнивания) речевых произведений, через посредство которых осуществлено общение в актах (а) и (б)» (34). При этом В. Н. Комиссаров подчеркивает, что (в) — «наиболее важная часть переводческого акта, поскольку сущность перевода заключается именно в коммуникативном приравнивании разноязычных текстов» (34—35). И далее, чтобы у читателя не оставалось сомнения в том,

<sup>12</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 137, 136.

что все это не просто рефлексия ученого, но реальная последовательность действий в голове переводчика, реальная (а не условная, как, впрочем, четко признавалось в исходных теоретических посылах) структура переводческого акта, автор добавляет: «Каждый раз, когда переводчик создает речевое произведение на ПЯ, он не только осуществляет акт речи на этом языке, но и производит отождествление создаваемого отрезка речи с соответствующей частью оригинала» (35). «При этом переводчик фактически анализирует единицы двух языков, сопоставляя их и определяя степень их эквивалентности. Иначе говоря, он производит определенные мыслительные операции с языковыми единицами...» (35).

Мы видим, что описательный аспект модели (понятийный аппарат, способный описать реальный процесс перевода, то есть ответить на вопрос, как, каким образом произошло порождение текста перевода), не будучи выведенным из реального объекта, теперь искусственно ему навязывается. Во-первых, не выдерживает критики как с точки зрения данных таких наук, как психология речи и психолингвистика, так и обычной интроспекции последовательность «собственно переводческих речевых действий» (36). Совершенно очевидно, что «акт общения с помощью ПЯ, создающий текст перевода», и его восприятие слушающим-читающим должны заканчивать процесс перевода. Производить же переводчику после этого какое-либо «коммуникативное приравнивание» — уже поздно и нет смысла: слово, как говорится, не воробей...

Во-вторых, если даже фазы (б) и (в) поменять местами, акт (в) — «центральная фаза перевода, (...) где происходит, по мнению В. Н. Комиссарова, объединение двух речевых произведений на разных языках» (36) — все равно повисает в воздухе: ведь чтобы объединить «два речевых произведения», их надо, как минимум, иметь готовыми — объединять что-то можно, но все дело в том, что у переводчика еще нет готового текста перевода.

Указание на «мысленный» характер фазы (в), напоминающей «акт внутренней речи» (35), сути дела не меняет. Даже если представить, что переводчик вначале во внутренней речи создает текст перевода, а затем производит его «коммуникативное приравнивание», остается неясно, как, на основании каких критериев создается, пусть даже во внутренней речи, этот текст перевода. Из приведенного описания можно вывести на этот счет лишь одну гипотезу: переводчик механически перебирает все возможные варианты до тех пор, пока не произойдет того самого «коммуникативного приравнивания» случайно найденного варианта (альтернативы описательный аспект модели не дает) на ПЯ отрезку текста оригинала. Иными словами, «таинство» перевода, как мы видим, в рамках лингвистической концепции осталось нераскрытым. Но этот упрек в ее адрес был бы незаслуженным, если бы она на это раскрытие и не претендовала.

Подытоживая рассуждения об объекте, предмете и модели, еще раз подчеркнем, что это взаимосвязанные понятия: онтология объекта во многом предопределяет предмет науки, который можно

представить в виде совокупности теоретических моделей объекта. Абстрактные модели, отражающие существенные черты определенного объекта, не могут произвольно переноситься на другие объекты, онтология которых не исчерпывается лишь теми существенными чертами, которые отражены в данных моделях. Модель, в которой заложены закономерности соотношенного функционирования языков, принципиально не может быть перенесена на переводческую речевую деятельность в целом. Методологическая неправомерность подобного переноса наглядно проявляется в противоречивости описания процесса перевода как вида речевой деятельности.

Очевидно, теория, претендующая на статус общей теории перевода, своим предметом должна иметь закономерности, объединяющие как существующие модели перевода, так и модели порождения речевого высказывания на базе одного языка, с тем чтобы с ее помощью можно было восстановить по этим закономерностям с достаточной степенью полноты процесс перевода как объект в целом. В такую теорию лингвистические модели войдут на правах предельно составляющих.

Выше мы анализировали описательные возможности лингвистической модели перевода. Но модель перевода призвана не только описать, но и объяснить процесс перевода, то есть дать ответ на вопрос, почему так переведено? Основу объяснительного аспекта перевода составляет понятие инварианта перевода. «В процессе создания текста перевода, — полагает В. Н. Комиссаров, — переводчик исходит из некоторого интуитивного представления о максимально возможной и минимально необходимой степени смысловой общности текстов, объединяемых в акте перевода. Выделяемые в следующей главе типы эквивалентности являются попыткой моделировать эту переводческую интуицию» (50).

Из приведенной цитаты предельно ясно, что предлагаемая читателю модель способна (и изначально призвана, исходя из общеметодологических принципов исследования) объяснять уже свершившийся акт перевода, поэтому она «работает, так сказать, постфактум. По В. Н. Комиссарову, перевод — это реализация (манифестация) системы пяти типов эквивалентных отношений, объективно существующих между двумя языками в различных условиях (133). На вопрос, почему переведено так, модель позволяет дать ответ: потому что здесь реализуется первый (2, 3, 4, 5) тип эквивалентности.

Учение В. Н. Комиссарова о типах (уровнях) эквивалентности весьма оригинально и заслуживает пристального внимания. Но на первый же вопрос, который возникает в связи с системой пяти типов эквивалентности, — когда, где и какой тип эквивалентности следует реализовывать и на каком типе переводчику следует в том или ином случае остановиться — лингвистическая концепция ответа не дает и дать не может, потому что, как мы уже отмечали, исходит из презумпции свершенности перевода, элиминируя тем самым коммуникативную историю порождения текстов оригинала и перевода. Поэтому и модель уровней эквивалентности — это, строго

говоря, не модель интуиции переводчика, как полагает В. Н. Комиссаров<sup>13</sup> (интуиция, сводящаяся к типам эквивалентности, позволяет в б и р а т ь текст из числа имеющихся, но не порождать его самому, что имеет место в действительности), а, скорее, модель рефлексии ученого, исследователя, который занимается теоретическим осмыслением перевода уже после того, как переводчик сделал свое дело. Таким образом, в данном случае мы опять являемся свидетелями методологически некорректного приема экстраполяции знаний о процессе перевода, полученных с точки зрения «стороннего наблюдателя», при исключении из рассмотрения реального переводчика как субъекта деятельности, на языковую интуицию некоего гипотетического переводчика. Коль скоро ученый (или теория, которую он представляет) берется судить о языковой способности переводчика (а именно на это делает заявку анализируемая нами лингвистическая концепция), то для этого нет иного пути, как с самого начала открыто стать на позиции переводчика, посмотреть на процесс перевода глазами самого переводчика.

Итак, не касаясь существа системы эквивалентности, устанавливаемой между текстами оригинала и перевода, отметим, что методологическая недостаточность лингвистической концепции (не только В. Н. Комиссарова) перевода в ее объяснительном аспекте состоит, во-первых, в том, что призванная объяснить свершившийся процесс перевода в категориях, релевантных с точки зрения объективного функционирования языков, она пытается придать этим категориям психологическую реальность, то есть точно таким же образом объяснить процесс перевода с точки зрения переводчика — непосредственного субъекта речевой деятельности, порождающей текст перевода.

Во-вторых, лингвистика перевода пытается найти инвариант перевода там, где, собственно, и начинается переменная часть речевого высказывания — операции выбора лексико-грамматических структур и их реализация. Самое большее, что можно сделать на поверхностном, объективно-языковом уровне, — более или менее строго сформулировать несколько типов общности содержания текстов оригинала и перевода. В методологическом отношении это означает подмену инварианта его манифестацией, сущности — явлением.

Мы считаем, что «добраться» до истинного инварианта процесса перевода можно, только находясь на позициях психолингвистики. Вслед за А. А. Леонтьевым инвариантным в переводе мы признаем «внутреннюю программу речевого высказывания»<sup>14</sup>. Вопросы содержательной интерпретации внутренней программы, выявление корреляций ее компонентов на объективно языковом уровне высказывания еще ждут своего разрешения. И это неудивительно. Ведь психолингвистический подход к переводу, в отличие от лингвисти-

<sup>13</sup> См. цитату, приводимую выше.

<sup>14</sup> Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. М., 1969, с. 171—172.

ческого, не имеет столь богатых традиций и только начинает осваиваться. Но уже сейчас ясно, что этот подход открывает многообещающие перспективы.

Однако вернемся опять к лингвистической концепции перевода — объекту нашего анализа. Изложив систему пяти типов эквивалентности, и, очевидно, не удовлетворившись объяснительными возможностями полученной модели, В. Н. Комиссаров усиливает их с помощью ряда приложений, или дополнений (только так, по-видимому, можно рассматривать последующие главы: «Прагматика перевода», «Стилистика перевода» и «Норма перевода»). В этих главах рассматривается ряд существенных факторов процесса перевода, исключенных до этого из объекта исследования, так как они не укладывались в единую модель. Но совместить несомненное оказалось не так-то просто. Приложение к правилу сплошь да рядом отрицает само правило, так как правило было выведено, исходя из иных теоретических предпосылок, нежели приложение к нему.

Так, в III главе («Прагматика перевода») представление читателя о типах эквивалентности как объективно существующих отношениях в процессе координированного функционирования языков несколько поколеблено заявлением о том, что «прагматические факторы являются составным элементом эквивалентности на любом уровне» и что их учет «оказывает влияние на выбор языковых средств Источником и на степень воздействия сообщения на Рецептора» (104—105). Правда, вскоре после этого нас опять заверяют в том, что «использование межъязыковой коммуникации в подобных целях лежит вне круга проблем лингвистики» (112), что все-таки существует абстрактная эквивалентность, а все прагматические адаптации, обусловленные «стремлением переводчика добиться или избежать определенного воздействия на ПР (рецептора перевода — А. К.)» (108), представляют собой «внесение в перевод невынужденных (?!) изменений, связанных с отказом от максимальной эквивалентности» (109).

Вернув перевод в естественную ситуацию общения с реальными участниками коммуникации, В. Н. Комиссаров оказался между Цицллой новых сущностных черт процесса перевода и Харибдой модели, выведенной из усеченного объекта — соотнесенного функционирования языков. Созданную ранее модель нельзя просто дополнить новыми звеньями, не отрицая при этом старых. Это закономерно возникшее противоречие лингвистической концепции разрешается В. Н. Комиссаровым, по-видимому, не очень убедительно. Этно-, социо- и психолингвистические факторы процесса перевода предлагается отнести к области практической подготовки переводчиков, объявив их лишенными какой-либо теоретической значимости и, следовательно, исключив из теоретической модели процесса перевода. Получается, что названные факторы как бы признаются де-факто, но игнорируются де-юре. «Совокупность этнолингвистических и социолингвистических фактов, — пишет ученый, — несомненно, играет важную роль в переводе. Различия в этой области

могут делать неэквивалентными единицы ИЯ и ПЯ, остальные компоненты содержания которых достаточно близки. Установление эквивалентности при переводе предполагает учет подобных различий. Однако особое подчеркивание важности такого учета объясняется, скорее, требованиями, которые он предъявляет к познаниям переводчика, чем теоретической значимостью проблемы» (113).

Таким образом, претендуя на статус общей теории перевода — обращаясь к реальному процессу перевода во всей его сложности и многогранности, лингвистическая концепция может опираться лишь на модель, полученную в соответствии с исходными методологическими установками, от усеченного объекта. Такая модель, как мы попытались показать, дает либо неполное, либо противоречивое описание и объяснение перевода как вида речевой деятельности (процесса речевого общения на базе двух языков).

В настоящей статье критикуются не методологические основы лингвистической концепции как таковой (будучи лингвистической и оставаясь таковой, она неуязвима), а вскрывается методологическая неправомерность сведения имманентных характеристик, составляющих онтологию процесса перевода как объекта науки о переводе, только к языковым закономерностям. Именно это, по существу, имеет место, когда лингвистическая модель интерпретируется затем на фактах реального процесса перевода. В ходе подобной интерпретации авторам лингвистической концепции приходится либо отказываться от ранее выведенных закономерностей, либо вводить в нее априори какие-то новые закономерности (которые на поверку закономерностями вовсе и не являются), либо снабжать модель списком приложений и дополнений, которые органически не вписываются в понятийный аппарат модели и противостоят ее внутренней логике.

Анализируя актуальные методологические проблемы науки о переводе, мы хотели показать, что ее дальнейшее развитие должно идти не по пути д о с т р о й к и лингвистической модели (ибо отмеченные в статье методологические противоречия таким путем устранить нельзя, а можно разве только закамуфлировать), а по пути пересмотра исходных научных постулатов таким образом, чтобы в модели наверняка оказались спроецированными все существенные черты процесса перевода и чтобы потом, в ходе верификации модели, не пришлось добавлять их *ad hoc*, как это приходится делать авторам лингвистической концепции.

Автор статьи не претендует на окончательное и однозначное решение тех методологических проблем, которые поднимаются в статье и вокруг которых ведется полемика. Рамки статьи не позволили нам дать более развернутого изложения собственных взглядов по тем или иным вопросам. Такой задачи и не ставилось. Наша цель заключалась в первую очередь в выявлении и формулировании тех проблем, которые возникают в науке о переводе в связи с задачами объяснения и описания процесса перевода в его типических чертах.

## ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА С ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

В работах, посвященных теории перевода<sup>15</sup> или интерпретирующих интроспективные данные о процессе перевода<sup>16</sup>, речь, как правило, идет о некотором тексте, являющемся способом существования автохтонного содержания, выраженного средствами знаковой системы переводчика. Иными словами, текст рассматривается как исходный и позволяющий продуцировать новый, коррелированный с исходным текст (текст — переводчик — текст).

Вопрос соответствия (в широком смысле) исходного текста конечному зависит от профессиональных умений переводчика, включенных, в свою очередь, в широкий контекст его личного опыта. Если судить по теоретической части работ А. В. Федорова<sup>17</sup> и Л. З. Эйдлина<sup>18</sup>, то вся работа переводчика и сводится к продуцированию конечного текста на основе исходного. Это действительно так, но с одной существенной оговоркой: продуцируя конечный текст, переводчик должен руководствоваться не только своей личной читательской проекцией текста, но непременно должен выходить за ее пределы, то есть стремиться учитывать некоторое множество читательских проекций (как совокупности представлений и смыслов реципиентов).

Текст как знаковая микроструктура есть процесс взаимодействия этой структуры с читателем (реципиентом) и существует в этом смысле лишь в качестве такого взаимодействия. Впервые данное понимание сущности текста было предложено Н. А. Рубакиным<sup>19</sup>. В сформулированной им библиопсихологической теории<sup>20</sup> текст рассматривается как коррелированный с читателем (реципиентом), каждый раз производящим переструктурирование текста на основе своей собственной мнемы, ибо «слово, фраза, книга есть не передатчики, а возбудители психических переживаний в каждой

<sup>15</sup> Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1968. О сопоставлении теорий перевода с целью выявления «мощности» каждой теории см., напр.: Крюков А. Н. Теория перевода. Курс лекций, М., 1979.

<sup>16</sup> Эйдлин Л. З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.

<sup>17</sup> Федоров А. В. Указ. соч., с. 15—33.

<sup>18</sup> Эйдлин Л. З. Указ. соч., с. 132—146. См. также: Заметки о переводе нероглифической поэзии на русский язык. — В сб.: Народы Азии и Африки, 1967, № 1, с. 109—117.

<sup>19</sup> Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиологическую психологию. М.-Л., 1929.

<sup>20</sup> О библиопсихологической теории Н. А. Рубакина см.: Сорокин Ю. А. Смысловое восприятие текста и библиопсихология. — В кн.: Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Шахнарович А. М. Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. М., 1979.

индивидуальной мнеме»<sup>21</sup>. Таким образом, воспринимаемый текст есть каждый раз читательская проекция текста (ср. по этому поводу понятия «энтропии авторского и читательского кода и энтропии различных уровней кода»<sup>22</sup>, а сам текст на его содержательном уровне может рассматриваться в качестве набора читательских представлений и смыслов, асимптотически приближающихся к авторскому значению текста.

По мысли Н. А. Рубакина, адекватное восприятие и понимание текстов обеспечивается функциональной направленностью текстов на психический тип (типы)<sup>23</sup>, обладающий (-ие) в известной мере изоморфными представлениями и смыслами. Целям адекватного восприятия и понимания текстов может служить также выведение писательских типов через читательские типы, предполагающее установление соответствия между представлениями и смыслами читателей и писателей и экспериментальное выяснение того, являются ли синонимичными для них те или иные тексты (интерперсональная синонимия).

Как правило, специалисты по теории перевода и переводчики признают (в явной или неявной форме), что перевод (и в частности художественный перевод) является одной из форм взаимодействия культур, предполагая, что перевод дает известное представление о некоторой чужой культуре (в данном случае принимается определение локальной культуры, данное Э. С. Маркаряном<sup>24</sup>). Между тем, талантливые художественные переводы обладают минимальной «экзотичностью» за счет нахождения эквивалентов исходному тексту и оцениваются в силу этого как принадлежащие прежде всего той культуре и тому языку, на котором существует перевод.

Само понятие взаимодействия культур, а в данном случае текстов как субститутов культур, предполагает наличие и общих элементов, и несовпадений, позволяющих нам отличить одно культурно-языковое образование от другого (одну лингвокультурную общность от другой). Талантливый художественный перевод закрывает нам пути для сравнения и не опознается в качестве инокультурного. Тем самым утверждение о переводе как взаимодействии двух культур оказывается фиктивным для реципиента.

Художественный перевод есть только один из видов текстовой деятельности, которая далеко не адекватна задачам культурологического исследования, но все-таки значима сама по себе: фатическая функция художественных текстов (переводов) и коммуникативная функция текстов, ориентированных на культурологические сопоставления (интересной в этой связи представляется работа А. Ф. Троцевич<sup>25</sup>). Иными словами, для некоторых целей го-

<sup>21</sup> Рубакин Н. А. Указ. соч., с. 85.

<sup>22</sup> Лотман Ю. А. Структура художественного текста. М., 1970, с. 37.

<sup>23</sup> Рубакин Н. А. Указ. соч., с. 135—139.

<sup>24</sup> Маркарян Э. С. Очерки теории культуры. Ереван, 1969, с. 105.

<sup>25</sup> Троцевич А. Ф. Символы в языке корейской средневековой повести. — В сб.: Народы Азии и Африки, 1971, № 1, с. 122—126. См. также: Троцевич А. Ф. Корейская средневековая повесть. М., 1975.

раздо важнее подстрочные переводы, дающие возможность реально показать способ существования тех или иных культурноязыковых структур, хотя противопоставлением художественный перевод — подстрочный перевод далеко не исчерпывается возможная шкала текстов.

Очевидно, самым продуктивным для переводчика окажется такой подход к художественному тексту, благодаря которому удастся показать технологию конструирования поэтических объектов. Эта технология должна учитывать тот факт, что переводчик имеет дело с объектом семантико-психологическим. Семантико-психологический объект, существуя для читателя как ряд знаковых единиц, которые могут быть рассмотрены с различных точек зрения и принадлежат различным уровням языка (графемы, синтагмы, ритемы), представляет в перцептивном отношении знаковое единство для реципиента. Но это единство есть в то же время ряд дискретных психических состояний, стимулирующих, в свою очередь, возникновение психических состояний у реципиента. Эти дискретные психические состояния и есть искомый поэтический объект и, тем самым, любая знаковая единица художественной микроструктуры, вызывающая некоторое психическое состояние, может рассматриваться как один из конструктивных элементов поэтического объекта. Тогда другие формальные конструктивные элементы поэтического текста (рифма, метр и т. д.) оказываются несущественными для переводчика. Несущественными оказываются и проблемы комментирования, архаизации/модернизации текста, ибо психические состояния могут быть вызваны любыми знаковыми единицами, при том только непременно условии, что эти знаковые единицы синонимичны знаковым единицам некоторого реципиента. Начиная свою работу, переводчик постулирует это отношение синонимичности, но, очевидно, надежные утверждения о степени синонимичности тех или иных текстов можно получить только экспериментальным путем. Это не означает, что метод интроспективного наблюдения над переводами («результатами» знаковой деятельности) и/или самим процессом перевода непродуктивен. Можно в этой связи привести высказывание А. Богуславского об интроспекции: «Это единственный возможный путь описания тех аспектов психических явлений, для которых нет точных соответствий во внешних, наблюдаемых фактах. Если кто-то станет утверждать, что мы не можем быть уверены ни в чем, за исключением наблюдаемых (видимых, слышимых и т. п.) фактов, он должен просто-напросто воздержаться от изучения мыслей и желаний, но он не сможет требовать, чтобы они анализировались в терминах наблюдаемых признаков существующих текстов и поведения, если только он не докажет, что между ними существует строгий параллелизм, а этого он не сможет сделать как раз потому, что считает мыслительные процессы недоступными прямому наблюдению»<sup>26</sup>. Другое дело, что ре-

<sup>26</sup> Цит. по: Апресян Ю. Д. О некоторых польских работах по лингвистической семантике. — В сб.: Машинный перевод и прикладная лингвистика. Труды МГПИИЯ им. М. Тореза, вып. 14. М., 1971, с. 186, сноска 3.

зультаты такого наблюдения фиксируют самые общие признаки текстов.

Сравним в этой связи следующие тексты.\*  
Из Лю Юна:

«Чаньянь. Старая дорога. Запоздалые копи.  
Высоки ивы. Разноголосы цикады.  
Закат за островами. Равнинный осенний ветер.  
Не охватишь взглядом все четыре стороны света.  
Облачные наплывы исчезают бесследно,  
Где же сокрылись убежавшие годы?  
Все дальше разгульная молодость,  
Безмолвны друзья винопития,  
И не окликнешь время»<sup>27</sup>.

Из Сюй Дишаня:

«Горы разговаривали между собой. Я подслушал этот разговор. Одна гора сказала: «Обветшало одеяние наше, пора сменить его». «Не торопись, взгляни, как незаметно белизна одежд становится зелено-синей, зелено-синее коралловым и золотисто-желтым; пусть постоянствует сущность, зато переменчивы обличья ее. Они еще послужат нам»,— ответила другая гора.

Во время этой беседы раздался жалобный глас одеяний их: «Пощадите, дайте нам отдохнуть. На исходе обличья наши, мы более не в силах служить вам». «Торопитесь, торопитесь, назначение ваше — облачать нас. Торопитесь облачить нас в новые одежды»,— выдохнули в ответ горы.

После этого разговора увяло разноцветье красных и желтых одежд. Все мы — временное обличье, и непостижна душа наша, слепая до времени облечения в рубище и ухода. Каждый раз, когда уносится в назначенный срок дыханье и оболочка наша, приближается уготованный нам покой»<sup>28</sup>.

Из Р. М. Рильке:

«Тихо охваченный  
аллеями справа и слева,  
средишь за каким-то намеком,  
и внезапно находишь:  
тенистая водная чаша,  
вкруг четыре скамьи и ты —  
неразрывны  
среди замкнутых  
осыпей времени.  
На пустыню сырых постаментов  
ты оставишь глубокий вздох ожидания».

Доверчивость  
капель серебряных  
под взором темного киля  
тебя заклинает.

Ты свой  
среди камней,  
умеющих слушать,  
и замираешь»<sup>29</sup>.

\* Все нижеследующие переводы сделаны автором данной статьи. — Прим. ред.

<sup>27</sup> Триста сунских цы с комментарием. Пекин, 1958, с. 33 (на китайском языке).

<sup>28</sup> Избранные произведения Сюй Дишаня. Т. 1. Пекин, 1958, с. 15 (на китайском языке).

<sup>29</sup> Rilke R. M. Der neunten Gedichte anderer Teil. Leipzig. MCMXX, S. 62—63.

«Влажные покрывала ноября  
навечно покрывают меня  
время скользит сквозь пальцы  
земля вращается в глазницах  
где живет легкая улыбка  
чей исток майские дни  
или мертвые губы  
улыбчивые наперекор живым  
где письмам нет ответа  
пылятся слова  
и в одночасье крик бытия  
затягивается молчанием  
я отказываю слезам мрак  
зрячий не от мира сего  
я обживаю прошлое  
я тень потемок  
я зародыш хаоса»<sup>30</sup>.

Интроспективное наблюдение над процессом перевода и сопоставление переводов позволяют получить следующие выводы. Основным абстрактным поэтическим объектом всех четырех текстов является время. Но если в первых двух текстах абстрактное время овеществляется в конкретных состояниях объектов и через них осознается субъектом (в тексте и вне текста), то в двух последних текстах осознание времени представлено как ряд некоторых состояний субъекта, приписываемых, в свою очередь, объектам, находящимся вне субъекта. Таким образом, мы в одном случае имеем дело с поэзией (переводом), которую (-ый) можно назвать экстравертивной поэзией (экстравертивным переводом), а в другом случае — с поэзией интравертивной (с интравертивным переводом).

Если данное наблюдение, а оно нуждается в дальнейшей проверке, окажется справедливым, то соблюдение принципов экстравертивности и интравертивности оказывается наиболее важной задачей переводчика, и нарушение этих принципов может рассматриваться как сверхошибка переводчика.

*В. Н. Комиссаров*  
(Москва)

## ПЕРЕВОД И ЯЗЫКОВОЕ ПОСРЕДНИЧЕСТВО

Развитие научной дисциплины предполагает постоянное уточнение ее предмета, более четкое определение отдельных разделов, выявление и описание ее «стыков» со смежными дисциплинами. Эта задача весьма актуальна и при научном изучении такого

<sup>30</sup> Eluard P. Les derniers poèmes d'Amour. P., [1962], pp. 81—82.

сложного и многогранного явления, как переводческая деятельность. При определении понятия «перевод» необходимо учитывать, что задачи, которые ставит перед собой переводчик, способы решения этих задач и достигаемые результаты весьма неоднородны. В своей практической деятельности переводчик может заниматься не только «собственно переводом», но и осуществлять речевые действия иного характера.

Часто говорят, что перевод обязательно предполагает максимальную верность оригиналу. И, действительно, во многих случаях переводчик стремится как можно полнее воспроизвести оригинал. Известно, однако, что в других случаях переводчику вменяется в обязанность обеспечить воспроизведение в переводе коммуникативного эффекта оригинала, того воздействия, которое автор оригинала хотел оказать на получателей сообщения с целью вызвать у них определенную реакцию.

Многие авторы считают воспроизведение коммуникативного эффекта главным условием любого «правильного» перевода. Но это означает, что на первом плане в процессе перевода находится не столько оригинал, сколько Рецептор перевода. Как указывают Ю. Найда и Ч. Тейбер: «Даже на старый вопрос «Правилен ли этот перевод?» следует отвечать вопросом: «Правилен для кого?»<sup>1</sup>.

Поскольку реакция получателей сообщения зависит в значительной степени от характера, знаний и предыдущего опыта самих получателей, переводы одного и того же оригинала, предназначенные для разных типов Рецепторов, естественно, должны быть разными. И, действительно, переводчики подчас идут на сознательные отклонения от оригинала во имя достижения желаемого воздействия на Рецепторов перевода. В таких случаях ориентация на оригинал дополняется, а порой и заменяется ориентацией на определенный тип получателей. Теоретикам перевода пришлось для объяснения подобных фактов отказаться от принципа исчерпывающей передачи содержания и экспрессивно-стилистических особенностей оригинала и ввести понятие «динамической эквивалентности» (Ю. Найда) или «прагматической адаптации» (А. Нойберт) при переводе. Понятно, что наличие «динамической эквивалентности» следовало обнаруживать уже не сопоставлением с оригиналом, а путем проверки реакции получателя.

Далее выяснилось, что переводчик нередко вовсе не старается воспроизвести тот же коммуникативный эффект, который текст оригинала оказывает на получателей сообщения на исходном языке. Порой такое первоначальное воздействие трудно определить, а в других случаях перевод предназначен для совершенно иной социальной, профессиональной или возрастной категории получателей, нежели оригинал, и речь может идти не о воспроизведении воздействия оригинала, а о достижении желаемого воздействия именно на данную группу людей. Это желаемое воздействие может

<sup>1</sup> См. Nida E. Taber Ch. The Theory and Practice of Translation. Leiden, 1974, p. 1.

совпадать с намерениями автора оригинала (как их понимает переводчик), а может и не совпадать, поскольку он не имел в виду Рецепторов перевода. В последнем случае характер воздействия, которое должен оказывать перевод, определяется самим переводчиком или заказчиками перевода. Получается, что действия переводчика далеко не всегда определяются стремлением к максимальной верности оригиналу. Нередко они преследуют иные цели в соответствии с конкретными условиями и поставленными задачами. В результате, понятие «перевод» приходится расширять до такой степени, что оно не поддается единому определению.

Так, ориентируясь на достижение желаемого результата, придется признать переводом такие действия переводчика, описанные в литературе, когда он добивается необходимого воздействия, значительно расширяя и приукрашивая переводимую речь (Ф. Вейе-Лавале); когда, учитывая цель оригинала, он переводит фразу «Я живу на первом этаже», обращенную к ожидающим в лифте людям, как «Он с нами не поедет» (Р. К. Миньяр-Белоручев); когда вообще отсутствует оригинал и переводчик просто выполняет на ПЯ указание, данное на ИЯ, например: «Постарайтесь узнать, где используется это оборудование» (Л. К. Латышев). Фактически, здесь переводом считается все, что делает переводчик в рамках межъязыковой коммуникации.

Деятельность переводчика имеет, по определению, вторичный, посреднический характер. Ее значимость определяется, в первую очередь, тем, в какой степени она обеспечивает возможность общения между коммуникантами, пользующимися разными языковыми системами. Поэтому характер и результат действий переводчика определяются не его личными намерениями, а условиями и задачами межъязыковой коммуникации. Конечно, возможность выполнить поставленную цель зависит от таланта и уровня профессиональной подготовки переводчика, но эта цель и способы ее достижения задаются факторами, внешними по отношению к переводчику. Вторичность деятельности переводчика, в частности, означает, что он действует не для собственного удовольствия или самовыражения, а выполняет социальный заказ либо самих участников межъязыкового общения, либо иных лиц (заказчиков), заинтересованных в том, чтобы коммуникация состоялась. Однако межъязыковая коммуникация, как и речевое общение с помощью одного языка, может осуществляться с разными целями и с разной степенью полноты и завершенности.

Наиболее полное общение между «разноязычными» коммуникантами осуществляется путем создания на языке перевода текста, коммуникативно равноценного иноязычному оригиналу, т. е. путем его перевода. Понятие «коммуникативная равноценность» двух текстов крайне важно для понимания механизма речевого общения вообще и механизма перевода в особенности. Коммуникативная равноценность двух текстов заключается в их функциональном и структурно-семантическом отождествлении коммуникантами, для которых эти два текста выступают в качестве равноправных форм

существования (ипостасей) одного и того же сообщения. Наиболее полно сущность коммуникативной равноценности раскрывается в процессе речевого общения коммуникантов, пользующихся одним и тем же языком. Известно, что участники любого акта речевого общения не идентичны в лингвистическом плане. Каждый из них в разной степени владеет языком, на котором осуществляется общение. У каждого имеется свой запас слов, в разной степени развитые навыки говорения и понимания, разный языковой, литературный, культурный и жизненный опыт. Каждый обладает индивидуальными психологическими особенностями памяти, внимания, темперамента и т. п. У каждого свои ассоциации, предпочтения, реакции, связанные с определенными языковыми формами и их значениями. В результате подобных различий два человека никогда не создают или не воспринимают речевое произведение абсолютно одинаково, и в акте речи то, что говорит один, не полностью идентично тому, что понимает другой. Высказывание и содержащееся в нем сообщение как бы существует в двух видах, в двух ипостасях: текст для говорящего и текст для слушающего. Но сами коммуниканты обычно не осознают этого различия. Для них обе ипостаси текста представляют один единый текст, они отождествляют их в процессе общения и считают, что коммуникация обеспечивается тем, что полученное сообщение идентично переданному. А это и означает, что обе ипостаси текста оказываются коммуникативно равноценными, что их общность (их инвариантная часть) значительно больше и важнее, чем их различие, что для целей и условий данного акта общения обе ипостаси могут рассматриваться как один и тот же текст. Такая общность создается прежде всего потому, что оба коммуниканта пользуются одной и той же языковой системой с одинаковым набором единиц с более или менее устойчивым значением, которое они одинаково интерпретируют.

Несколько иной характер имеет коммуникативная равноценность текстов, обнаруживаемая в процессе межъязыковой коммуникации. И здесь создаваемый переводчиком текст отождествляется коммуникантами с другим текстом — текстом оригинала. И здесь участники общения игнорируют возможные (и реально существующие) различия между двумя текстами. Они обращаются с переводом так, как будто он и есть оригинал (печатают его под именем автора оригинала, цитируют, оценивают, критикуют оригинал по переводу и т. п.), считая, что по форме и по содержанию они имеют дело с одним и тем же сообщением. Текст перевода и текст оригинала рассматриваются, таким образом, как две ипостаси одного и того же текста. Как и при «однойязычном» общении, подобное отождествление основано на значительной структурно-семантической общности обоих текстов. Однако здесь отношения коммуникативной равноценности устанавливаются между текстами, созданными на основе разных языковых систем из единиц, не совпадающих ни по форме, ни по содержанию. Поэтому расхождения между этими ипостасями обуславливаются уже не столько индивидуальными различиями коммуникантов, сколько различиями между языками.

Конечно, индивидуальные различия тоже существуют, но они отступают на задний план. Перевод ориентируется на своего рода «усредненного» Рецептора, и переводчик учитывает возможные расхождения в понимании коммуникантами передаваемого сообщения не в связи с их индивидуальными особенностями, а в силу того, что они представляют разные языковые коллективы.

Степень общности разноязычных текстов, объединяемых в процессе межъязыковой коммуникации, зависит от соотношения систем и правил функционирования языков, участвующих в этом процессе. Поскольку сущность перевода заключается в создании на ПЯ текста, коммуникативно равноценного оригиналу, сама возможность и закономерности перевода также обусловлены соотношением ИЯ и ПЯ. Именно поэтому перевод может рассматриваться как лингвистический процесс, в основе которого лежит соотношенное функционирование двух языковых систем<sup>2</sup>.

Таким образом, перевод обеспечивает межъязыковую коммуникацию путем создания на ПЯ текста, выступающего в качестве полноправной замены оригинала. Однако далеко не во всех случаях общение между людьми, говорящими на разных языках, осуществляется при помощи перевода. Перевод является лишь одним из видов языкового посредничества (Sprachmittlung), при котором билингв-посредник в той или иной форме создает текст, ориентированный на иноязычный оригинал.

Общим для всех видов языкового посредничества является вторичный характер создаваемых текстов, предназначенных для репрезентации текста на другом языке. Однако, в отличие от перевода, другие способы такой репрезентации лишь частично воспроизводят оригинал, не создают ему коммуникативно равноценной замены, не дают основания для полного отождествления разноязычных текстов. Иначе говоря, при передаче сообщения, содержащегося в оригинале, происходит некоторое изменение, адаптация передаваемого. Необходимость такой адаптации обусловлена особыми задачами, которые ставит перед собой билингв-посредник, тем типом межъязыковой коммуникации, который он стремится обеспечить. Эти задачи связаны либо с ориентацией на особый тип Рецепторов (стремление обеспечить понимание, практическое использование или необходимое воздействие создаваемого текста для указанной группы лиц), либо с заданным объемом и формой изложения извлеченной из оригинала информации. При решении этих задач происходит не только транскодирование информации с одного языка на другой, но и ее преобразование с целью изложения в форме, определяемой не объемом и организацией этой информации в оригинале, а типом межъязыковой коммуникации. Эти виды языкового посредничества обычно именуются «перенос с переработкой содержания» (inhaltbearbeitendes Übertragen) или «адаптивное транскодирование» (adaptives Übertragen).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> См. Комиссаров В. Н. Лингвистика перевода. М., 1980.

<sup>3</sup> См. Kade O. Die Sprachmittlung als gesellschaftliche Erscheinung und Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Leipzig, 1980, S. 152—159.

Поскольку при адаптивном транскодировании иноязычного текста информация, содержащаяся в тексте на одном языке, должна быть передана средствами другого языка, этот процесс носит парапериодический характер: он как бы совмещает в себе элементы перевода и преобразования информации. Теоретически адаптивное транскодирование можно осуществить в два этапа: сначала перевести оригинал, а затем проделать необходимые преобразования текста перевода.

Нередко переводчику приходится не только выполнять собственно переводческие функции, но и осуществлять различные виды адаптивного транскодирования. Порой же действия переводчика в процессе межъязыковой коммуникации выходят даже за рамки языкового посредничества. Различные виды парапериодической деятельности в неодинаковой степени сохраняют близость к переводу и соответственно воспроизводят оригинал с большей или меньшей полнотой. Наиболее полно обычно воспроизводится содержание оригинала, но наличие адаптации исключает возможность смыслового отождествления создаваемого текста с оригиналом, не говоря уже об отождествлении структурном или функциональном. Уже само название конкретного вида адаптивного транскодирования указывает на то, что он не предназначен для полноправной замены иноязычного оригинала.

В несомненно переводческой деятельности переводчика можно выделить четыре основных случая.

1) Прежде всего отметим **упрощающую адаптацию**, в основе которой лежит функциональное транспонирование текста. Осуществляя упрощающую адаптацию, переводчик (точнее, «языковой посредник») ориентируется на иную группу Рецепторов (читателей), чем та, для которой был написан оригинал. Его задача — упростить содержание оригинала, чтобы сделать его доступным для читателя, не обладающего необходимыми познаниями, уровнем подготовки или жизненным опытом для понимания исходного сообщения. Наиболее распространенной формой подобной адаптации является уменьшение при передаче на другом языке степени научной сложности, специального или «технического» характера оригинала с целью сделать его доступным для читателя-неспециалиста, а также упрощение формы и содержания «взрослого» оригинала, перевод которого предназначается для детской аудитории. Этот вид адаптивного транскодирования наиболее близок к переводу. Ему присущи некоторые признаки функционального отождествления конечного текста с оригиналом (опубликование под именем автора оригинала), и его обычно именуют «сокращенным переводом» или «адаптированным переводом».

2) Второй вид адаптивного транскодирования можно назвать **воздействующей адаптацией**. В этом случае переводчик тоже ориентируется на определенную группу Рецепторов перевода, ставя себе цель добиться определенного воздействия на членов этой группы. Для достижения такой цели необходимо перестраивать передаваемое сообщение с учетом особенностей восприятия тех

лиц, для которых предназначен текст на языке перевода. Подобная перестройка требует более серьезных преобразований содержания, чем простое упрощение. Здесь уже приходится прибегать к различным способам модуляции смысла и осуществлять не просто функциональное транспонирование текста, а его модуляционное транскодирование. Наиболее распространенной формой воздействующей адаптации является преобразование текста рекламы при воспроизведении его на других языках. Как правило, форма и содержание рекламы, обеспечивающие ее действенность в условиях одной культурно-исторической общности, оказываются недостаточно эффективными, когда необходимо воздействовать на людей иной культуры, психического склада, с иными ассоциациями, взглядами, жизненными установками и ценностями. Адаптация рекламы при ее передаче на другом языке часто бывает весьма значительна, порой она выходит даже за рамки адаптивного транскодирования и превращается в составление параллельного текста на ПЯ, который должен обеспечить необходимое воздействие (co-writng).

Указанные два вида адаптивного транскодирования можно, вслед за О. Каде<sup>4</sup>, именовать «текстопреобразующими» (Textumformung), в отличие от двух других видов, которые О. Каде называет «информативно-преобразующие» и которые отличаются от первых по цели и способу адаптации. Они ориентированы не на особенности восприятия какой-то группы Рецепторов, а на специфическую задачу языкового посредничества, определяющую степень полноты и форму организации информации, которая должна быть извлечена из оригинала и воспроизведена на ПЯ. Здесь уже речь идет не о каком-то преобразовании исходного текста, а об отборе части содержащейся в нем информации и передаче ее на ПЯ в совершенно иной форме.

К информационно-преобразующим видам адаптации относятся:

3) **Редукционно-описательная адаптация**, которая преследует цель сообщить Рецептору о том, какого рода информация имеется в иноязычном тексте, не передавая содержание этой информации и не оценивая ее. Характер подобной адаптации определяется заданным объемом, который всегда значительно меньше объема оригинала: от одной-двух строк библиографической аннотации до нескольких абзацев реферативной аннотации или резюме. Адаптированные таким образом тексты дают возможность читателю узнать, о чем идет речь в оригинале, и решить, есть ли там интересующая его информация. Для получения самой информации потребуется перевод или иной более детальный способ знакомства с содержанием исходного текста. Типичным примером подобной адаптации может служить краткое резюме, на одном или нескольких иностранных языках, которое обычно приводится в конце или в начале статьи в научном журнале.

4) **Редукционно-информативная адаптация**, которая должна

---

<sup>4</sup> Указ. соч., с. 169.

в сокращенной форме сделать доступным для читателя основное содержание оригинала. В этом случае, помимо определенного объема, формулируются и некоторые правила отбора и организации передаваемой информации. Как правило, переводчик должен уметь выбрать из оригинала информацию, отвечающую определенной теме, содержащую новые или важные сведения, интересующие заказчика, а порой и дать оценку передаваемой информации, ее значимости или достоверности. Такая адаптация осуществляется путем составления различного рода рефератов. Реферативное изложение содержания оригинала заменяет для Рецептора оригинал в том смысле, что он обычно не нуждается в более полной передаче его содержания, хотя и здесь он может, в случае необходимости, заказать полный перевод. Понятно, что это совсем иная замена иноязычного текста, чем та, которая происходит при переводе: Рецептор не выступает в качестве полноценного участника межъязыковой коммуникации, а лишь получает часть информации, содержащейся в оригинале.

Этот краткий перечень основных видов адаптивного транскодирования, разумеется, не является исчерпывающим. Достаточно вспомнить, например, о многочисленных типах пересказа или переложения содержания текста на других языках, передающих это содержание в разной форме и с различной полнотой.

Таким образом, адаптивное транскодирование, как и перевод, является формой языкового посредничества. Обе эти формы передачи иноязычного содержания, несомненно, связаны друг с другом и часто выполняются одним и тем же лицом — переводчиком. При адаптивном транскодировании отдельные части оригинала могут полностью переводиться, а в процессе перевода переводчик подчас использует, вольно или невольно, некоторые приемы адаптивного транскодирования. Фактически, человека, осуществляющего языковое посредничество в разных формах, следовало бы называть не «переводчиком», а «языковым посредником» (ср. немецкое «Sprachmittler»), но вряд ли стоит покушаться на традиционное употребление термина. Дело, конечно, не в названии. В конце концов, можно все, что делает переводчик, называть переводом и различать «собственно переводы», «переводы-рефераты», «упрощенные переводы», «сокращенные переводы», «прагматически-адаптированные переводы» и т. д. Важно лишь четко разграничивать процесс создания текста, коммуникативно равноценного тексту оригинала в указанном выше смысле, и всевозможные иные способы передачи содержания иноязычного текста. Каждая из форм языкового посредничества требует особых знаний, умений и навыков, и будущих переводчиков надо специально обучать различным способам репрезентации иноязычного оригинала. Квалифицированный переводчик должен хорошо знать специфику как перевода, так и отдельных видов адаптивного транскодирования, и не смешивать их при решении конкретной задачи по обеспечению межъязыкового общения. Это тем более важно, что в своей деятельности переводчик, особенно устный, по-

рой выполняет некоторые функции, выходящие за рамки самого широкого понимания языкового посредничества: дает всевозможные разъяснения, выполняет различные указания коммуникантов, задает уточняющие вопросы и т. д.<sup>5</sup> Правильное понимание неоднородного характера переводческой деятельности будет способствовать совершенствованию подготовки переводчиков и повышению качества их работы.

---

<sup>5</sup> См. Комиссаров В. Н. Перевод и интерпретация. — В сб.: Тетради переводчика, вып. 19, М., 1982.

*Н. Л. Галева*

(Калинин)

### АНАЛИЗ ТЕКСТА ОРИГИНАЛА КАК КОМПОНЕНТ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕРЕВОДЧИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

При переводе произведений русских писателей-классиков на английский язык переводчики — носители как английского, так и русского языков, — зачастую не отражают в переводе отдельные моменты, которые при чтении оригинала позволяют глубже понять идейно-художественный замысел автора.

В связи с этим следует упомянуть, что, как известно, ценность художественного текста определяется диалектическим единством формы и содержания. Это единство предполагает и то, что информативность содержания и информативность формы стоят на одинаково высоком уровне. Подобно тому, как содержание, элементы которого можно предугадать до полного прочтения, является малоинтересным, форма, в которой нет никакой новизны, неожиданности, также малоинтересна в силу своей низкой информативности. В этом случае форма перестает быть «содержательной формой» и текст выступает отнюдь не как образцовый.

Если, например, автор пишет: «Александр, как бывало в дни далекой юности, почувствовал в себе прилив новых сил. И вдруг он понял, что опять готов к новым испытаниям, которые всегда несет с собой жизнь», то он средствами прямой номинации сообщает обо всех переживаниях героя, причем в форме, которая до него встречалась неоднократно.

Читатель воспринимает эту форму как языковой штамп, вследствие чего информативность текста значительно снижается. Тексты такого рода не представляют существенной трудности при переводе с русского языка на английский: легко подобрать такие же приевшиеся “speech patterns” или просто скалькировать текст. В данном случае информативность средств выражения в оригинале настолько низка, что при элементарно адекватном переводе можно не опасаться, что будут какие-либо потери информации.

Несравненно сложнее переводить русские художественные тексты, характеризующиеся высокой информативностью как содержания, так и формы. Например, И. С. Тургенев следующим образом описывает состояние Лаврецкого в «Дворянском гнезде»: «Лаврецкий тихо встал и тихо удалился; его никто не заметил, никто не удерживал; веселые клики сильнее прежнего раздава-

лись в саду за зеленой сплошной стеной высоких лип. Он сел в тарантас и велел кучеру ехать домой и не гнать лошадей».<sup>1</sup>

Элементарный эксперимент показывает, что взрослые русские читатели усматривают в этом тексте наличие еще какой-то дополнительной информации («наличие тихой, светлой грусти»), не передаваемой средствами прямой номинации. Эта информация, выраженная непрямым способом, «заложена» в идейно-художественную программу автора. Оценка ее связана с субъективным восприятием читателя, что устанавливается на основе однозначных ответов абсолютного большинства читателей на вопрос: «Какое из четырех нижеперечисленных чувств отражено в этом высказывании: радость, недовольство, грусть, смятение?», а затем и на вопрос: «Что отражено скорее: «легкая грусть» или «щемящая тоска?»

Действительно, более широкий контекст, так же как и литературоведческий анализ, убеждает в том, что Тургенев стремится передать читателю легкую грусть как компонент сообщения. Совершенно очевидно, что «настроение» передается здесь не средствами прямой номинации, а другими способами. Это контраст микроконтекстов: *тихо удалился — веселые клики*, а также ритмизованные параллельные конструкции (*он тихо встал и тихо удалился*). Можно задать читателю еще и другие альтернативные вопросы, касающиеся чувств, переживаемых при восприятии отрезка текста, но не переданных средствами прямой номинации, например: «Далек ли персонаж от читателя или близок и понятен ему?» и т. п. Читатель сможет ответить и на эти вопросы, потому что в тексте выдающегося писателя всегда содержится большое количество разнообразной информации. «Тихая светлая грусть», «удаленность» или «близость» персонажа — реальности, безусловно подлежащие передаче при переводе, но для этого необходимо, чтобы переводчик умел находить их в тексте оригинала. По этому поводу В. С. Виноградов пишет: «Переводчику нужно быть чутким рецептором. Вопрос о переводчике как о рецепторе, способном сопереживать с автором и проникнуться эмоциональным настроением переводимого произведения, еще не имеет научного обоснования в теории перевода, хотя адекватный перевод во многом зависит не только от рационального восприятия произведения, от понимания его содержания, но и от точного и достаточно полного восприятия эмоционально-оценочной информации, содержащейся в оригинале»<sup>2</sup>.

Переводчик должен видеть все особенности авторского текста, а для этого необходимо выработать такие методы переводческой деятельности, которые обеспечили бы успешность специфического анализа и позволили бы переводчику выступить в роли «чуткого рецептора».

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28-ми т. М., 1964, т. 7, с. 293—294.

<sup>2</sup> Виноградов В. С. Восприятие текста и его воссоздание в процессе перевода художественной прозы. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1974, № 1, с. 67.

В настоящее время практика перевода зачастую еще далека от этого. Иногда неумение переводчика усматривать в тексте дополнительную информацию искажает весь смысл оригинального текста. Поскольку реальностей типа «щемящая тоска», «удаленность», «близость» в высокохудожественных текстах бывает очень много, представляется необходимым остановиться подробнее на их природе, тем более, что в филологической литературе они не стали еще предметом методологического осмысления.

Очевидно, что в приведенном выше тексте и в восприятии читателя отражен не только тот род реальностей, из которых состоит объективная действительность (*он встал, он удалился, веселые клики... раздавались в саду*) и которые легко передаются при переводе. Коль скоро действительно «текст содержит грусть», мы имеем дело с субъективными реальностями, органически входящими в идейно-художественную программу автора. Внимание к субъективным реальностям — не субъективизм. Энгельс писал по этому поводу: «Воздействия внешнего мира на человека запечатлеваются в его голове, отражаются в ней в виде чувств, мыслей, побуждений, проявлений воли, словом — в виде «идеальных стремлений», и в этом виде они становятся «идеальными силами». И если данного человека делает идеалистом только то обстоятельство, что он «следует идеальным стремлениям» и что он признает влияние на него «идеальных сил», то всякий мало-мальски нормально развитый человек — идеалист от природы, и непонятым остается одно: как вообще могут быть на свете материалисты?»<sup>3</sup> «Субъективная реальность», «факт духовной жизни», «значащее переживание», «скрытый смысл», «затекст» — это есть нечто идеальное, присущее только сознанию человеческого субъекта. Это, например, «тихая грусть», «воспоминание о радости», «отчужденность» и т. д.

Для переводческой деятельности важно в этом отношении следующее: передача субъективных реальностей настолько же важна, как и передача объективных реальностей. Переводчик не имеет оснований произвольно опускать ни «сообщения о грусти», ни «сообщения о зеленой сплошной стене высоких лип», если текст содержит и то, и другое. Именно в классических, богатых идейным содержанием текста оригинала переводчик встречается с огромным множеством субъективных реальностей, обозначенных самыми разнообразными средствами, помимо средств прямой номинации. Субъективные реальности присутствуют в художественном тексте в «свернутом виде». В таком же виде они должны быть переданы в переводе, что представляет значительную трудность. Ошибки переводчиков, которые передают «свернутую» информацию в «развернутом» виде, очень типичны. В отрывке текста из рассказа А. М. Горького «Челкаш» переводчица М. Ветлин не усматривает состояния, настроения, выраженного в тексте «непрямым способом», в результате чего происходит некоторое искажение текста оригинала. Для того, чтобы переда-

<sup>3</sup> Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 21, с. 290.

ваемое переживание воспринималось отчетливее, дадим более широкий русский контекст:

«Челкаш протянул Гавриле несколько бумажек. Тот взял их дрожащей рукой, бросил весла и стал прятать куда-то за пазуху, жадно сощутив глаза, шумно втягивая в себя воздух, точно пил что-то жгучее... А Гаврила уже снова схватил весла и греб нервно, торопливо, точно пугаясь чего-то и опустив глаза вниз»<sup>4</sup>.

“Once more Gavrilla picked up the oars and began to row nervously hurriedly, with his eyes cast down like a man who is afraid.”<sup>5</sup>

Сравним оригинал и перевод. В оригинале Гаврила, будучи жадным и трусливым, замыслил завладеть деньгами Челкаша, но эта мысль лишь промелькнула, еще не оформилась, он понимает, что это «не по-христиански», боится этой мысли; но он боится и того, что Челкаш поймет его намерения, и пытается скрыть их; поэтому он опускает глаза. В оригинале сравнение происходит с представлением о чем-то неопределенном. В переводе — сравнение с представлением об определенном, как будто переводчица уверена, что Гаврила действительно испуган, причем его состояние передано средствами прямой номинации.

В оригинале дальнейшие действия Гаврилы логически вытекают из тех переживаний, которые показал автор, а в переводе Гаврила просто испуган тем, что произошло, и не способен думать о новом преступлении. В этом случае его дальнейшие действия не обоснованы психологически. Категория «определенность — неопределенность» всегда так или иначе переживается субъектом, образуя тем самым одну из важных субъективных реальностей. Прямая номинация определенного состояния в переводе никоим образом не может соответствовать неопределенности, которая присутствует в авторском тексте и которая предполагает состояние, совершенно отличное от названного в переводе.

Трудности, возникающие при передаче субъективных реальностей, вполне преодолимы. Субъективные реальности, передаваемые автором читателю, субъективны, поскольку они есть реальности сознания писателя и способного понять его читателя. В тексте же они материализованы. По этому поводу уместно привести высказывание К. Маркса: «На «духе» с самого начала лежит проклятие — быть «отягощенным» материей, которая выступает здесь в виде движущихся слоев воздуха, звуков — словом, в виде языка»<sup>6</sup>.

Материальные формы текста, передающие определенную субъективную реальность, должны быть либо воспроизведены в переводе, либо компенсированы другими средствами, способными передать ту же самую информацию, помимо средств прямой номинации.

Из средств передачи субъективных реальностей можно назвать

<sup>4</sup> Горький М. Полн. собр. соч. В 25-ти т. М., 1969, т. 2, с. 35.

<sup>5</sup> Gorky M. Selected Short Stories. M., 1968, p. 96.

<sup>6</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Немецкая идеология. Соч., изд. 2-е, т. 3, с. 29.

в первую очередь и н ф о р м а т и в н о с т ь слова, то есть количество информации, которое оно несет. Как известно, информативность слова обратно пропорциональна его частотности, то есть частоте встречаемости данного слова в массе текстов на данном языке (или подъязыке). Частотность и информативность слова определенным образом воспринимаются носителями языка. Различные сочетания высокочастотных и низкочастотных слов могут актуализировать ту или иную часть сообщения, передаваемого текстом. При этом та или иная субъективная реальность «выпячивается» благодаря нарушению присущей данному тексту в целом меры частотности встречающихся в нем знаменательных слов. Нестандартность сочетаемости слов с различным индексом частотности выступает у русских писателей-классиков как одно из средств, организующих переживание читателя. В примере «Он получил изрядное образование» слово *изрядное*, высокоинформативное и низкочастотное, придает высказыванию колорит старины. Когда это предложение переводится как “He’d received a good education”, перевод можно признать неудачным. Слово *good* является высокочастотным, встречается более 100 раз на 1 млн. слов, тогда как слово *изрядный* — 1 раз на 1 млн.<sup>7</sup>

Поскольку высокоинформативное и стилистически характеризованное слово переводится низкоинформативным и нейтральным, предложение в переводе воспринимается иначе, чем предложение в оригинале.

Большое значение имеет принадлежность слов исходного текста к тем или иным ст и л е в ы м пластам, которая также определенным образом воспринимается читателями оригинала, но, к сожалению, не всегда учитывается при переводе. Например, высказывание «Человек бойкий и решительный, желчный и упрямый»<sup>8</sup> переводят как: “An active man of stubborn and splenetic temper”<sup>9</sup> (пер. Бернарда Айзека).

Ф о н е т и ч е с к и е особенности текста тоже являются материальным средством передачи субъективных реальностей. Например:

«Этот пыльный шум, оглушительный, раздражающий, доводящий до тоскливого бешенства, исчезнет, и тогда в городе, на море, в небе станет тихо, ясно, славно».

В первой части этого предложения, взятого из рассказа А. М. Горького «Челкаш», до слова *исчезнет* в каждом слове содержится шипящий, что способствует передаче переживания напряженности, гнетущего состояния; во второй части шипящих нет, преобладают гласные звуки.

В переводе, сделанном Низбет Бейн, эта контрастность наруша-

<sup>7</sup> Частотный словарь русского языка. М., 1977; Thorndike E. L., Lorge I. The Teacher's Word Book of 30 000 Words. N. Y., 1963.

<sup>8</sup> Тургенев И. С. Указ соч., с. 125.

<sup>9</sup> Turgenev I. A Nest of the Gentry. Fathers and Sons. M., 1974, p. 8.

ется, переводчица стремится лишь «объективно точно» перевести текст и не передает важной субъективной реальности.

“And this dusty din, benumbing and irritating the nerves to the verge of melancholy mania, would vanish, and in the town, and on the sea, and in the sky, everything would be calm, clear and glorious.”<sup>10</sup>

В приведенном выше отрывке русского текста есть и другие средства передачи субъективных реальностей. Это композиция, архитектоника высказывания, противопоставление одной его части другой. Сообщение по смыслу подразделяется на две части: 1) *шум ... исчезнет*, 2) *станет тихо, ясно, славно*. Первая часть передает субъективную реальность, «переживание сильного напряжения». Слова и синтагмы в первой части высказывания длинные, произносятся на одном дыхании. На слове *исчезнет* первая часть обрывается, это подчеркивается и фонетической структурой, о чем было сказано выше. Вторая часть — полный контраст первой — очень медленная, плавная по рисунку, так как 2-я и 3-я триады (*в городе, на море, в небе* и *тихо, ясно, славно*) состоят из коротких слов, где повышается доля гласных. Таким образом, комбинации материальных средств текста обеспечивают передачу субъективной реальности, «контрастные переживания шума и покоя».

Эту достаточно сложную фонетическую, лексическую и композиционную структуру трудно передать средствами другого языка. Вместе с тем, необходимо перевыразить данную субъективную реальность на языке перевода, найти средства, одинаковые по силе воздействия, хотя, возможно, и не те, которые использует автор.

Другой перевод, сделанный Маргарет Ветлин:

“And the silence would descend on the world and there would be no more dust and turmoil to deafen and irritate people and drive them mad; and the air of the town, of the sea, and of the sky would be fresh and clear and beautiful...”<sup>11</sup>

В этом переводе, как и в предыдущем, абсолютно нарушен контраст «шум — тишина», что в оригинале регулирует переживание читателем субъективной реальности. Союз **and** встречается в переводе М. Ветлин 9 раз и связывает все разнохарактерные части. Возможно, переводчица хотела дать свое толкование этому кульминационному отрывку, что, в принципе, допустимо, если это не идет в разрез с общей идейно-художественной программой, заложенной в сообщении. Видимо, переводчица хотела подчеркнуть гармонию, которая пришла на смену «оглушительному шуму», чему и служит союз **and**. Однако такая замена одной реальности другой вряд ли правомерна в данном случае, так как она не совпадает с авторским замыслом.

Существует множество материальных средств текста, передающих субъективные реальности, и в сущности, набор их соответствует всему

<sup>10</sup> Gorky M. Stories, Ldn., 1902.

<sup>11</sup> Gorky M. Selected Short Stories, p. 63.

набору терминов и понятий, сложившихся в языкознании. Филологические знания необходимы для анализа оригинального текста, выполняемого со специальной задачей — выявить по возможности все «заложенные», «запрограммированные» в тексте субъективные реальности, не обозначенные средствами прямой номинации.

Тексты писателей-классиков нередко дают в «непрямой» форме не меньше информации, чем в прямой, а иногда даже «свернутая» информация противоречит «прямой», и утрата этой информации приводит к полному искажению понимания текста.

Несомненно, какой-то анализ оригинала проводится всеми переводчиками, с тем чтобы верно передать «основное содержание», не исказить авторский замысел. Однако предлагаемый тип специфического анализа большей частью не выполняется или выполняется без четкого осознания его задач и методов. В обоих случаях значительная часть субъективных реальностей переводимого текста ускользает от внимания переводчика. Это иногда и не искажает текста в целом, но всегда приводит к обеднению перевода с точки зрения его информативности.

В критической литературе о переводах переведенные тексты обычно анализируются после того, как процесс перевода уже завершен. Иначе говоря, оценка производится с точки зрения того, как произведение представлено на языке перевода, и только если встречаются явные неточности, искажения смысла и слишком избитые штампы, обращаются к тексту оригинала, с тем чтобы сравнить отдельные куски перевода с соответствующими местами оригинала, проверить, возможен ли лучший вариант, ликвидировать неточности. При утрате в процессе перевода субъективных реальностей в тексте перевода это может быть и не замечено.

Если перевод получился «художественным» и передает то, что было выражено автором средствами прямой номинации, к оригиналу, как правило, не обращаются. Поэтому весьма часто происходит обеднение перевода, поскольку субъективные реальности остаются незамеченными ни переводчиком, ни критикой. Бессмысленно анализировать перевод в поисках субъективных реальностей, их нужно искать в оригинальном тексте, поскольку в переводе они могут быть утрачены. Лучше всего, если анализ оригинального текста будет проводить носитель данного языка или, во всяком случае, человек, который обладает достаточными знаниями и интуицией, чтобы заметить субъективные реальности и средства, которыми они выражены.

Несомненно, интуиция играет определенную роль в усмотрении передаваемых текстом субъективных реальностей. Но часто интуиция подводит опытных переводчиков, которых нельзя упрекнуть в недостаточном знании языка оригинала. Например, Бернард Айзек так переводит следующий отрывок текста из «Дворянского гнезда» Тургенева:

«Его умный карий глазок все караулил и высматривал»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Тургенев И. С. Указ. соч., с. 134.

“His shrewd brown eye was always alert and watchful of what was going on...”<sup>13</sup>

«Объективный факт» передан, но потеряна актуализация слова *глазок*, весьма редко употребляемого в прямом (не метафорическом) значении, во всяком случае, в единственном числе и с уменьшительно-ласкательным суффиксом. В данном контексте в оригинале слово приобретает новое дополнительное значение; это не уменьшительность, а, скорее, пронзительность, хитринка, настороженность, то есть слово во много раз увеличило свою информативность. Этого не почувствовал переводчик и передал данную реалию сравнительно низкоинформативным сочетанием *shrewd eye*.

Значительное число переводов на английский язык делается переводчиками — носителями английского языка. Они встречаются с определенными трудностями при передаче субъективных реальностей, заключенных в исходном тексте. С одной стороны, переводчики могут вообще не заметить субъективных реальностей — и потому, что часто «подводит интуиция», как это было показано выше, и потому, что они не являются носителями данного языка и для них многие реалии не ассоциируются со сложившимся комплексом представлений, известным русскому читателю. Так, отрывок текста «Парню очень не хотелось идти в зятя» Низбет Бейн переводит: “The young fellow had a violent disinclination to go to his relatives.” Не говоря уже о сомнительности такой передачи русского выражения на смысловом уровне, в русском языке оборот *идти в зятя* имеет и такое значение, как «стать мужем дочери зажиточного человека и сделаться зависимым от него». Этот смысл («переживание предстоящей зависимости») отсутствует в переводе.

С другой стороны, переводчики не всегда находят средства, чтобы передать смысл оригинала на языке перевода. В этом отношении наибольшие трудности испытывают переводчики — носители русского языка. Вот как переводит И. Железнова начало «Станционного смотрителя» Пушкина:

“Show me the man who has never cursed the master of a posting station, or who has never wrangled with one, the man, who, in a moment of fury, has not demanded the fatal volume in which to enter useless complaints of arbitrary behaviour, rudeness and unpunctuality.”<sup>14</sup>

Оригинальный текст:

«Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и несправедливость»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Turgenev I. Ibid., p. 17.

<sup>14</sup> Pushkin A. Selected Works in Two Volumes. Vol. 2. Prose. 1974, p. 44.

<sup>15</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17-ти т. М., 1940, т. 8, 1 полутом, с. 95.

«Объективное содержание» в переводе передано точно, передан и легкий юмор, сохранены риторические вопросы, которые создают иллюзию непосредственного обращения рассказчика к читателю. Но заметно слабее передано «переживание старины», которое возникает при чтении оригинала, переживание «простоты нравов». У Пушкина актуальна архаичная лексика — *дабы вписать в оную, бранивался, неисправность*. In which to enter и fatal volume едва ли являются достаточной компенсацией. У Пушкина создается образ отношений в определенной стране в определенную эпоху. Английский перевод далек от этого.

Таким образом, трудности при переводе с русского языка на английский существуют для переводчиков — носителей обоих языков, но, очевидно, они преодолимы. Можно сделать несколько общих замечаний относительно путей преодоления этих трудностей.

1. Целесообразным может оказаться сотрудничество, взаимное редактирование и корректирование переводчиков, при котором переводчики — носители русского языка смогут лучше проанализировать данный оригинальный текст с точки зрения присутствия в нем определенных субъективных реальностей, не выраженных средствами прямой номинации. Носители же английского языка смогут, получив «инвентарный список» таких реальностей, найти в английском языке более выразительные средства для их полной передачи.

2. Субъективные реальности, заключенные в тексте оригинала, не всегда можно передать теми же средствами, которыми пользуется автор. Эти средства могут служить лишь исходными пунктами для поисков аналогичных по выразительности средств в языке перевода, а иногда они выступают для переводчика лишь как материальные доказательства наличия информации в «свернутой» форме. Если, скажем, та или иная субъективная реальность в тексте оригинала соотносительна с таким материальным средством, как длина слов, то не обязательно в переводе искать такие же по длине слова: ведь английские слова в среднем короче русских. Таким образом, выделяются средства передачи субъективных реальностей, имеющие прямые структурно-семантические соответствия в языке перевода (например, мера частотности, ритмизация) и не имеющие прямых структурно-семантических соответствий (длина слов, способы словообразования). Очевидно, теория перевода нуждается в систематизации подобных случаев. Разумеется, такая систематизация не может быть абсолютной и не будет служить универсальным средством при переводе. Тем не менее, она будет ориентировать переводчика при принятии того или иного решения.

3. Представляется возможным выделить такие материальные средства текста, значимость которых при передаче субъективных реальностей чаще всего оказывается не замеченной переводчиком. Это позволит обратить на них особое внимание и, по мере возможности, избежать таких ошибок.

Наиболее характерный пример недооценки значимости материальных средств выражения — замена характерного для искусства слова «свернутого» способа передачи информации способом прямой

номинации. Это свидетельствует о том, что переводчик, если и усмотрел ту или иную субъективную реальность, то не смог ее перевоссоздать на языке перевода. При этом необоснованно нарушается соотношение «материальные средства, передающие «скрытый смысл», — материальные средства прямой номинации», что противоречит авторскому замыслу. В следующем отрывке из рассказа «Челкаш» А. М. Горького читаем:

«Красное, добродушно-хитрое лицо служивого пыталось изобразить грозную мину, для чего надулось, стало круглым, багровым, двигало бровями, тарачило глаза и *было очень смешно*»<sup>16</sup>.

Эффект смешного достигается не тем, что определенное оценочное отношение названо прямо, а развернутой метонимией и сочетанием слов разных стилей: *служивый*, *тарачить* (из разговорного подъязыка) и союзного слова *для чего* (из подъязыка делового письменного общения).

В переводе Маргарет Ветлин читаем:

“The face, wily but good-natured, tried to assume a dread aspect: the cheeks puffed out and turned purple, the brows drew together, the eyes rolled and *the effect on the whole was extremely comical.*”<sup>17</sup>

В данном переводе разрушается и метонимия и контраст подъязыков, хотя и тому, и другому можно найти прямые структурно-семантические соответствия в английском языке, что, вероятно, в большей степени способствовало бы передаче содержания оригинала. В другом переводе, сделанном Н. Бейн:

“The ruddy, good humouredly-cunning face of the official tried to assume a threatening look, puffing out its cheeks till they were round and bloated, contracting its brows and goggling its eyes — and *was supremely ridiculous in consequence.*”

есть попытка передать метонимию, но нет контраста подъязыков, а в данном тексте оба средства выражения оказываются одинаково важными.

4. Целесообразно выделять при анализе переводимого текста такие места, где наиболее часто могут содержаться субъективные реальности. Как правило, переводчики не ошибаются при передаче диалогов, даже если в них и имеется «затекст», то есть, когда люди говорят по принципу «слова нам даны, чтобы скрыть свои мысли». Гораздо чаще ошибки встречаются при описательном способе передачи оценочных отношений и духовных состояний, которые несут дополнительную информацию, подлежащую передаче.

Например, несколько переводов описательного предложения, взятого из того же текста Горького: «Потемневшее от пыли голубое юж»

<sup>16</sup> Горький М. Указ соч., с. 10.

<sup>17</sup> Gorky M. Selected Short Stories, p. 65.

ное небо — мутно».<sup>18</sup> Это предложение — первое в рассказе, оно задает определенный ритм и тональность — неторопливого, лаконичного, но очень эмоционального повествования.

Перевод Н. Бейн: “The blue southern sky was bedimmed by the dust rising from the haven.” Эта многословность приводит к искажению ритма и эмоционального звучания высказывания.

Перевод М. Ветлин: “The blue southern sky was so obscured by dust that it had a murky look.”<sup>19</sup> В данном переводе снижается «концентрация информативности», так как переводчица использует много высокочастотных слов.

5. Целесообразной представляется классификация субъективных реальностей по тем категориям, общим понятиям, которым та или иная субъективная реальность соответствует. Это может помочь переводчику точнее передавать переводимые смыслы и облегчит задачу поиска средств перевыражения, так как определенные средства передачи той или иной субъективной реальности могут повторяться. Так, например, эмпирические данные свидетельствуют, что субъективная реальность «спокойствие, умиротворение», как правило, выражается такими материальными средствами, как замедление темпа, удлинение слов и синтагм, повышение доли гласных в тексте. Вероятно, подобные наблюдения можно провести и для других субъективных реальностей, а также для материальных средств текста, их выражающих. С целью упорядочения и систематизации исследований можно предложить ряд категорий, заметив при этом, что, хотя число субъективных реальностей, передаваемых текстами, бесконечно, число покрывающих их категорий конечно. Среди таких категорий динамизм—статичность, близость—отчужденность, оптимистическое—пессимистическое и т. д. Эти первичные категории могут подвергаться дальнейшему дробному классификационному делению «для каждого отдельного случая». В этом случае деятельность переводчика, которая во многом еще является неосознаваемой, будет обеспечена более надежными средствами для вскрытия и передачи всех особенностей переводимого текста.

Необходимо научно обосновать процесс такого анализа оригинала, который, в принципе, может быть выполнен любым добросовестным переводчиком, если он знает приемы этого анализа. Отдавая должное роли интуиции в деятельности переводчика, нужно, тем не менее, отметить, что она должна играть подчиненную роль по отношению к осознанным актам, поскольку не существует интуиции в чистом и непосредственном виде. Всякий интуитивно данный предмет требует определения, то есть познается не только интуитивно и непосредственно, но и анализируется осознанно.

В целом же приходится признать, что полноценная передача субъективных реальностей при переводе — еще не решенный вопрос психологии переводческой деятельности, нуждающийся в дальнейшем изучении.

<sup>18</sup> Горький М. Указ. соч., с. 7.

<sup>19</sup> Горьку М. Ibid., p. 61.

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Из всех видов искусства литература вообще, а поэзия в особенности, теснее всего связаны с языком, который является их конкретной материальной формой и без которого их существование невозможно. Мы берем на себя смелость утверждать, что поэзия в еще большей степени, чем проза, связана с языком и зависит от него: строгие формальные требования и ограничения, накладываемые на поэтический текст, с одной стороны, и выразительные средства поэзии, с другой, целиком и полностью носят языковой характер и неразрывным образом связаны с системой не только языка вообще, но именно данного конкретного языка со всей присущей ему, и только ему, спецификой.

То, что система стихосложения любого языка определяется, прежде всего, структурой (фонетической, лексико-стилистической и грамматической) данного языка, не ново; однако необходимо иметь в виду, что подобно тому, как сам язык развивается не только из, так сказать, собственного материала, но и благодаря проникающим в него извне заимствованиям, то есть под влиянием других языков, так и система стихосложения, принятая в том или ином языке, в процессе своего становления и изменения подвергается, в большей или меньшей степени, влияниям систем стихосложения других языков, пользующихся в ту или иную историческую эпоху определенным социальным и культурным престижем. Чем сильнее и глубже это влияние, тем в большей степени оно содействует сближению систем стихосложения различных языков, но, разумеется, оно не в состоянии полностью нивелировать специфические особенности каждого конкретного языка и тем самым, не может привести к полной унификации стиховых систем разных языков, которые всегда сохраняют самобытность своей поэтической (и, шире, литературной) традиции.

Как известно, в своих основных чертах системы английского и русского стихосложения (если иметь в виду классический силлаботонический стих) совпадают. Этот факт объясняется, опять-таки, двояким образом. Во-первых, решающую роль здесь играет значительная степень сходства фонетического строя этих двух языков, что выражается, прежде всего, в наличии в них обоих фонологически нефиксированного динамического ударения, на котором и основана общая для двух языков силлаботоническая система стихосложения. Во-вторых, это сходство стиховых систем английского и русского языков во многом определяется также общностью оказанного на них обоих влияния европейской поэтической традиции, вначале греко-латинской, а впоследствии общезападноевропейской, идущей, в конечном счете, из провансальско-французского культурного ареала. Факты эти общеизвестны и вряд ли существует необходимость подробно на них останавливаться.

С другой стороны, существуют и определенные расхождения систем стихосложения сопоставляемых нами языков. Именно эти расхождения и являются источником многочисленных трудностей, с которыми неизбежно сталкивается любой переводчик английской поэзии на русский язык (и, разумеется, русской поэзии на английский язык, но в настоящей работе мы их не касаемся); поэтому мы считаем необходимым остановиться в первую очередь именно на них.

Известно, что современный английский язык, будучи языком, по преимуществу, аналитическим, характеризуется относительной бедностью флективных окончаний. А поскольку именно наличие безударных флективных окончаний, совпадающих у слов с разными корнями, и создает богатые возможности для рифмовки, постольку относительная немногочисленность флексий, характерная для современного английского языка, имеет своим следствием и соответствующую бедность рифм в английском стихе. В частности, именно по этой причине в английской поэзии женская рифма встречается гораздо реже, чем в русской: дело тут совсем не в том, что в английском языке, в отличие от русского, большинство слов — односложные (достаточно даже бегло просмотреть любой словарь английского языка, чтобы убедиться, что это отнюдь не так), а в том, что в нем намного меньше слов с одинаковыми безударными окончаниями, нежели в русском. Таких окончаний в английском языке сравнительно мало, так что их нетрудно перечислить: это *-es* — в формах множественного числа существительных, типа *boxes* — *foxes*; такое же *-es* — в форме третьего лица единственного числа настоящего времени глаголов; суффикс *-ed* — в прошедшем времени глаголов, типа *ended* — *defended*; суффикс *-ing*, напр., *bringing* — *singing*; суффикс *-en*, напр., *taken* — *forsaken*; суффиксы степеней сравнения у прилагательных: *-er* и *-est*, напр., *longer* — *stronger*, *longest* — *strongest*; хотя и не флективное, но все же распространенное окончание существительных *-ow*, напр., *willow* — *billow* и некоторые другие. В русском же языке соответствующих одинаковых безударных суффиксов и окончаний столь много, что их перечисление заняло бы не одну страницу<sup>20</sup>.

Аналитическим характером современного английского языка объясняется и другая его особенность, небезразличная для стихосложения — большая краткость, в целом, слов английского языка по сравнению с русскими. Эта специфическая черта английского языка имеет своим последствием то, что строфические рамки английского стиха имеют гораздо большую емкость, чем русского, то есть дают возможность в пределах одного и того же количества слогов уложить большее число слов. Этот факт уже давно привлек к себе внимание русских переводчиков английской поэзии. Так, переводчик на русский язык «Гайаваты» Г. Лонгфелло И. А. Бунин в связи со своим переводом писал: «Краткость английских слов вошла в пословицу; иногда приходилось сознательно жертвовать легкостью стиха, чтобы из одной

<sup>20</sup> См. об этом также в статье «И снова — Эльдorado». — В сб. Тетради переводчика, вып. 19, М., 1982, с. 54—55.

строки Лонгфелло не делать нескольких» (См. Предисловие И. А. Бунина к «Песне о Гайавате»).

Рассмотрим в качестве примера сказанного выше первую строфу стихотворения Дж. Байрона "The Chain I Gave":

The chain I gave was fair to view,  
The lute I added sweet in sound,  
The heart that offer'd both was true,  
And ill deserved the fate it found<sup>21</sup>.

Здесь в каждой строке содержится законченное предложение, к тому же не простое, а сложное, с придаточным определительным. Дадим теперь подстрочный прозаический перевод этой строфы на русский язык:

Цепочка, которую я подарил, была красивой на вид,  
Лютня, которую я добавил,— приятной на слух,  
Сердце, которое подарило их обоим, было верным,  
Но незаслуженной была судьба, которая была ему уготована.

Разница в длине строк настолько осязательна, что не требует комментариев. Безусловно, одна из основных трудностей, которые встают перед переводчиком английской поэзии на русский язык, — это необходимость словесной компрессии поэтического текста, сокращения его лексического объема, с тем чтобы, говоря словами И. А. Бунина, «из одной строки не делать нескольких».

С другой стороны, этот своеобразный «недостаток» русского языка по сравнению с английским (относительно большая длина слов) компенсируется, в известном смысле, его своеобразным «преимуществом» — гибкость русского словесного ударения, которое является, как известно, не только фонологически, но и морфологически нефиксированным, то есть подвижным: в русском языке, в противоположность английскому, ударение нередко падает на разные места в грамматических формах одного и того же слова. Ср., напр.: *голова́* — *го́ловы* — *го́лов*; *хочу́* — *хóчешь*; и т. п. Эта подвижность русского словесного ударения в различных формах одной и той же лексической единицы, чуждая английскому языку, открывает перед переводчиком английской поэзии на русский язык дополнительные возможности подбора требуемой по ритмическим условиям словоформы в рамках той или иной метрической схемы.

Наконец, необходимо отметить еще одну характерную особенность русского фонетического строя, несвойственную английскому, а именно, редуцию (ослабление) гласных звуков в безударных словах. Это явление приводит к звуковому сходству или подобию безударных окончаний слов и тем самым дает возможность применения так называемой приблизительной или неточной рифмы, которая в русской поэзии XIX века получила самое широкое распространение, в то время как в поэзии английской приблизительная рифма почти не встречается. С другой стороны, консерватизм английской орфографии породил в англоязычной поэзии такое явление, как так называемая

<sup>21</sup> Byron G. The Poetical Works of G. Byron. Ldn., s. d., p. 283.

мая «рифма для глаза» (rhyme to the eye), какой является, например, шаблонная для поэзии XIX века рифма love — move. Что же касается русской поэзии, то подобное явление ей несвойственно: в русском стихе такая «рифма», как, например, *много—большого* была бы совершенно неприемлема.

Рамки настоящего исследования не дают нам возможности более подробно остановиться на проблеме рифмы, которая в сопоставительном плане, без сомнения, заслуживает специального изучения. Отметим только, что именно эти особенности русской фонетической системы и являются, по всей вероятности, причиной того, что расширение арсенала художественных средств в русской поэзии XX века пошло, прежде всего, по линии широкого применения неточной рифмы, в то время как англоязычная поэзия того же периода, также преодолевая ограниченность рифмовки классического стиха XVIII — XIX вв., пошла на более радикальный шаг, а именно, на отказ от рифмы как таковой, что свойственно практически господствующему в поэзии англоязычных народов в XX веке «свободному стиху» (верлибру).

Перечисленные выше, а также и иные, не отмеченные здесь трудности перевода поэтических произведений, обусловленные, в первую очередь, расхождениями между структурой двух языков и жесткими формальными требованиями, налагаемыми на поэтические тексты, такими как необходимость передачи при переводе ритма, рифмовки, аллитераций, ассонансов, звукоподражаний, звукового символизма и других выразительных средств поэзии, вызвали к жизни широко распространенное как среди специалистов, так и в рядах широкой читательской публики мнение, будто перевод поэзии в том же смысле, в каком этот термин применяется к прозе, в принципе неосуществим и что применительно к поэзии следует говорить уже не о переводе в собственном смысле слова, а скорее о вольном переложении, своего рода подражании, в той или иной степени приближающемся к оригиналу (то, что по-немецки называется Nachdichtung). Несмотря на распространенность такой точки зрения, имеются все основания утверждать, что такой «пессимистический» взгляд на переводимость поэзии является необоснованным и что по своей сущности перевод текстов поэтических в принципе не отличается от перевода текстов прозаических. Говорить о «непереводимости» поэзии, как, кстати, и прозы, можно только имея в виду непереводимость, то есть невозможность (или ненужность) передачи средствами иного языка в рамках данного текста (но необязательно в других случаях!) тех или иных отдельных элементов данного текста. Однако в любом тексте, в том числе и в поэтическом, элементы подчинены целому и, стало быть, невозможность (или отсутствие необходимости) найти иноязычный эквивалент какому-либо из элементов исходного текста в отдельном конкретном случае ни в коей мере не означает невозможности воссоздания всего текста как определенного структурно-семантического единства средствами другого языка.

Следует иметь в виду, что любому речевому произведению, в том

числе и поэтическому, свойственна определенная мера избыточности, под которой, как известно, имеется в виду превышение необходимого минимума языковых средств, требуемых для передачи той или иной информации (в случае поэтического текста, информации как собственно семантической, так и художественно-эстетической). Это обстоятельство дает возможность переводчику, устраняя те или иные избыточные (не понимать в смысле «лишние»!) элементы текста подлинника и, соответственно, добавляя по мере необходимости те или иные элементы избыточного характера в текст перевода, в целом достигнуть определенной функциональной эквивалентности текста перевода тексту подлинника.

При этом, разумеется, неизбежны «жертвы», то есть определенные потери передаваемой информации, как собственно семантической, так и художественно-эстетической; однако то же самое явление имеет место и при переводе прозы, в первую очередь, прозы художественной. Разница в этом случае лишь в том, что в процессе перевода поэзии потери, как правило, количественно больше, чем при переводе художественной прозы, по причине той большей зависимости поэзии от чисто языковых факторов, о которых речь шла в начале статьи. Из этого следует, что от переводчика поэзии требуется произвести и соответственно большее число компенсаций с целью восстановления исходного баланса передаваемой информации и средств ее языкового выражения — восстановления, разумеется, не полного, а относительного.

Попытаемся теперь продемонстрировать на конкретном материале, как могут указанные выше принципы претворяться в жизнь при переводе англоязычной поэзии на русский язык. В качестве примера возьмем переводы трех стихотворений: Дж. Байрона “Sun of the Sleepless” и Г. Лонгфелло “Afternoon in February” и “The Poet and His Songs”

Вначале приведем английский текст первого стихотворения:

Sun of the sleepless! melancholy star!  
Whose tearful beam glows tremulously far,  
That show'st the darkness thou canst not dispel,  
How like art thou to joy remember'd well!  
So gleams the past, the light of other days,  
Which shines, but warms not with its powerless rays,  
A night-beam Sorrow watcheth to behold,  
Distinct, but distant — clear, but, oh, how, cold!

Из четырех известных нам переводов этого стихотворения: А. Фета, А. Толстого, А. Ибрагимова и С. Маршака приведем лишь последний:

Бессонных солнце — скорбная звезда,  
Твой влажный луч доходит к нам сюда.  
При нем темнее кажется нам ночь,  
Ты — память счастья, что умчалось прочь.  
Еще дрожит былого смутный свет,  
Еще мерцает, но тепла в нем нет.

Полночный луч, ты в небе одинок,  
Чист, но безжизнен, ясен, но далек! <sup>22</sup>

Как мы видим, перевод весьма близок к оригиналу; конечно, это перевод не дословный (хотя первая строка оригинала передана пословно), но тем не менее это именно перевод, а не вольное изложение или подражание. Мы видим, что переводчик устраняет некоторые семантически избыточные элементы подлинника, например, *sorrow* — в предпоследней строке, дублирующее *melancholy* «скорбная», — в первой. В той же строке опущено *to behold*, поскольку *watches to behold* семантически избыточно и, без сомнения, *to behold* введено Байроном исключительно ради рифмы с *cold*. Разумеется, при этом неизбежно возникают и некоторые семантические отклонения от подлинника: так, во второй строке перевода опущено имеющееся в подлиннике *tremulously*. Смысл эпитета «бессильный» (*powerless rays* — в шестой строке подлинника) не полностью передается словом «одинок». Вряд ли можно считать удачным эпитет «влажный» как перевод английского *tearful*; А. Фет и А. Толстой используют более уместный, на наш взгляд, эпитет «слезный». Зато С. Маршаку удалось блестяще передать двойное противопоставление в последней строке стихотворения, весьма важной для идейного содержания всего стихотворения в целом. Таким образом, перед нами пример того, как переводчик достигает действительно переводческой эквивалентности подлиннику, причем отнюдь не в ущерб художественным качествам поэтического произведения.

Приведу теперь собственный перевод этого стихотворения:

Бессонниц солнце! грустная звезда,  
Чей скорбный луч нам светит иногда  
Сквозь даль миров, затянутую мглой,  
Ты — словно память радости былой.  
Так прошлое, огонь минувший дней,  
Нас дразнит блеском немощных лучей,  
Звезда в глухой ночи, лишенной сна —  
Ясна, но далека и холодна!

Разумеется, и в этом варианте перевода не удалось обойтись без семантических потерь. Как и у С. Маршака, в предложенном переводе во второй строке первой строфы не передано значение английского наречия *tremulously* (в переводах А. Фета и А. Толстого оно передается глаголом: в первом переводе *дрожишь*, во втором — *мерцает*; интересно, что в переводе С. Маршака оба эти глагола встречаются в последней строфе, с. 5—6 стихотворения). В третьей строке моего перевода нет указания на бессилие звездного света, неспособного разогнать тьму, что отчасти компенсируется эпитетом «немощные (лучи)» в шестой строке, где, опять-таки, не передано имеющееся в подлиннике противопоставление «светит, но не греет». Двойное противопоставление в последней строке стихотворения заменено одинарным; зато в качестве компенсации за утерю аллитерации *distinct-distant*, *clear-cold* в той же строке применяется внутренняя риф-

<sup>22</sup> Маршак С. Я. Мастера поэтического перевода. Дерево свободы. М., 1972, с. 16.

ма: «сна — ясна» (напомним, что в русской поэтической традиции аллитерация не получила широкого применения, в то время как в англоязычном ареале она широко распространена не только в поэзии, но и в других речевых жанрах, в том числе и в публицистике). В целом, однако, можно полагать, что переводческая эквивалентность достигнута и здесь, хотя и не всегда на уровне слов — но ведь этого нельзя и ненужно требовать и в переводе прозы, особенно прозы художественной.

Приведем теперь второй пример — стихотворение Г. Лонгфелло «Февральский вечер»:

The day is ending,  
The night is descending;  
The marsh is frozen,  
The river dead.  
Through clouds like ashes  
The red sun flashes  
On village windows  
That glimmer red.  
The snow recommences;  
The buried fences  
Mark no longer  
The road o'er the plain;  
While through the meadows,  
Like fearful shadows,  
Slowly passes  
A funeral train.  
The bell is pealing,  
And every feeling  
Within me responds  
To the dismal knell;  
Shadows are trailing,  
My heart is bewailing  
And tolling within  
Like a funeral bell<sup>23</sup>.

Приведу сначала свой перевод:

День гаснет, тает,  
Тьма наступает,  
Замерзли топи,  
Мертва река.  
Закат суровый  
Льет свет багровый  
На стекла окон  
Сквозь облака.  
Укрыли заносы  
Заборы, откосы;  
Снег падает снова,  
Пушист и свеж,  
А по равнине  
Сквозь сумрак синий

---

<sup>23</sup> Longfellow H. The Complete Poetical Works. Boston, 1920.

Ползет, как призрак,  
Погребальный кортеж.

Звон колокольный...  
И отклик невольный  
В моей душе  
Пробуждает он.  
Тянутся дроги,  
А сердце в тревоге  
И стонет в груди,  
Словно траурный звон.

Первая строфа, как легко заметить, переведена почти пословно. Во второй строфе произведена синонимическая замена: «красное солнце» подлинника передано как «багровый закат»; тут же, в целях компрессии текста, о которой было сказано выше, опущены определения like ashes «пепельные», применительно к облакам, и village «деревенские», применительно к окнам. В третьей строфе, также в целях компрессии, не вполне точно передан смысл двух последних строк; с другой стороны, для соблюдения рифмы к слову «снег» добавлены семантически мотивированные (почти что традиционные) эпитеты «пушист и свеж». Все последующие строфы переведены достаточно близко к подлиннику, местами даже на уровне слов (ср. funeral train — «погребальный кортеж», age trailing «тянутся» и др.), лишь с некоторыми грамматическими трансформациями, напр., заменой глагольной конструкции на именную, как напр., the bell is pealing — «звон колокольный», my heart is bewailing — «сердце в тревоге»<sup>24</sup>. В ряде случаев произведены и некоторые контекстуально-синонимические замены, напр., meadows «равнина», fearful shadows — «призрак»; в первой строке последней строфы замена shadows «тени» на «дроги» основана на тождестве денотата. Что же касается художественных достоинств или недостатков предложенного выше перевода — не мне о них судить.

Приведу теперь для сравнения перевод того же стихотворения, принадлежащий Б. Томашевскому (см. Г. Лонгфелло, «Избранное», ГИХЛ, М., 1958):

День угасает,  
Ночь наступает,  
Скованы льдами  
Волны реки.

Тучи куда-то  
Мчатся к закату,  
В окнах деревни  
Зажглись огоньки.

Снежные снова  
Хлопья готовы  
Сад и дорогу —  
Все замести...

<sup>24</sup> См. в этой связи: Бархударов Л. С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе. — В сб.: Тетради переводчика, вып. 2. М., 1964, особо с. 48—49.

В мерном движении  
Мрачную тенью  
К близкой могиле  
Гроб на пути.

Звон колокольный..  
В сердце невольно  
Все отозвалось  
На тягостный звон.

Двигаются тени..  
Сердце в смятенье  
Бьется, как колокол  
В час похорон.

Перевод, как легко заметить, очень неровный. Две первые и две последние строфы, в целом, переведены удачно, хотя в первой строфе опущено упоминание о болоте (*marsh*), а во второй — о багровом солнце — деталь не столь уж несущественная, если учесть минорный, даже несколько зловещий тон всего стихотворения. Зато в третьей строфе слово «готовы», применительно к снежным хлопьям, неуместно, а в четвертой «гроб на пути» производит даже комическое впечатление из-за своей двусмысленности (на пути у кого?). Размер стихотворения также не передан: в подлиннике — ямб с вкраплением анапестических стоп, у Томашевского же — чистый дактиль.

Наконец, третье стихотворение — «Поэт и его песни» Лонгфелло приведу в своем переводе, поскольку какие-либо другие переводы этого стихотворения мне неизвестны:

As the birds come in the Spring,  
We know not from where;  
As the stars come at evening  
From the depths of the air;

As the rain comes from the cloud,  
And the brook from the ground,  
As suddenly, low or loud,  
Out of silence a sound;

As the grape comes to the vine,  
The fruit to the tree;  
As the wind comes to the pine,  
And the tide to the sea;

As come the white sails of ships  
O'er the ocean's verge;  
As comes the smile to the lips,  
The foam to the surge;

So come to the Poet his songs,  
All hitherward blown  
From the misty realm, that belongs  
To the vast Unknown.

His, and not his, are the lays  
He sings; — and their fame  
Is his, and not his; — and the praise  
And the pride of a name.

For voices pursue him by day,  
And haunt him by night,

And he listens, and needs must obey,  
When the angel says: "Write!"<sup>25</sup>

\* \* \*

Как птицы летят к нам весной,  
Откуда — не знаем мы;  
Как звездный является рой  
Вечерами из тьмы;

Как из туч осыпается дождь,  
Как родник выбегает на луг;  
Как слабый — иль в полную мощь  
Из тиши возникает звук;

Как приходит гроздь на лозу,  
Или слива на ветви слив;  
Как ветер — в рошу в грозу,  
Или в море — прилив;

Как парус является нам  
В океана голубизне;  
Как приходит улыбка к устам,  
Или пена к волне —

Так приходит к поэту вдруг  
Из загадочных стран  
Его песен волшебный звук  
Сквозь густой туман.

Те песни, что он поет —  
И его, и нет;  
И слава, и честь, и почет,  
И званье — поэт.

Ибо звуки теснят его слух  
И днем, и в ночной тиши,  
И покорен он, когда некий дух  
Ему скажет: «Пиши!»

Подходя к этому переводу с точки зрения теории переводческих трансформаций<sup>26</sup>, можно отметить, что в нем прослеживаются те же самые типы трансформаций, что и в переводе прозы, а именно:

1) **Синонимические** (в том числе контекстуально-синонимические) замены: from the depths of the air — «из тьмы» (с. 1); (o'er the ocean's) verge — «в океана голубизне» (с. 4); unknown — «загадочный» (с. 5); praise — «честь» (с. 6); pride — «почет» (с. 6); pursue, haunt — «теснят» (с. 7).

2) **Конкретизация**: fruit — «слива», tree — «ветви слив» (с. 3); a name — «званье — поэт» (с. 6); сюда же примыкает замена (comes) from the ground на «выбегает на луг» (с. 2).

3) **Генерализация**: to the pine — «в рошу» (с. 3); the angel — «некий дух» (с. 7).

4) **Добавления**: «(звездный) рой» (с. 1); «в грозу» (с. 3); «вдруг», «волшебный звук», «густой (туман)» (все на с. 5), «(в ночной) тиши» (с. 7).

<sup>25</sup> Longfellow H. Ibid.

<sup>26</sup> См. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М., 1975, гл. 5.

5) **Опущения:** suddenly (с. 2); **white (sails) of ships** (с. 4, оба определения к слову «парус» — семантически избыточные); повторение his, and not his (с. 6); he listens и needs (с. 7).

Мы видим, стало быть, что и здесь преобразования, необходимые для достижения переводческой эквивалентности, не выходят за рамки тех, которые закономерно прослеживаются и в прозаическом переводе; несмотря на некоторые потери (и приращения) информации, все же нет серьезных оснований считать такого рода перевод «вольным переложением», а не переводом в строгом смысле слова.

Рамки настоящей статьи не дают нам возможности привести дальнейшие примеры; мы надеемся, однако, что и проанализированных здесь вполне достаточно, чтобы подтвердить основную мысль: вполне эквивалентный (по иной терминологии, «адекватный») перевод поэзии в целом возможен и реален, несмотря на объективно существующие трудности, вызванные, прежде всего, языковыми расхождениями. Разумеется, о «полном» или «абсолютном» семантико-функциональном тождестве подлинника и перевода говорить не приходится, но это справедливо не только по отношению к поэтическому, а и к любому другому виду художественного перевода — и, шире, перевода вообще.

*И. Ю. Попова*  
(Москва)

### **«СВИНЦОВОЕ ЭХО» ДЖ. М. ХОПКИНСА**

(К проблеме перевода «сложной» поэзии)

Практика перевода шаг за шагом доказывает возможность перевода «непереводимого». Достижения переводчиков, подвергаясь филологическому исследованию, — можно говорить о критике перевода как о самостоятельной отрасли филологии — помогают обосновать общие положения, на которых строится принцип переводимости. Постоянное взаимодействие теории и практики способствует новым успехам в переводческой работе.

К числу безусловных успехов последнего времени можно отнести целый ряд переводов так называемой «сложной» поэзии. Некоторые «сложные» английские поэты уже представлены двумя и даже тремя вариантами переводов на русский язык. Однако в этом ряду обращает на себя внимание «непереведенность» Дж. М. Хопкинса. В англо-американской критике существует немало исследований творчества Хопкинса, его произведения неоднократно комментировались, составляются словари его языка. Отсутствие же русских переводов поэта является, вероятно, одной из причин неизвестности и неизученности его творчества в нашей стране.

Джерард Мэнли Хопкинс (1844—1889) — самобытный английский поэт второй половины прошлого века; при жизни он не печатался, и впервые его стихотворения увидели свет почти через тридцать лет после смерти автора. Поэзия Хопкинса, которой свойственна сложная образность и тяга к широким философским обобщениям, во многом

определила свою эпоху и оказала глубокое влияние на многих крупных поэтов современности.

Особого внимания поэтому заслуживает недавно опубликованный перевод отрывка из стихотворения Хопкинса "The Leaden Echo and the Golden Echo", сделанный еще в 30-е годы И. А. Лихачевым. Опыт И. А. Лихачева может служить основой для ответа на вопрос о том, в какой мере «непереведенность» поэта связана с его «непереводимостью», каковы аспекты его творчества, которые могут показаться не только непередаваемыми на другой язык, но и чрезвычайно сложными для интерпретации. Иными словами, подробный анализ оригинала и перевода представляется в данном случае необходимым, во-первых, для выяснения перспектив создания новых переводов Хопкинса; во-вторых, подобное сопоставление может конкретизировать и некоторые общие положения, касающиеся перевода так называемых «сложных» произведений поэтического творчества.

Приводим отрывок из стихотворения и перевод И. А. Лихачева:

### The Leaden Echo

How to keep — is there any any, is there none such, nowhere known some,  
bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key to keep  
Back beauty, keep it, beauty, beauty, beauty, ... from vanishing away?  
O is there no frowning of these wrinkles, rank'd wrinkles deep,  
Down? no waving off of these most mournful messengers, still messengers, sad  
and stealing messengers of grey?

No there's none, there's none, O no there's none,  
Nor can you long be, what you now are, called fair,  
Do what you may do, what, do what you may,  
And wisdom is early to despair:  
Be beginning; since, no, nothing can be done  
To keep at bay  
Age and age's evils, hoar hair,

Ruck and wrinkle, drooping, dying, death's worst, winding sheets, tombs  
and worms and tumbling to decay;  
So be beginning, be beginning to despair.  
O there's none; no no no there's none:  
Be beginning to despair, to despair,  
Despair, despair, despair, despair.

### Свинцовое Эхо

Как сберечь — нет ли средства, нет ли, нет ли, есть ли  
в мире неизвестный узел, лента, снур, крючок,  
ключ, цепь, замок, засов, чтоб удержать  
Красоту, сберечь ее, красоту, красоту, чтобы не уходила  
бы от нас?

О, нельзя ль глубокий, страшный строй морщин этих  
строгим взглядом отогнать  
Прочь? Вот взять и убрать мановеньем — этих скорбных,  
тихих, горьких вестников, что день красы погас?

Нет, нельзя никак, о, нет, никак,  
И недолго вам хвалиться красотой,  
Сколько б ни измыслили прикрас.  
И подьмет уже мудрость скорбный вой:

Так начните же, раз пробил горький час,  
 Раз тверд враг,  
 Не уйдут годы и годов невзгоды, влас седой,  
 Борозд ряд, горб лет, смерти жало, саван, склеп,  
     червей рой  
 Так начните же, начните же скорби вой,  
 Раз никак, о, нет, нет, нет, никак —  
 Так начните ж скорби вой, скорби вой,  
 Вой, вой, вой, вой <sup>27</sup>.

Известно, что при передаче на другой язык поэзии невозможно сохранить всё: из-за принципиального несходства различных языковых систем полное сохранение всех смысловых элементов повлекло бы за собой изменения в форме, а формальные элементы в поэтическом произведении обладают как содержательной, так и эстетической ценностью. Ясно поэтому, что переводчик поэзии всегда, по словам А. И. Смирницкого, «стоит перед проблемой какой-то жертвы», он должен решить, что в данном произведении сохранить совершенно необходимо, а что не является существенно важным для воссоздания его идейной, образной, эстетической цельности <sup>28</sup>. Какие решения могут подсказать в данном случае внимательное прочтение и понимание отрывка как такового (внутритекстовой аспект) и его интерпретация с учетом так называемого «фонового знания» (аспект вне-текстовых связей)?

Основная мысль отрывка — невозможность сохранить красоту юности, неизбежность старения и смерти и признание того, что мудрость — в раннем отчаянии. Заглавие отрывка — «Свинцовое Эхо» — во многом определяет способ оформления этой мысли. С основной темой отрывка семантически связаны все употребленные в нем полнозначные слова, что объясняет ограниченное количество тематических групп лексики. Полнозначные единицы группируются вокруг важнейших значений: «сохранение», «красота», «мудрость», «отчаяние», «умирание». Обращает на себя внимание полное отсутствие слов малосущественных для передачи основной темы, в частности «украшательских» или сколько-нибудь клишированных эпитетов, часто служащих лишь для «наполнения» ритма. Поэт не допускает разветвления мысли «вширь». Образное богатство отрывка, семантическая и ассоциативная насыщенность связаны с объемностью, с построением «вглубь». Так, одна тематическая группа может объединять множество слов, близких по контекстуальным значениям; смысловая близость целых рядов лексики устанавливается и подчеркивается с помощью звуковой близости; одна основная мысль материализуется в разных словах, конкретизируясь в различных, часто неожиданно новых аспектах содержания. (Ср. напр.: “bow or brooch or braid or brace, lace, latch or catch or key to keep”; “age and age’s evils, hoar hair, ruck and wrinkle, drooping, dying, death’s worst, winding sheets, tombs and worms and tumbling to decay...”).

<sup>27</sup> Английская поэзия в русских переводах. М., 1981, с. 472—473.

<sup>28</sup> См., напр., комментарий А. И. Смирницкого в кн.: Тегнер Э с а й а с. Са га о Фриттьофе. Аксель. М.-Л., 1935.

Длинные ряды перечислений, своеобразная «каталогизация» и установление новых смысловых связей между словами, обычно при поддержке звуковых сплетений, — одна из особенностей всего творчества Хопкинса, проявляющаяся во многих его произведениях. В этой особенности поэтики правомерно увидеть стремление отразить цельность мира как бесконечное множество его особых аспектов, ярко индивидуализированных, неповторимых, потрясающих внезапной новизной<sup>29</sup>.

«Компактность» образности и ее объемность, многослойность, многоаспектность создается и одновременной реализацией различных значений одного слова, иногда даже одновременной реализацией значений омонимов. Так, в контексте отрывка *stealing* — это одновременно и *крадущий*, и *крадущийся*; *grey* — и *сумрак*, и *седина*; *drooping* — и *склоняющийся*, и *чахнувший*, *вянущий*, *слабеющий*, и *падающий духом*; *still* — и *спокойный*, *неподвижный*, и *тихий*, *безмолвный*, и, возможно, *все же*. Использование языкового многообразия значения слова также характерно для поэтики Хопкинса в целом<sup>30</sup>.

В единстве с перечисленными средствами создания «семантической компактности» выступают и различные виды повторов: лексических, звуковых, синтаксических, которыми «пронизано» все стихотворение — не вводя новой информации, повторы интенсифицируют и углубляют мысль. Однако, связанные по своей природе с избыточностью, повторы представляют собой и некоторый противовес «компактности» как «компенсация» отсутствия смысловых «излишеств».

В отрывке можно выделить разные типы повторов. Во-первых, обращает на себя внимание значительное количество так называемых свободных словесных повторов — как следующих без интервала (*any any; beauty, beauty, beauty; despair, despair, despair, despair,...* и др.), так и разделенных отрезком текста (напр., повтор слов *keep, beauty, messengers, wrinkles, be beginning* и др.). Обычной функцией свободных повторов в художественном тексте считается передача сильной эмоции<sup>31</sup>. Для данного стихотворения чрезвычайно существенно и то, что Хопкинс представлял его себе как «мысли хорошей (*good*),

<sup>29</sup> Ср., напр.: «Природа открывается не просто одним способом, а в многообразии, отлично в каждом сотворенном предмете. Это отличие, эту индивидуальность Хопкинс называл *inscape*». (Thwaite A. Gerard Manley Hopkins. — In: Twentieth-Century English Poetry, 1978, p. 11). (Здесь и далее — перевод автора статьи. — Прим. ред.)

*Inscape* — слово, созданное Хопкинсом для передачи концепции, играющей важную роль в его мировоззрении и поэтике. Наряду с другими значительными в понятийном плане неологизмами Хопкинса это слово заслуживает обширного, несущественного в данной работе комментария.

<sup>30</sup> Ср.: «Подобно Шекспиру, он заставлял язык принимать нужную ему форму, превращая слова в новые части речи — существительные становятся глаголами, прилагательные становятся наречиями...» (Thwaite A. Там же, с. 17). «Можно наблюдать эффект... шекспировского потока образных ассоциаций, который заставляет *told* реализовать свой смысл и как *spoke*, и как *was effective*, в то же время собрать отголоски *tolled*, которые тянутся от *towered* (подобно колокольне, *bell-tower*)». (Lees F. N. Gerard Manley Hopkins. — In: The Pelican Guide to English Literature. 1958, vol. 6, p. 38).

<sup>31</sup> См. напр., Leech G. N. A Linguistic Guide to English Poetry. 1969, p. 78—79.

но живой (lively) девушки»<sup>32</sup>; свободный повтор, на наш взгляд, помогает создать задуманное автором впечатление спонтанности.

Часть слов отрывка повторяется в составе параллельных конструкций (напр., *there's none, there's none* и т. п.). Такой вид повтора также можно представить как способ передачи «мыслей», в данном случае создается даже эффект сетования или причитания. Однако здесь важно упомянуть и некоторые другие сведения об отрывке. Отрывок является частью самостоятельно существующего стихотворения «The Leaden Echo and the Golden Echo»; задумано же это стихотворение было как хор девушек незавершенной впоследствии драмы «Источник святой Уинифред». В стихотворении Хопкинс добивался подобия звучанию хоров греческих трагедий<sup>33</sup>. Повторы в параллелизмах могут восприниматься поэтому как стремление к рефренности.

«Я никогда не писал ничего столь же музыкального»<sup>34</sup>, — так оценил Хопкинс это стихотворение. Звуковая «оркестровка» свойственна всем произведениям поэта, в данном же отрывке «пронизанность» аллитерациями и ассонансами, цепи внутренних рифм, система конечных рифмовок создают качество, позволившее одному из исследователей сравнить это стихотворение с «ошеломляюще блестящим исполнением»<sup>35</sup>. Кроме того, уже отмечалась роль звуковой близости в смысле сближении отдельных слов; важно отметить еще и то, что звуковые повторы сами по себе, а также в составе словесных повторов пронесят через весь отрывок «эховость», создавая особую звуковую семантику.

Более того, все виды повторов способствуют восприятию текста как поэтического, при том что отрывок написан в разработанном Хопкинсом чрезвычайно свободном, приближающемся к разговорному ритму (так называемый *spring rhythm*, в основе которого лежит выделение ударных слогов, независимо от промежуточных безударных)<sup>36</sup>.

Таковы, на наш взгляд, основные общие особенности отрывка «The Leaden Echo». Рассмотрим теперь, насколько удалось сохранить эти особенности при переводе.

Несомненной заслугой переводчика является ряд находок при передаче звуковой близости слов, сближенных в контексте по смыслу (напр., *страшный строй... строгим, годы и годов невзгоды*). Конечно, сложность «оркестровки» Хопкинса всегда оставляет возможность для новых поисков и решений звуковой организации переводов его произведений на другой язык.

---

<sup>32</sup> Из письма Хопкинса к Р. Бриджесу. Цит. по кн.: Mariani P. L. A Commentary on the Complete Poems of Gerard Manley Hopkins. Cornell University Press, 1970, p. 125.

<sup>33</sup> Ibid., p. 128.

<sup>34</sup> Из письма Хопкинса к Диксону. Ibid., p. 125.

<sup>35</sup> Thwaites A. Op. cit., p. 17.

<sup>36</sup> Сам Хопкинс считал, что свобода этого ритма лишь кажущаяся, что все при этой кажущейся свободе «взвешено» и размеренно. Позже он, однако, признавал, что индивидуальное произнесение допускает значительные вариации (См., напр., Mariani P. L. Op. cit., p. 128—129).

Слова оригинала, реализующие одновременно несколько значений, обычно передаются переводчиком как однозначные (Напр., *grey* понято, вероятно, как 'сумрак' и передано как *день красы погас*; *drooping* понято как 'склоняющийся' и передано как *горб лет*). Удачным исключением представляется эквивалент *тихий* для слова *still*, поскольку в нем можно увидеть известную одновременную многозначность: 1) 'небольшой звучности', 2) 'находящийся в безмолвии', 3) 'спокойный', 4) 'не оживленный', 5) 'не быстрый'<sup>37</sup>.

Сопоставление повторяющихся лексических единиц оригинала с их переводом показывает, что принципиальная значимость повтора оценена переводчиком только в трех случаях. Последовательно сохранен повтор слов *be beginning* (*так начните же/ж*), *to despair* (*скорби / вой*) и *beauty* (*красота*), причем в последнем случае вместо четырехкратного повтора оригинала дается трехкратный. В остальных случаях переводчик либо отказывается от повтора (ср. трехкратное употребление слова *messengers* в 4-й строке оригинала и его однократная передача в переводе; двухкратный повтор *wrinkles* — однократная передача), либо заменяет повторяющееся слово его синонимом (ср. *wrinkles* — *морщины* в 4-й строке и *wrinkles* — *борозды* в 12-й). Вариант последнего решения наблюдаем при передаче повтора слова *keep*: употребленное дважды как независимый глагол в оригинале, оно дважды передано на русский язык глаголом *сберечь*. Однако это слово еще два раза повторяется в составе фразовых глаголов — *keep back* и *keep at bay*; в этих случаях переводчик отказывается от повторяемости, концентрируя внимание на передаче смысла (*удержать*) или даже полностью заменяя смысловую единицу (*раз тверд враг* или *не уйдут*). Ясно, что, имея дело с оригиналом на английском языке, слова которого в большинстве случаев короче слов русского языка<sup>38</sup>, переводчик стоит перед соблазном сокращения повторов как «неинформативных» элементов. Однако для данного отрывка, как уже отмечалось, сохранение повторов чрезвычайно существенно. Отказываясь от повторов, переводчик снижает эмоциональность размышления, песенность (рефренность), ослабляет эффект «эховости».

Несколько «распадается» при переводе на русский язык и «семантическая компактность» оригинала. Думается, что причиной большей «расплывчатости» русского текста являются сделанные переводчиком внесения. Большинство из них в значительной степени клишированы и украшательны, что находится в противоречии с сущностью всей поэтики Хопкинса, передающей, казалось бы, непередаваемую новизну мира. Некоторые из внесений, к тому же, не связаны непосредственно с основной мыслью отрывка (ср., напр., *день красы погас, раз пробил горький час, раз тверд враг, смерти жало* и т. п.).

Сопоставление ритмического рисунка оригинала и перевода осложнено, так как во многих случаях возможными представляются

<sup>37</sup> Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1975.

<sup>38</sup> О сравнительной средней длине английских и русских слов см., напр.: Herdan D. Language as Choice and Chance. Konigen, 1956.

различные прочтения. В целом, переводчик передает ритмический замысел автора. Существенными представляются лишь два расхождения с оригиналом. Во-первых, в ряде случаев допускается слишком большое количество безударных слогов между ударными (напр., в отрезке «есть ли в мире неизвестный узел»). Такие «пробелы» между ударениями изменяют темп, значительно ускоряя его, а также чрезмерно подчеркивают прозаическую разговорность, ослабляя восприятие отрывка как поэтического. Во-вторых, количество ударений в строках оригинала постоянно варьируется и, таким образом, ни разу не устанавливается ритмическая инерция. Строки 6-я, 7-я, 8-я, 9-я перевода — все трехударные, к тому же в них устанавливается и удерживается схожий метрический рисунок (чего нет в оригинале). После установившейся монотонности неоправданная эмфаза падает на 10-ю, внесенную, строку («Раз тверд враг»).

Необходимо теперь отметить, что критическое рассмотрение перевода не имеет своим предметом критику упущений того или иного переводчика. Важнейшей его задачей мы полагаем разбор принципиальных возможностей, существующих для передачи того или иного произведения. Уже созданный перевод (или переводы) представляют собой необходимую для такого разбора базу.

Остановимся поэтому на ряде конкретных моментов в связи с отрывком из стихотворения Хопкинса и постараемся представить набор различных решений при передаче его на русский язык. За основу для комментария возьмем варианты, предложенные И. А. Лихачевым.

1. В связи с повтором глагола *to keep* — свободного и в составе фразового единства — возникает вопрос о том, каковы возможности сохранить повторяемость основного элемента даже при изменении содержания. Думается, что в русском языке такие возможности создаются аффиксацией. Варианты передачи могут быть *беречь* или *держатъ!* Например:

how to keep — как сберечь  
to keep back — чтоб уберечь  
to keep it — сберечь ее  
to keep at bay — чтоб уберечься (от годов и т. д.)

2. По поводу ряда «сближенных» по семантике и по звучанию существительных 1-й строки существует комментарий Хопкинса: это должны быть предметы материального мира (*physical things*), подобные ключам и принадлежащие к окружению женщины; ни одно из слов не должно быть явно устаревшим<sup>39</sup>. Данный переводчиком ряд удовлетворяет эти пожелания — исключение, на наш взгляд, представляет собой явно устаревшая форма слова *снур*, которую можно «обновить», употребив форму *шнур*.

Переводчиком до известной степени соблюдены звуковые особенности ряда — «эховость», аллитерации и ассонансы, звуковой «подхват». Возможно, вероятно, и большая степень звуковых соответствий — в частности, можно подобрать ряд односложных эквивален-

<sup>39</sup> Из письма Хопкинса к Р. Бриджесу. См. Magiani P. L. Op. cit., p. 128.

тов, что способствует и более точному сохранению ритма оригинала. Например, этот ряд можно представить как: «бант или брошь или шнур или скрепа, запор (тесма), засов, крючок (крюк) или ключ, чтоб уберечь...».

3. Подыскивая выражение для важнейшего понятия стихотворения, Хопкинс писал, что в основе его лежит мысль о красоте как о чем-то, что «можно физически удержать и потерять»<sup>40</sup>, то есть он стремился к конкретизации абстрактного понятия. Думается, что русское слово *прелесть* в большей степени удовлетворяет замысел автора, чем слово *красота*. К тому же слово *прелесть* традиционно связывается с красотой юности и поэтому вписывается в созданное в стихотворении противопоставление понятий красоты и старости. По звучанию и ударению слово *прелесть* несколько приближенно к слову *beauty* оригинала (ср. bt — pt<sup>b</sup>).

4. Есть ли возможность сохранить повтор слова *wrinkles*, не растягивая строки? При этом необходимо отметить ценность сохранения переводчиком двух образов в передаче слова *ranked* как *страшный строй*<sup>41</sup>; звуковое сближение служит некоторой компенсацией невозможности передать их одним словом. Возможным вариантом строки может быть

«О, неужель / и строгим / суровым взором этих морщин, строй  
страшных морщин глубоких не разогнать  
Прочь?»

5. Как сохранить тройной повтор слова *messengers* и многозначность слов *still*, *stealing* и *grey* в 4-й строке? Эквивалент *тихий* для слова *still* уже отмечался как удача переводчика (см. выше). В случаях со словами *stealing* и *grey* представляется возможным повторить решение переводчика при передаче слова *ranked*, т. е. дать по два эквивалента, сохранив оба значения (сохранить образный комплекс, но «растолковать» его и вынужденно «приглушить»). *Stealing* можно интерпретировать и передать как *украдкой крадущих*; слово *grey* как *сумрак* и *седина*. Вариантом всей строки может быть:

«...не отогнать этих вестников скорбных, вестников тихих,  
украдкой крадущих, вестников сумрака и седин».

Необходимо отметить, что внесенное в эту строку переводчиком «вот взять и убрать» представляется, во-первых, неорганично разговорным для произведения, которое автор пытался уподобить греческому хору, и, во-вторых, стилистическим снижением, не характерным для поэтики Хопкинса в целом.

6. Во второй строфе оригинала появляется одно из важнейших слов отрывка — *despair*. Передача этого слова как (*скорби*) *вой* представляется необоснованной ни по смыслу, ни стилистически, так как слово *вой* привносит в данный контекст оттенок ситуативного опрошения. Сочетание же «высокого» и «низкого» в строке «И подьмлет

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> См. БАРС под ред. И. Р. Гальперина. М., 1972.

уже мудрость скорбный вой» представляется неорганичным. Точные возможности передачи глагола *to despair* («отчаиваться, терять надежду, впадать в отчаяние») неудовлетворительны из-за их громоздкости. Возможно, однако, взять за основу этого слова существительное *отчаянье*, которое в конце отрывка «прозвучит» как эхо. Вариантом передачи строки может быть «Мудрость лишь в раннем отчаяньи».

7. Во второй строфе оригинала обращают на себя внимание повторы фраз и целых строк, состоящих из неполнозначных слов. В переводе же находим — вместо «избыточности» оригинала — ряд внесенных, часто не связанных прямо с мыслью отрывка («раз тверд враг»), не точно ее передающих («раз пробил горький час» и др.). Целесообразным представляется избежать клишированных фраз и попытаться максимально приблизиться к языковой ткани оригинала.

8. Третью строфу оригинала открывает ряд соотнесенных по смыслу и звучанию слов. «Горб лет», «смерти жало», «червей рой» не представляются удачными «эквивалентами», их клишированность не соответствует важнейшим особенностям поэтики Хопкинса. Возможно, вероятно, сохранить большую близость оригиналу: «...Складок, морщин, угасания, смерти, ужасов смерти, савана, склепа, червей и паденья враспад».

9. Необходимо отметить две особенности отрывка, которые не могут быть эквивалентно переданы в силу принципиального расхождения двух языковых систем: накопление форм герундия в 1-й и 3-й строфах (*vanishing away, frowning down, waving off; drooping, dying, tumbling*) и повторяющаяся форма повелительного наклонения продолженного вида (*be beginning*). В обеих особенностях видится направленность на процессуальность. Частичной компенсацией герундиальных форм могут быть русские отглагольные существительные; при передаче формы *be beginning* как экспрессивно маркированной по отношению к *begin* (повелительное наклонение, общий вид) удачной представляется используемая переводчиком усилительная частица *же*.

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что возможные варианты не должны рассматриваться как «исправление» существующего перевода. Комментарий оригинала и перевода проделан с целью показать важность и возможность отбора самых существенных для сохранения особенностей подлинника — во-первых, на основе внимательного прочтения самого текста, а, во-вторых, на основе его интерпретации с учетом ряда внетекстовых сведений. Существующий же перевод может и должен служить своеобразной базой для размышления, для прихода к новым решениям, для создания новых переводов почти непереуведенного на русский язык крупного английского поэта.

## О ПЕРЕВОДЕ ПРИТЧИ

(Некоторые мысли, возникшие в связи с переводом новелл-притч Дино Буццати)

Рассказывают, что когда-то давным-давно жили два друга: Дамон и Пуций. Дамон был приговорен к смертной казни тираном Дионисием, но на прощание ему позволили повидаться с родными. И тогда Пуций занял место друга в темнице на время его отсутствия. По условию, если в назначенный срок Дамон не вернется, Пуций будет казнен вместо него. Но в самый последний момент Дамон появляется у места казни. Потрясенный Дионисий освобождает обоих друзей и изъявляет желание стать третьим членом их союза...

История эта, упомянутая как риторический прием-доказательство Цицероном и затем повторенная А. Пуччи в его записках («Zibaldone»), представляет собой образец так называемых назиданий (exemplae), широко известных в Италии в XI—XIII вв. Именно с назидания происходит в названный период оформление притчи как самостоятельного литературного жанра, который почти тысячелетие спустя найдет свое выражение в творчестве итальянского писателя Дино Буццати (1906—1972).

В древности притча была не только моральным наставлением. Это и один из основных приемов риторики. Им охотно и часто пользуются такие мыслители и ораторы, как Аристотель, Цицерон, Квинтилиан. Аристотель, в частности, включал в назидание притчу и басню, соглашаясь при этом с мыслью Сократа о том, что притча основывается на реальном событии, в котором участвуют люди, басня же относит нас в мир животных.

Северо-апеннинские *exemplae* заключали в себе «некий урок прошлого, событие, поверенное памяти поколений, ценное прежде всего как модель настоящего, которая действительна и для будущего, являя неизменно верный образец поведения»<sup>42</sup>, и продолжали параболическую тенденцию, намеченную до них в сочинениях античных авторов. Одним из первых произведений, в котором назидания стоят наряду с философскими размышлениями и бытописанием как отдельная жанровая единица, был сборник исторических событий поучительного характера «О знаменательных событиях и изречениях в городе Риме и у других народов», составленный римским историком В. Массимусом.

Последующая эволюция жанра притчи прослеживается в первом сборнике рассказов итальянской литературы «Новеллино», появившемся в конце XIII века. В «Новеллино» на фоне ставших традиционными канонів тематической моноплановости притчи (*misericordia* —

<sup>42</sup> Battaglia S. La coscienza letteraria del Medioevo. Bologna, 1867-1868, p. 453.

*милосердие, castità — целомудрие и onestà — правдолюбие*) начинает выступать индивидуальность автора, который привносит в жанр элементы лирики и поэтичности. Средневековая аллегория из образа мышления становится постепенно осознанным литературным приемом. Дидактическая литература средних веков уступает место литературе в современном понимании. Поучительный абсолютизм, а с ним и жанр «первой» притчи, отходит на второй план, открывая путь литературе характеров, светской литературе.

Хотя исследователи Буццати не относят его ни к одному из многочисленных литературных направлений Италии, мы, очевидно, не без оснований можем утверждать, что писатель немало воспринял от Массимо Бонтемпелли — основателя и деятельного сподвижника теории «магического реализма», стремившегося видеть и запечатлеть необычное в повседневном; некоторые положения этой теории легко прослеживаются в значительной части написанного Буццати<sup>43</sup>.

Объектом нашего исследования явились малые формы повествовательной прозы писателя — его иносказания, в совокупности стилистических характеристик относящиеся к жанру притчи. Перевод новелл-притч Буццати позволил отметить некоторые существенные моменты стиля, справедливые по отношению к жанру в целом и полезные для будущей переводческой практики такого рода.

Отправной в понимании художественной формы притчи у Буццати является, судя по всему, мысль о том, что притча содержит не образ, а суждение. Притчу отличает видимая простота сюжетной линии, сводимая иногда к обычному сравнению. Жанру притчи свойственна крайняя неопределенность пространственно-временных связей. Справедливо это и по отношению к притче Буццати. Там же, где пространство вводится, например:

*lontana capitale — далекая столица; isole del Levante — острова Леванта; lontanissima terra denominata Europa — край, что лежит за тридцать земель и зовется Европой; Anagor, sulle carte geografiche non è segnata — город Анагоор, который на географической карте не обозначен*

место действия не становится конкретнее; наоборот, оно скорее удаляется, ускользает от точного определения.

Своеобразная система художественных приемов иносказания рождается с описательными средствами рассказа. Зачастую элементы окружающего в притче (пейзаж, предметы и т. д.) заключены в символическую той или иной моральной идеи и служат целям морализации. Описание внешности персонажей, как правило, сведено к минимуму или отсутствует совсем; едва намечены и характеры героев. Механизм притчи не в утонченности синтаксических или морфологических форм, а в эмоциональности ее тонов, нередко — в контрастации различных лексических пластов.

<sup>43</sup> См. «Четыре преамбулы» Бонтемпелли — манифест созданного им литературного направления новечентизма. Bontempelli M. L'avventura novecentista, Valecchi, 1974.

Литературное воплощение назидательной мысли подобным образом помогает в свою очередь вывести общую (вневременную) истину на фоне частного (конкретного) факта. То, что притча выводит универсальную мораль из единичного факта, соответствует сочетанию различных стилистических уровней в одном произведении.

Притчу часто отличает возвышенная лексика. Когда же лексика, наоборот, снижена, автор хочет достигнуть своего рода противопоставления с возвышенностью содержания. Обратимся к примерам: в притче Буццати «Чем люди велики» («Grandezza dell' uomo») достаточно показательно сочетаются слова экспрессивно-конкретной лексики арго с экспрессивными единицами «высокого» стиля:

**Guerriero** — *кн. высок.*, носит эпитетский оттенок<sup>44</sup>  
**воитель** — *кн. уст.*<sup>45</sup>

— È il signore di questa isola il piú valoroso **guerriero** che abbia mai fatto balenare la sua spada al sole.

— То повелитель нашего острова, наидоблестнейший из *воителей*, чей меч когда-либо сверкал на солнце.

**selva** — *высок.* по сравн. с **bosco**, **foresta**

**дубрава** — *поэт. уст.*

— Chi sei tu che porti tanto fragore d'armi nel silenzio delle nostre **selve**?

— Кто ты, что будоражишь тишь наших *дубрав* бряцанием оружия?

**carne** — *церк.*

*зд.* плоть — *кн. уст.*

La grandezza dell'uomo sta nell'umiltà della **carne**.

— Величие человека — в смиренности *плоти*.

**sputar fuori** — *фам.*<sup>44</sup> *зд.* раскалываться, выкладывать — *жарг.*<sup>45</sup>

— Dai, dai, sputa **fuori**. —

— Ну, ну, давай, *выкладывай*.

**filarsela** — *фам.* сматываться — *разг. фам. жарг.*

— Ti ho visto che **te la filavi** con la gualdrappa sulle spalle.

— Видел я, как ты *сматывался* с попоной на плече.

**cranio** — *фам.*

*зд.* башка — *разг. фам.*

«E cosí, se il mio **cranio** non è pieno di stoppa, quel dannato vecchietto ... non saresti altro che tu?» — Коли у меня *башка* не набита соломой, выходит, тот проклятый старикашка ... есть не кто иной, как ты?

Экспрессивную окраску и вневременной оттенок имеют также употребленные в названной притче антономазийные конструкты. Явление антономазии не случайно широко представлено у Буццати:

<sup>44</sup> См. Devoto — Oli, Dizionario della lingua italiana. Le Monnier, 1974.

<sup>45</sup> Здесь и далее все значения русских слов даются по Толковому словарю русского языка под ред. Г. И. Ушакова.

автономазия как бы помогает перекинуть своеобразный мостик от единичного к общему, а именно этот прием составляет один из характернейших атрибутов притчи. Прием автономазии может как «повышать», так и «понижать» стиль повествования. Любопытно, что хотя автономазия в принципе однозначна, одни и те же наименования приобретают в ней, в зависимости от контекста, различные, а иногда и прямо противоположные значения. Особенно заметно это при переводе, когда в русском языке отсутствуют прямые соответствия итальянским автономазийным конструктам. Например, слово *marcantonio* Буццати употребляется в двух новеллах:

«Sarai buono, no? Un *marcantonio* come te?» («Una cosa che comincia per elle» — «Третье «П»).

Non faccio in tempo che un *marcantonio* alto due metri mi abbranca per il collo. («Grandezza dell'uomo»).

В обоих случаях автономазия снижает стиль, но не одинаково. По толковому словарю Devoto—Oli *marcantonio* означает: 'высокий здоровяк', образовано от имени римского триумвира Марка Антония, I в. до н. э.; итальянско-русский словарь Скворцовой и Майзеля также приводит объяснение *marcantonio*, но в женском роде: *marcantonia* разг. 'крупная (дородная) женщина'. С необходимыми родовыми трансформациями такое объяснение сравнительно полно отражает оригинальную семантику, что могло бы позволить перевести *marcantonio* в обоих предложениях одинаково: *здоровяк*, *толстяк* и т. п. Однако ярко выраженный экспрессивный контекст придает каждой из взятых фраз особый смысловой-оттенок. В первой новелле он носит уничижительный характер, поэтому вариант перевода следующий:

«Ну что, *боров* (*битюк*, *будка*, *пачка*), дурить не будешь?»

В притче «Grandezza dell'uomo» оттенок уже не пренебрежительный, а полуиронический, следовательно, меняется и перевод:

Не успел я и глазом моргнуть, как какой-то двухметровый *верзила* (*детина*, *дылда*, *жердьяй*) вцепился мне в шею.

Ироническую окраску несет употребление автономазии и в другой фразе из притчи «Grandezza dell'uomo»:

«Morro il Grande — dice il *sacripante* — E'nientemeno che il nostro eccellentissimo padrone.»

*Sacripante* — 'тучный человек, грозного, устрашающего вида' (по имени героя поэмы Ариосто «Неистовый Роланд»). Персонаж, к имени которого восходит переименование, — комический и одновременно отрицательный. Это и отражается в переводе:

«Морр Великий, — говорит этот *бугай* (*жлоб*, *амбал*, *громила*).  
— Это никто иной, как наш высокочтимый господин.»

Начало той же притчи содержит автономазия, которая на этот раз служит «повышению» стиля и придает повествованию более книжный характер:

Е nella greve penombra del carcere emanava una debole luce, ciò che fece ai *manigoldi* chiusi là dentro, una certa impressione.

*Manigoldo* — 'коварный, на все готовый человек' (от немецкого имени Майнгольд, XI в., — автор филиппик против еретиков).

В тяжелом полумраке камеры от нее исходил слабый свет, который как-то подействовал на заключенных там *злодеев*.

Сохранить антономазию можно лишь при наличии и совпадении ее значения в различных языках, что происходит довольно редко. Так, например, в притче «Око за око» («Occhio per occhio») антономазийное сочетание *bastian contrario* имеет русский семантический эквивалент *Егор-наперекор*. Однако воспользоваться им невозможно, так как подобный вариант разрушил бы смысловую и композиционную структуру произведения. В наших примерах этого, как видим, не произошло. Следовательно, ввиду отсутствия в русском языке параллельного антономазийного эквивалента тому имени собственному, которое в итальянском стало нарицательным, мы подбираем в переводе один из стилистических синонимов общего толкования слова.

Итак, антономазия в притче Буццати реализует «атмосферу вне-временного». Но иногда этот автор прибегает к обратному действию: он возвращает читателя «на землю», в привычные и принятые пространственно-временные рамки (см. использование жаргонизмов и «низкого» стиля).

В притче «Мыши» («I topi») таким денотатом времени должно было стать инвариантное числительное *quarantotto*, этимология которого берет начало с событий 1848 года; само слово, следовательно, затрагивает более поздний исторический период:

«Eppure» dico «vi garantisco che c'era il quarantotto, e non esagero.» (Il quarantotto — 1848 год, год, насыщенный революционными событиями и политическими переменами.)

Тем не менее, очевидно, можно предположить, что в дальнейшем переносное значение *quarantotto* закрепилось за ним безотносительно к данному реальному факту и стало относиться уже как к послереволюционному развитию, так и к указанному явлению вообще, вне исторического контекста. Таким образом, и при переводе числительное *quarantotto* утрачивает временной оттенок, находя русский семантический эквивалент во фразеологии:

«Да нет же, клянусь вам, — я не преувеличиваю, — это был конец света.»

Употребленная в притче как средство стилистической акцентации антономазия приобретает двойное значение: с одной стороны, она позволяет абстрагироваться от предполагаемых конкретных имен персонажей и сама выполняет функцию наименования, с другой, являясь в достаточной степени эмоционально окрашенной лексикой, обладает экспрессивностью.

Сохранить лексическую многозначность тех составляющих словесной структуры притчи, которые выводят ее из разряда духовной проповеди в разряд художественного произведения — вот первостепенная цель перевода иносказания. Рассмотрим частные случаи перевода экспрессивной лексики (разговорного) нейтрального и книжного слоев, встреченных нами в новеллах Буццати. Взятые вне контекста слова нейтральной вневременной лексики не имеют эмоциональной окраски, но стоит им попасть в насыщенное экспрессией описание, как они тотчас становятся выразительно значимыми. В притче «Чем люди велики» читаем:

Ordina al servo di lasciarmi, mi invita a entrare, mi fa vedere tutte le sale piene zeppe di tesori, mi conduce perfino in una stanza corazzata...

Дословный перевод *stanza corazzata* — *бронированная комната* едва ли гармонично вписывается в стилистический рисунок текста, так как в русском языке слово *броня*, помимо первого значения 'воинский доспех', приобрело общее понятие — 'защитная облицовка из стальных плит' и не имеет конкретной исторической отнесенности. Прилагательное же *бронированный* употребляется только в современном языке. Между тем, в итальянском языке целый ряд значений *corazza(-ato)* показывает на зависимость значения слова от времени, в котором оно фигурирует (см., напр., *guerriero corazzato*<sup>46</sup>, что по-русски, конечно, нельзя перевести «бронированный воин»).

Это вынудило переводчика прибегнуть к перифразу, исходя из контекста и толкования слова *броня* — 'плиты, пласты различной толщины из специальной броневой стали'; сталь — сплав *железа* (основа) с углеродом и другими примесями<sup>47</sup>. В итоге, предлагаемый перевод такой:

Он приказывает слуге отпустить меня, приглашает в дом, показывает залы, битком набитые сокровищами, заводит даже в *окованную железом комнату*...

Аналогичным путем осуществляется некоторая контекстуальная стилизация в переводе нейтральных слов и словосочетаний *mercante купец* (ср. нейтр. *торговец*) и *buia prigione* — *мрачная темница* (ср. букв. «темная тюрьма»). При этом цель стилизации остается прежней — как можно больше сблизить итальянскую аллегорию с русским иносказанием, не впадая, однако, в чрезмерное усердие.

Нейтральный, но тяготеющий к экспрессивности «высокого» стиля глагол *decapitare* — *обезглавить* (о казни, ср.: *усекновение главы Иоанна Предтечи*) в предложении «E ora ti farà decapitare» («Grandezza dell'uomo») содержит не столько свое прямое значение, сколько ссылку на него: само обезглавливание заменяется угрозой его осуществления. С учетом параллельных стилистических оборотов притчи

<sup>46</sup> Dizionario Garzanti della lingua italiana. 1965.

<sup>47</sup> Толковый словарь военных терминов. М., 1966.

сказки в русском языке наше прочтение будет следующим: «И теперь тебе не сносить головы».

Более жесткие, чем в итальянском языке, нормы слов сочетаемости русского языка обусловили перефразирование в предложении:

Oh, vieni, dolce morte! — *букв.*: О, приди, *сладостная* смерть!  
(притча «Человек, который не болел»).

Если в итальянском языке экспрессивно акцентированное сочетание *dolce morte* возможно и при этом появляется чаще всего в «высоком» языке поэзии: «Morte assai dolce ti tengo» (Dante, «Vita nova», canzone XXIII: Donna pietosa e di novella etate), то в русском языке существительное *смерть* не может свободно сочетаться с прилагательными из ряда *сладостный* (*сладкий, нежный* и т. д.)<sup>48</sup>. Кроме того, само понятие «смерть» по-русски отрицательно (см. «Три смерти» Л. Н. Толстого; «Устал я жить, и смерть меня страшит» Ф. Сологуба; поговорку «На миру и смерть красна» и т. д.), в то время как *dolce morte* Буццати показывает желание персонажа избавиться от бранных забот и неотступных опасений за свою судьбу. В данном случае «смерть», стало быть, выступает по-итальянски как *положительная* категория высшего избавления (ср.: Leopardi: Due cose belle ha il mondo: Amore e morte и у Боратынского: «Пред нами чаша жизни *сладкой*»). Основываясь на изложенном объяснении, мы предлагаем семантическую интерпретацию начальной фразы:

Oh, vieni, dolce morte! — Приди же, *сладостный миг избавления!*

На основе пусть немногочисленных — насколько это позволяет объем статьи — примеров попробуем сформулировать основные стилистические особенности иносказания на материале новелл-притч Дино Буццати. По нашему мнению, это сочетание «высокой» и «низкой» лексики, образная лаконичность повествования, использование *обычных* лексических средств для описания *необычных* ситуаций, экспрессивно окрашенная и нейтральная «вневременная» лексика. Выделив эти черты, мы постарались найти как можно более действенные пути их отражения в переводе.

Теперь уже мало у кого вызывает сомнение тот факт, что при переводе нужно исходить не из слов, а из жанровой отнесенности произведения. Переводчику необходимо ясно представлять себе место взятого им текста в многообразии стилей и их особенностей. И речь здесь не идет о целесообразности перевода точного или вольного. Главное — вписать перенесенное на язык перевода сочинение в соответствующие ему рамки стилистического строя языка перевода. Поэтому оправданное стремление сделать перевод созвучным оригиналу без верной стилистической направленности выливается в «стилевую неопределенность».

<sup>48</sup> Учебный словарь сочетаемости слов русского языка. Под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. М., 1978.

Избежать этого позволяет четкая ориентация на художественные каноны близкого оригиналу стиля в языке перевода.

Практически же это воплощается в лексические трансформации, которые нередко превращаются в лексико-семантическое перифразирование. Опыт показывает, что за крайней, граничащей с лапидарностью простотой повествования, за кажущейся экономностью языка притчи — строгое соответствие возможностей жанра с возможностями слова. И передать это должен стремиться всякий серьезный мастер художественного перевода.

*Дино Буццати*

### ГЕНЕРАЛЬНАЯ УБОРКА \*

После долгих лет отсутствия хозяин замка сообщил, что собирается приехать погостить недели на две.

В замке давно никто не жил, кроме старой служанки Мариетты. Все в нем пришло в запустение, покрылось пылью, выглядело убого. В комнатах завелись пауки, летучие мыши, тараканы. Скажем прямо, не замок, а какая-то свалка.

Получив известие, старая служанка почувствовала, как земля уходит у нее из-под ног.

— Бедная я, несчастная,— протянула она.— Тут не обойтись без генеральной уборки.— И стало ей не по себе, когда она подумала о том, сколько пыли и грязи накопилось вокруг. Но впереди было пятнадцать дней. А пятнадцать дней — это уже кое-что.

Для начала Мариетта сказала мышам:

— Синьоры мыши, уж вы не подведите меня. Подите поживите где-нибудь несколько деньков, не то увидит вас хозяин — осерчает. Что поделаешь, не любит он мышей. А как уедет — возвращайтесь себе преспокойно.

Услужливые мыши исполнили ее просьбу.

С теми же речами Мариетта обратилась к летучим мышам, тараканам и паукам — согласились уйти и они. Лишь тараканы принялись было возражать: две недели под открытым небом не очень-то их устраивали. Тогда старушка построила им уютный шалашик за стенами замка, на том и поладили.

Теперь Мариетта могла приступить к уборке. С утра до вечера она не разгибала спины: подметала и натирала полы, сметала пыль с мебели и смакивала паутину, выбивала ковры и мыла стекла. В таком огромном замке работы было хоть отбавляй.

Меж тем пауки, мыши и прочая живность собирались на подоконниках поглазеть на Мариетту и время от времени отпускали замечания примерно такого рода:

— Если не считать, что ты выставила нас за дверь, ты, Мариетта, молодец. у тебя просто золотые руки.

— Эх, друзья мой,— вздыхала та в ответ.— Это еще что. Посмотрели бы вы на меня в мои двадцать годиков. Вот когда полы у Мариетты блестяще, как зеркало!

Время шло. До приезда хозяина оставалось два дня. Плохо ли, хорошо ли, а большая часть работы была сделана. Теперь Мариетта могла и осмотреться.

— Что касается полов, стекол, ковров и прочего, хозяин, может, и найдет, к чему придираться. Ну да что могла — сделала. Старая стала, слухшек все меньше и меньше. Но уж столовое-то серебро, да дверные ручки приведу в идеальный порядок,— молвила она — и ну тереть, скоблить, начищать, словно от

\* От редколлегии. Редколлегия «Тетрадей переводчика» предлагает читателям в качестве иллюстрации к статье Г. П. Киселева «О переводе притчи» две новеллы-притчи Дино Буццати в переводах Г. П. Киселева и А. И. Гришинова.

этого зависела ее жизнь. Под конец вся посуда, ручки, скобы и шляпки гвоздей сверкали точно множество огоньков, освещавших довольную Мариетту.

И вот на пятнадцатый день пожаловал хозяин. А был он, надо сказать, большой добряк по натуре. Вышел он из машины, обнял Мариетту, огляделся, прошелся по замку, наконец, призвал к себе старую служанку и потрепал ее по плечу.

— Молодец, Мариетта! — добродушно произнес он. — Ну просто молодчина! Ничего не скажешь: кругом идеальный порядок. Вот только...

Задрожав, бедная старушка подняла глаза на хозяина.

— Вот только, — и он снисходительно улыбнулся. — Столько, понимаешь, переделала... могла бы уж и дверные ручки разок протереть!

(Перевел Г. П. Киселев)

## ПОЧЕМ У ЧЕРТА ПИДЖАКИ

Хорошо, когда человек одет, как на картинке. Хотя вообще-то обычно мне дела нет, хороший у кого-то там костюм или плохой.

Но вот как-то раз в Милане в гостях познакомился я с одним человеком. На вид ему было лет сорок и одет он был именно, как на картинке. Просто загляденье.

Понятия не имею, кто он такой. Раньше я его никогда не видал, а когда нас представили, то, как это часто случается, имени его мне не удалось разобрать. Мы случайно оказались рядом, и как-то сам собой завязался разговор. Человеком он мне показался приятным и неглупым, только каким-то чересчур уж грустным. Я, наверное, переборщил тогда: и черт же меня дернул сказать ему, что он очень элегантно одет. Я даже спросил, кто ему шьет.

Человек как-то странно улыбнулся. Похоже, он даже ждал этого вопроса. «Его мало кто знает», — сказал он, — «но это великий мастер. А работает он только, когда ему в голову взбредет. И лишь для узкого круга». «Так значит я...?» «Да нет, попробуйте, попробуйте. Зовут его Шпингалет, Альфонсо Шпингалет, Феррарская улица, 17». «Семь шкур, наверное, дерет за работу». «Может и дерет, но я, ей богу, не знаю. Этому костюму уже три года, а о деньгах он еще и не заикался». «Так вы сказали Шпингалет? Феррарская улица, 17?» «Да, да», — ответил он. И отошел к другому кружку гостей.

Дом № 17 по Феррарской улице среди других ничем особенным не выделялся. Точно также и в квартире Альфонсо Шпингалета мог бы жить любой другой портной. Открыл мне он сам. Старичок, а у самого волосы черные цвета ворована крыла. Наверняка, красится.

К моему удивлению, ломаться он не стал. Даже наоборот: ему как будто самому хотелось, чтобы я стал его клиентом. Я объяснил, откуда у меня его адрес, похвалил его работу и попросил шить мне костюм. Он снял мерки. Ткань мы выбрали гладкую шерстяную, серую. Для примерки он предложил прийти ко мне домой. Я спросил, сколько это будет стоить. Он сказал, что спешить некуда, о деньгах всегда успеем договориться. «Какой приятный человек», — подумал я сначала. Только потом, уже дома, я почувствовал, что старикан как будто порчу напустил на меня своими беспрестанными сладенькими улыбочками. В общем, мне не хотелось с ним встречаться. Однако костюм был уже заказан, а недели через три — готов. Когда его принесли, я его померил, посмотрелся в зеркало: ну прямо хоть сейчас на выставку. Только вот, и сам не знаю толком почему, носить этот костюм не было у меня никакого желания. Наверное, просто не хотелось вспоминать этого неприятного старикашку. Не одна неделя прошла, прежде чем я его надел.

Тот день я буду помнить всегда. Дело было во вторник. С утра шел дождь. Я надел костюм: пиджак, брюки и жилетку. Приятно было отметить, что нигде не тянуло и не было тесно, как это почти всегда бывает с новой одеждой: костюм сидел на мне как влитой.

Обычно в правый карман я ничего не кладу — у меня все всегда в левом кармане. Именно поэтому только часа через два, уже на работе, я случайно сунул руку в правый карман и нащупал там какую-то бумажку. Может, это счет от портного?

— Нет — в кармане лежал червонец.

Я оторопел: уж я-то его туда не клал, это точно. Однако было бы глупо и подумать, что это подарок моей служанки. А кроме портного, положить его туда могла только она. Может быть, деньги фальшивые? Я посмотрел бумажку на свет, сравнил с другими — нормальный червонец, лучше не придумаешь.

Единственным объяснением могла быть только рассеянность Шпингалета. Вероятно, пришел какой-нибудь заказчик, принес задаток, а у портного не оказалось под рукой бумажника. Не бросать же деньги где попало — вот он и сунул этот червонец в мой пиджак на манексне. Всякое бывает.

Я нажал кнопку звонка, вызвал секретаршу. Собирался написать Шпингалету письмо и вернуть деньги — чужие мне не нужны. И тут, сам не знаю зачем, опять сунул руку в карман.

«Что случилось? Вам плохо?» — ахнула секретарша, которая как раз в это время вошла. Я, наверное, побледнел, как смерть, — в кармане мои пальцы нащупали краешек еще одной бумажки, а ведь только что там ничего не было.

«Нет, нет, ничего», — ответил я. «Слегка кружится голова. С некоторых пор со мной случается. Видно, я немного устал. Ну, хорошо, идите. Я хотел продиктовать письмо, да ладно уж — потом».

Лишь когда секретарша ушла, у меня хватило духу достать бумажку. Опять червонец. Попробовал в третий раз — и третий червонец оказался на свет божий.

Сердце мое бешено забилося. Я почувствовал, что здесь что-то нечисто. Это было таинственно, как в тех сказках, которые рассказывают детям и в которые никто не верит.

Я сказал, что плохо себя чувствую, и ушел с работы. Мне нужно было побыть одному. Слава богу, служанка уже ушла, и дома никого не было. Я запер все двери, занавесил окна и принялся с невероятной быстротой один за другим вытаскивать из кармана червонцы. Карман казался бездонной бочкой.

Нервы мои были на пределе. Я боялся, что чудо вот-вот исчезнет, хотел проработать весь вечер и всю ночь, пока не соберутся миллионы. Но в конце концов я выдохся.

Передо мной лежала внушительная куча денег. Теперь нужно было их спрятать, а то еще пронюхает кто-нибудь. Я вывалил какие-то скатерти из старого чемодана и на дно его уложил деньги, много-много кучек и постепенно сосчитал их: вышло пятьдесят восемь тысяч с лишним.

На следующее утро меня разбудила ошарашенная служанка: она вовсе не ожидала увидеть меня на кровати полностью одетым. Я попробовал отшутиться, позубоскалил, что вечером немного перебрал и даже не помню, как меня смо-рило.

Еще забота: она предложила мне снять костюм — ведь помялся, надо бы погладить.

Я ответил, что очень спешу, мне некогда переодеваться. Потом понесся в магазин, думал купить себе другой костюм из похожей ткани. Его я бы ей и отдал, пускай себе гладит на здоровье. А «свой», тот, который должен был сделать меня за несколько дней одним из самых могущественных людей в мире, я хотел спрятать в надежном месте.

Я не мог понять, снится ли мне все это, счастлив ли я, или же того и гляди задохнусь под тяжестью всего случившегося. На улице я то и дело ошупывал через плащ сво-ей волшебный карман. И каждый раз вздыхал с облегчением, когда слышал оттуда успокоительный хруст новенького червонца.

Но одно странное совпадение поубавило у меня радости: все утренние газеты пестрели заметками о вчерашнем ограблении. Накануне вечером бронированный банковский фургончик, объехав филиалы, вез дневную выручку в центральный банк. На бульваре Пальманова на него напали четверо. Сбежались люди: один из гангстеров, чтобы прорваться, открыл огонь. Погиб один из прохожих. Ограбление ограблением, но меня поразила сумма добычи: пятьдесят восемь тысяч с небольшим. Точь в точь как у меня. Была ли какая-нибудь связь между этим преступлением и моими червонцами? Ведь они попали в мой карман примерно тогда же, когда грабили фургон. Мысль эта показалась мне безумной, да я и не из суеверных. Однако случай этот привел меня в недоумение.

Чем больше имеешь, тем больше хочешь. По моим скромным меркам, я был уже богат, но мне не давал спокойно спать призрак другой жизни — мне мерещились несметные сокровища и в тот же вечер я снова взялся за дело. Денег стало больше на сто тридцать пять тысяч.

Уснуть в ту ночь мне не удалось. Может, я просто испугался: ведь не за здорово живешь плыли мне в руки сказочные богатства? Или совесть заговорила? Как только рассвело, я вскочил с постели, оделся и побежал за газетой.

Прочитал и дыхание перехватило: страшный пожар. Загорелось на нефтебазе. Наполовину уничтожено одно здание на улице Святой Клары, в самом центре. Там сгорели сейфы одной фирмы по торговле недвижимостью. В них было больше ста тридцати тысяч наличными. В огне погибло двое пожарных.

Может быть, теперь мне перечислить все мои преступления? Да, да, мон. Кровь, отчаяние, смерть — вот цена моих денег, они — исчадие ада. И я это уже знал. Но разум мой упирался, как мог. Он насмехался надо мной. Он просто отказывался признавать мою, какую бы то ни было, ответственность. И тогда снова приходил соблазн. Ведь все было так просто. Рука сама лезла в карман. С мимолетным наслаждением пальцы нащупывали все новые и новые червонцы. Деньги, о, божественные деньги!

Вскоре я купил себе громадную виллу. Старую квартиру я не покинул (чтобы не бросалось в глаза). Обзавелся ценной коллекцией картин, катался на шикарном автомобиле, с работы уволился «по состоянию здоровья» и разъезжал по белу свету в компании хороших женщин.

Я знал: всякий раз, когда я выживаю из пиджака червонцы, в мире происходит что-то страшное. Но понимал я это смутно — логически ведь ничего нельзя было доказать. Между тем, чем чаще я лазил в пиджак, тем глубже пряталась моя совесть, тем большим негодяем я становился. А что же портной? Я позвонил ему, хотел спросить о счете, но никто не ответил. Тогда я пошел искать его на Феррарскую улицу. Там мне сказали, что он переехал за границу, неизвестно куда. Словом, все складывалось так, что было ясно: я, сам того не зная, вступил в сделку с дьяволом.

Наконец, в доме, где я прожил много лет, нашли однажды утром шестидесятилетнюю старуху, которая отравилась газом — у нее украли тридцатку, пенсию. Она получила ее накануне (а потратил ее я).

Хватит! Хватит! Нужно избавиться от пиджака, чтобы не катиться дальше в эту пропасть. Нельзя отдавать его другим — тогда он продолжит свой ужасный путь (кто же устоит перед таким соблазном?). Пиджак нужно было уничтожить.

Я въехал в незаметную лошину в Альпах. Машину оставил на поляне, а сам полез вверх через лесок. Вокруг не было ни души. Я пробрался через заросли и вышел к кучам камней. Там, между двумя здоровенными валунами, я вытащил из рюкзака этот чертов пиджак, облил бензином и поджег. Через несколько минут от него осталась только кучка пепла.

Вот вспыхнул последний язычок пламени. И как раз в это время позади меня, метрах в двух-трех, раздался человеческий голос: «Слишком поздно! Слишком поздно!» Дрожа как осиновый лист, я как-то по-змеинному оглянулся. Никого. Порыскал вокруг, прыгая с камня на камень, хотелесь из-под земли достать проклятого. Ничего. Вокруг были только камни.

Несмотря на пережитые страхи, в лошину я спустился с чувством облегчения. Наконец-то свободен. Да и богат, везучий же я.

Но машины моей на поляне не оказалось. Пешком вернулся я в город. Моя шикарная вилла тоже исчезла, на ее месте был заброшенный пустырь. Вокруг него стояли столбы с табличками: «Собственность муниципалитета. Участок продается». Мои деньги в банке оказались непонятным образом полностью утраченными. У меня было много сейфов, в них лежали толстые пачки акций — и все пропало. А в старом чемодане осталась только пыль и ничего больше.

Сейчас я опять начал работать, приходится мне очень туго, еле свожу концы с концами. Самое странное: никто, кажется, даже не удивляется моему неожиданному разорению.

Но я знаю, что это еще не все. Настанет день, зазвонит звонок в прихожей, я пойду открывать и столкнусь с ним лицом к лицу. Со своей противной улыбкой он придет рассчитаться со мной, этот закрыщик погибели.

(Перевел А. И. Гришанов)

### III. ВОПРОСЫ СОПОСТАВИТЕЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ И ПЕРЕВОДА

---

М. М. Фалькович  
(Москва)

#### СЕМАНТИКА И СТРУКТУРА АНГЛИЙСКИХ И РУССКИХ СКАЗУЕМЫХ

Попытки установления определенных соответствий между синтаксической структурой и оформленным этой структурой мыслительным содержанием, относящимся к ситуации или факту объективной действительности, то есть то, чем в настоящее время занимается синтаксическая семантика, имеют довольно глубокие корни. Такие попытки находили свое выражение как в теоретических исследованиях, так и в определениях традиционной грамматики, в частности, в определении смыслового содержания различных структурных типов предложения и его членов. Например, основное структурное деление двусоставных предложений на именные и глагольные традиционно получало свое семантическое определение через дихотомию именных и глагольных сказуемых: именное сказуемое = качественная характеристика субъекта — глагольное сказуемое = действие субъекта.

Само по себе стремление описать строение предложения как со стороны формы, так и со стороны содержания было, «разумеется, не слабой, а сильной стороной традиционных синтаксических описаний: однако, на деле связь между формой и значением в синтаксисе оказалась намного сложнее и далеко не такой прямой и однозначной, как это представлялось еще в недалеком прошлом»<sup>1</sup>.

Современные исследования синтаксической семантики<sup>2</sup>, вскрывая случаи отсутствия взаимно-однозначных соответствий между смысловыми и синтаксическими структурами, помогают глубже и точнее определить соотношения языковой формы и значения в их взаимосвязи.

Еще В. А. Богородицкий, классифицируя двусоставные простые предложения русского языка, отмечал в определенных случаях расхождение между «внешним и внутренним составом» в установленных им типах предложений, а также возможность различного синтаксического оформления при наличии «внутренней связи» этих различных

---

<sup>1</sup> Бархударов Л. С. Глубинная структура предложения в семиотическом аспекте. — В сб.: Научные труды МГПИИЯ, вып. 112, М., 1977.

<sup>2</sup> См. Chafe W. L. Meaning and the Structure of Language. Chicago — London, 1973, p. 1-70; Helbig I. Zur Theorie der Satzmodelle. Poznańskie Towarzystwo Poczyjaciele Nauk, No. 11, 1971; Москальская О. И. Проблемы системного описания синтаксиса. М., 1974 и др.

структурных типов (*Мне грустно, Я грустен, Я грущу*)<sup>3</sup>. А. И. Смирницкий, также указывая на отсутствие однозначного соответствия между формой какого-либо грамматического понятия и его значением и, в частности, на неполноценность в этой связи схемы «глагольные или именные», подчеркивал необходимость при классификации грамматических понятий, в данном случае сказуемых, тщательного анализа и учета «содержания сказуемого, выражаемого им смысла»<sup>4</sup>.

Если мы посмотрим, всегда ли выдерживается диада «глагольное сказуемое = действие — именное сказуемое = качество» в русском и английском языках, то увидим, что и в том, и в другом языке имеются случаи ее нарушения.

Традиционно приписываемая квалификативному предикату структура именного составного сказуемого, действительно, в основном, соблюдается как в русском, так и в английском языке. Например: *Он был высоким стройным юношей* = He was a tall well-built youth; *Ночь была жаркой и душной* = The night was hot and stuffy; *Он остался верен своему делу* = He remained true to his cause.

Однако такие примеры, как: *Белеет парус одинокий; На кораблях пестрели флаги; В степи зеленели бескрайние поля пшеницы* и т. п., нарушают привычное представление о семантико-синтаксических отношениях в сказуемом, в частности, представление о глагольном сказуемом как выразителе действия<sup>5</sup>. Сказуемые в этих примерах по своему содержанию подходят больше под определение именного сказуемого как выражающего характеристику качества, состояния или положения субъекта<sup>6</sup>. По форме же все эти предикаты (*белеет, пестрели, зеленели, розовели* и т. д.) являются глагольными. Для того, чтобы при переводе на английский язык сохранить эквивалентность коммуникативной цели высказывания<sup>7</sup>, эти глагольные предикаты следует переводить при помощи именных (в конструкции с there is) или при помощи определений логических субъектов с использованием при этом различных приемов компенсации, лексико-синтаксических трансформаций, конкретизации и смыслового развития<sup>8</sup>. Например:

There were flags of all colours hoisted on the masts; There were vast green corn fields all around, stretching out to the horizon; And

<sup>3</sup> Богородицкий В. А. Русская грамматика. Казань, 1918, с. 209—216.

<sup>4</sup> Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка. М., 1957, с. 112—124

<sup>5</sup> Интересно, что у В. Катаева (*Алмазный мой венец*. — Новый мир, 1978, № 6, с. 15) мы находим следующие строки: «Перечитываю написанное. Мало у меня глаголов. Вот в чем беда. Существительное — это изображение. Глагол — действие». А на с. 31 читаем: «Вокруг меня розовели, синели, голубели предвечерние снега, завалившие белорусский лес».

<sup>6</sup> Бархударов Л. С., Штелинг Д. А. Грамматика английского языка. М., 1973, с. 293; Каушанская В. Л. и др. Грамматика английского языка. Л., 1973, с. 232; Вагабаш Т. А. A Guide to Better Grammar. М., 1975, p. 164 и др.

<sup>7</sup> Комиссаров В. Н. Слово о переводе. М., 1973, с. 152—157.

<sup>8</sup> Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973, с. 79—117.

around me, in the dusk, I could see pink, blue and greenish snow that covered the Byelorussian forest in thick blankets.

Из этих примеров видно, что в русском языке здесь нарушаются привычные семантико-синтаксические отношения диады «глагольные — именные сказуемые» в сторону вербализации выражения качественной характеристики субъекта, в то время как в английском языке кваликативность передается именным способом.

Небезынтересно проанализировать и другие типы сказуемых, чтобы проследить наличие или отсутствие симметрии в схеме глагольное сказуемое = действие — именное сказуемое = качество. Мы разберем лишь часть из них.

Кроме предикатов рассмотренного выше типа, имеются и другие кваликативные предикаты, которые в русском языке часто передаются при помощи глагольных, а в английском — именных сказуемых. Например: *Он побледнел.* = He turned (grew) pale; *Он совсем состарился* = He has grown quite old; *Я ему обрадовался* = I was really glad to see him;<sup>9</sup> *Молоко скисло* = The milk has turned sour и т. п.

Во всех этих случаях предикаты имеют значение наличия или приобретения качества субъектом. Кроме этих значений, кваликативные сказуемые могут также выражать значение сохранения качества. В английском языке это значение чаще всего передается номинализованно, при помощи глагола to keep (иногда to stay) + прилагательное (to keep young, fit, warm, etc.). В русском языке, наряду с именным синтаксическим выражением этого значения (*оставаться молодым, в должной форме, теплым* и т. д.), распространено и глагольное его выражение, чаще всего при помощи глагола в отрицательной форме (*не стареть, не полнеть, не остывать / мерзнуть* и т. д.). Например:

Casey again felt the uneasiness of Sunday morning and the anxiety that had kept him awake last night. (F. Knebel & Ch. Bailey "Seven Days in May") — Кейси опять почувствовал ту же тревогу и озабоченность, что и в воскресенье утром и накануне вечером, когда долго *не мог уснуть*. (Пер. П. Видуэцкого и А. Горского)

...guaranteeing that the President would be kept safe. (Ibid.) — ... проследить, чтобы с президентом *ничего не случилось*. (Там же)

К кваликативному семантическому типу можно также отнести сказуемые со значением характерной особенности (или характерного недостатка) субъекта. Как в английском, так и в русском языке возможны и глагольные, и именные способы передачи этого значения, но в русском языке употребительнее глагольная форма, а в английском — номинализованная (при тождественности ситуативных моделей и функциональных стилей). Чаще всего в таких случаях русскому

<sup>9</sup> Бархударов Л. С. Семантика связочных глаголов в современном английском языке. Канд. дисс. М., 1951; Бархударов Л. С. Язык и перевод. М., 1975, с. 198; Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974, с. 45—48; Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тархов В. И. Пособие по переводу с английского языка на русский. М., 1960, с. 70—74.

глаголу соответствует в английском языке именное сказуемое, состоящее из глагола *to have* и отглагольного конвертированного существительного, омонимичного соответствующему глаголу. Например:

Она слегка *шепелявит*. — She has a slight *lisp*.

Он заметно (явно) *хромает*. — He has a pronounced (marked) *limp*.

Мальчик сильно (заметно) *заикается*. — The boy has quite a (a noticeable) *stutter*.

Она немного *сутулится*. — She has a slight *stoop*.

Ребенок сильно *косит*. — The child has a bad *squint*.

То, что этот тип сказуемых является квалификативным, а не объектным (англ. яз.), или процессным (русск. яз.) можно установить путем парафраза, грамматических трансформаций, постановкой вопросов и другими методами проверки данных логического анализа<sup>10</sup>, а также и путем перевода на русский язык. В данном случае, как и во многих других, «перевод работает на языкознание, расширяя его горизонты и позволяя более четко выявить как специфические черты отдельных языков, так и их общие характеристики или универсалии»<sup>11</sup>. В отличие от объектных сказуемых, которые невозможно перефразировать (с сохранением смысла высказывания), не упоминая самого объекта, ибо объект этот отделим от субъекта, внутренне не присущ ему (напр.: He has many friends; The book contains five chapters; He resembles his father<sup>12</sup>), сказуемые данного типа можно перефразировать при помощи различных синонимичных структур, не содержащих объекта, например: He has a marked limp = He is quite lame = He limps badly; The child has a bad squint = The child is squint-eyed = The child squints badly. В отличие от процессных предикатов, эти предикаты нельзя употреблять в продолженной форме, не изменяя смысла высказывания. Предложения: He is limping badly, He is squinting badly не указывают на то, что субъекту присуще данное качество, а лишь сообщают, что субъект в данный момент совершает определенное действие определенным образом. Постановка вопросов также помогает отделить такие сказуемые от объектных и от процессных: какой характерной особенностью (речи, походки и т. п.) обладает субъект?, но не \*что у субъекта есть? или \*что он делает? Перевод на русский язык позволяет увидеть одну особенность, характерную для таких предикатов и не характерную для объектных: английские объектные сказуемые (с глаголом *to have*) в настоящем времени могут переводиться на русский язык либо с опущением слова *есть*, либо с его употреблением. Квалификативные сказуемые данного типа, если и употребить конструкцию с предлогом *у* при переводе (что является менее разговорным), не допускают употребления глагола *есть*. (Ср.: *У него много друзей / У него есть много друзей, но: У него косоглазие / а не \*у него есть косоглазие*).

<sup>10</sup> Москальская О. И. Проблемы системного описания синтаксиса. М., 1974, гл. II.

<sup>11</sup> Швейцер А. Д. Указ. соч., с. 6—7.

<sup>12</sup> Смирницкий А. И. Указ. соч., с. 113.

Как уже упоминалось, данное квалификативное значение обычно, при тождественности смыслов, выражается именным способом в английском языке и глагольным в русском. Именное сказуемое в русском языке в таких случаях несколько отличается по коннотативному признаку от глагольного. Сравните: *Мальчик заикается, Мальчик — заика, У мальчика заикание; Он косит, Он косоглаз, У него косоглазие; Она сутулится, Она сутулая, У нее сутулость; Она шепелявит, Она шепелява, У нее шепелявость.*

Следовательно, вполне равнозначным данному типу английского квалификативного сказуемого (как и другим его типам, рассмотренным выше) является русское глагольное сказуемое, что еще раз свидетельствует о разнонаправленности тенденций в английском и русском языках: в русском — в сторону большей вербализации даже квалификативного сказуемого (что нарушает обычные семантико-синтаксические отношения в глагольных и именных сказуемых), в английском языке — в сторону большей номинализации.

Семантическим содержанием следующего типа сказуемых является характеристика действия или способности субъекта к действию.<sup>13</sup> Этот предикат можно назвать процессно-кваликативным, ибо, хотя в нем имеется квалификация, она относится не к субъекту, а к действию субъекта. Действие субъекта и характеристика этого действия, как правило, неразрывно связаны в таком предикате. Например:

He was a very bad dancer, and she had been the best dancer I had ever known... (Gr. Greene) — Он *танцевал* очень плохо, а она *лучше всех*... (Пер. Е. Голышевой и Б. Изакова)

“You are a poor liar.” (J. Galsworthy “To Let”) — Ты *не умеешь лгать*. (Пер. Н. Вольпин)

Много примеров этого типа предиката приводится для иллюстрации такого приема перевода, как замена частей речи. Напр.: I'm a very rapid packer. (J. Salinger) — Я очень быстро *укладываюсь*; He's not a terribly good mixer. (Ib.) — Он не очень *сходится* с людьми; I am a very good golfer. (Ib.) — Я очень хорошо *играю в гольф* и др.<sup>14</sup>

Если в случае квалификативных предикатов симметричность семантико-синтаксических отношений в дихотомии «глагольное сказуемое = действие» — «именное сказуемое = качество» нарушалась в сторону выражения качеств глагольными сказуемыми в русском языке, то здесь уже наблюдается асимметрия противоположного плана, а именно: выражение действия при помощи именного сказуемого в английском языке. Выражение действия как способности к нему, его характеристики возможно в английском языке и при помощи глагольного сказуемого, но, во-первых, это менее идиоматично (особенно в утвердительной форме), во-вторых, не распространяется на все случаи (напр., I am a poor sailor, He is a terrible stickler for discip-

<sup>13</sup> См. Гак В. Г. Русский язык в сопоставлении с французским. М., 1975, с. 161.

<sup>14</sup> Бархударов Л. С. Язык и перевод, с. 196—197.

line). В русском языке тоже встречаются именные структуры, однако использование их не всегда возможно, напр.: \*Я — медленный *писатель, едок, ходок* (I am a slow writer, eater, walker). Кроме того, именные и глагольные структуры не всегда равнозначны в русском языке по их коннотативному значению (ср.: Я *плаваю* медленно — Я медленный *пловец*; Она хорошо *готовит* — Она хорошая *стряпуха*). Так, например, нет эквивалентности коннотативных значений и коммуникативной цели высказывания в переводе "(She was evidently) a serious talker" (S. Maugham "The Moon and Sixpence") как «неистощимая *говорунья*», ибо переводчик (Н. Ман) употребляет в нейтральном описании первого впечатления автора от внушительной дамы властного и решительного вида чисто разговорное существительное *говорунья*, имеющее к тому же оттенок иронической снисходительности и предполагающее какое-то знание свойств человека (не даром опущено при переводе слово *evidently*). По-видимому, более адекватным был бы перевод: «Было очевидно, что она любит *говорить* много и пространно».

Таким образом, тенденцию к именному выражению предикации в английском языке можно наблюдать не только в различных типах квалификативного сказуемого, но также и в сказуемом, представляющем собой особым образом выраженное действие и являющемся результатом номинализации глагольной синтаксической структуры.

Интересно, что глубинное содержание таких номинализованных структур (аналогичных и во французском языке) осмысливается как действие не только носителями языков, в которых это значение действия отражено также в поверхностных синтаксических структурах, как, например, в русском языке<sup>15</sup>, но и самими носителями английского языка. Так, Р. А. Клоуз указывает на то, что все агентивные существительные — выразители действия (с суффиксами *-er, -or, -ar, -ant, -ist*) могут быть перефразированы при помощи глагола в действительном залоге и что сказуемое, состоящее из глагола-связки + прилагательное + агентивное существительное, равносильно сказуемому, выражающему действие<sup>16</sup>. Р. Кёрк даже устанавливает правила образования *ad hoc* агентивных существительных для выражения соответствующих действий, если в языке такие агентивные существительные не имеются: употребляя прилагательное *regular* с агентивным существительным, дериватом соответствующего глагола, можно передать этой именной структурой любое действие. Напр.: He is a regular flouter of authority = He flouts authority<sup>17</sup>.

Надо сказать, что носители языка довольно свободно образуют

<sup>15</sup> Бархударов Л. С. Язык и перевод, с. 196—197; Фалькович М. М. Возможные направления сопоставительных лексических исследований. — ИЯШ, 1973, № 1, с. 19—20; Гак В. Г. Указ. соч., с. 161; Гак В. Г., Ройзен-Блит Е. Б. Очерки по сопоставительному изучению французского и русского языков. М., 1965 г., с. 8—129 и др.

<sup>16</sup> Close R. A. A Reference Grammar for Students of English. M., 1979, p. 107, 157.

<sup>17</sup> Quirk R., Greenbaum S. A Concise Grammar of Contemporary English. N. Y., 1973, p. 123.

вают или переосмысливают агентивные существительные от соответствующих глаголов для характеристики действия, употребляя в качестве определений не только прилагательное *regular*, но и другие качественные прилагательные, такие как *good, poor, bad, slow, fast* и др. Например, зафиксированные в словарях значения существительных *riser* и *watcher* отличны от тех, что вкладываются в эти слова в следующих предложениях: *He is a quick riser, and full of hot air* (D. Francis). Здесь *He is a quick riser* не означает 'он быстро встает, когда просыпается' (по аналогии с *to be an early, late riser*), а 'Он быстро *делает карьеру*'. *You're a good watcher* (I. Murdoch) — здесь *watcher* употребляется не в своем политическом или военном значении — предложение можно перевести как: «А ты умеешь все *подмечать*».

Специальные исследования в этой области установили, что 94% глаголов современного английского языка могут участвовать в агентивной трансформации номинализации, и подтвердили, что в результате такой номинализации сохраняются как лексические, так и синтаксические свойства соответствующего глагола-сказуемого<sup>18</sup>.

Итак, процессно-кваликативные предикаты в английском языке, особым образом выражающие действия, имеют, как и кваликативные предикаты, синтаксическую структуру именного составного сказуемого.

Асимметрию традиционных семантико-синтаксических отношений в диаде глагольные — именные сказуемые мы находим в английском языке также при функционировании некоторых прилагательных в качестве предикативного члена именного сказуемого. И снова эта асимметрия для английского языка направлена в сторону именного выражения действия, когда прилагательное характеризует не субъект вообще, а лишь действие субъекта в данный момент. Например:

*David was complimentary, of course; asked the standard questions...* (John Fowles "The Ebony Tower") — Разумеется, Давид *делал лестные замечания*, задавал стандартные вопросы... (пер. К. Чугунова)

*Why are you so reluctant to reveal sources?* (Ib.) — Почему вы так неохотно *раскрываете* свои источники? (Там же)

*His mother used it as a threat when he was bad.* (J. Steinbeck "The Wayward Bus") — Его мать *прибегала к этому как к угрозе*, когда он себя *плохо вел*. (пер. В. Гольшева)

В данном случае, как и в других, характер семантического содержания сказуемого может быть проверен не только путем перевода, который, безусловно, помогает яснее увидеть общее и особое в различных языках, но и путем парафразы, постановки вопросов и пр. Процессность этих сказуемых может быть также подтверждена перефразированием их при помощи глаголов, что является менее эконом-

<sup>18</sup> Карачева Т. В. Производные отглагольные имена деятеля в современном английском языке в плане порождающей грамматики. — АКД. Минск, 1978.

ным (глагол + дополнение + обстоятельство образа действия) и потому менее органичным для английского языка, но, тем не менее, тождественным по смыслу.

Семантическое содержание действия, а не квалификации субъекта, явствует также из постановки вопросов. Тут невозможно задать вопрос: «Каким является (являлся) субъект?» или «Какова характерная особенность субъекта?», так как речь идет не о качествах субъекта, а его поведении, действии в данный момент.

Процессный характер именных сказуемых в английском языке, в которых прилагательное или существительное имеет функцию предикативного члена, особенно ярко выступает в том случае, когда глагол-связка "to be" употребляется в продолженной форме, что само по себе уже показательно. Например:

I'm not being quite honest. (Gr. Greene. "The Quiet American") — Я вам *сказал* не всю правду. (пер. Е. Голышевой и Б. Изакова)

I suspect I'm being a bloody nuisance. (John Fowles "The Ebony Tower") — Мне кажется, мое присутствие ужасно вам *докучает*. (пер. К. Чугунова)

Почему же вы *сердитесь*? (М. Булгаков. «Мастер и Маргарита») — Why are you being so disagreeable? (пер. М. Гленни)

То, что семантическое содержание таких предикатов следует определять как действие, процесс (что явствует из самой формы глагола), подтверждается также исследователями английского синтаксиса, являющимися носителями английского языка. Они вообще отмечают сходство между определенными типами прилагательных (употребленных с глаголом-связкой) и глаголами<sup>19</sup> и указывают на то, что прилагательные, как и глаголы, могут обозначать действие; например, предложение George was being rather foolish означает George was acting rather foolishly.<sup>20</sup>

О полном отождествлении носителями английского языка значения предикатов подобного типа с действием свидетельствует, в частности, и такой пример: I guess what I'm doing is being bitchy because I made such poor use of my time. (I. Shaw)

Парафраз таких сказуемых на английском языке (You are acting, behaving, talking, etc. + adverbial phrase) и их перевод на русский язык помогает также установить их более узкое семантическое содержание. Они обычно относятся к семантическому микрополю с общим значением поведения в данный момент и на русский язык переводятся (в сопровождении наречия или наречной фразы) такими глаголами, как *действовать, поступать, вести себя, рассуждать, говорить* и т. п.

Таким образом, асимметрия семантико-синтаксических отношений в диаде «глагольные—именные сказуемые» еще более явственно про-

<sup>19</sup> См. Brockman E. W., Sheldon G. W. A Practical English Grammar. М., 1978, p. 29, 165.

<sup>20</sup> Close R. A. Op. cit., p. 29.

является в английском языке по линии номинализованного выражения действия в процессном предикате, выраженном глаголом-связкой **to be** + прилагательное или существительное, особенно когда глагол **to be** употреблен в продолженной форме.

Номинализация английских предикатов наблюдается и в таких случаях, когда действие выражено при помощи абстрагированного глагола и отглагольного существительного, например, при помощи 1) абстрагированного отвлеченного глагола с общим значением выполнения действия **to do** + отглагольное существительное с окончанием **ing** типа: *I haven't done any writing lately*, а также 2) таких глаголов с ослабленным значением действия, как **to have, take, give, get** и т. п. + омонимичного глаголу отглагольного существительного, образованного по конверсии от соответствующего глагола, типа: *He gave a scream*.<sup>21</sup>

Анализ рассмотренных типов сказуемых, хотя и не исчерпывает всего многообразия именных сказуемых в английском языке, позволяет все же сделать некоторые общие выводы.

Именное сказуемое в английском языке может иметь семантическое содержание не только качества, характеристики субъекта (различные типы кваликативных сказуемых), но и действия субъекта (процессно-кваликативные сказуемые и процессные сказуемые с прилагательными или существительными в качестве предикативного члена и с конструкциями из абстрагированного глагола и отглагольного существительного).

Сопоставление английского языка с русским, а также с чешским<sup>22</sup> и другими европейскими и азиатскими языками<sup>23</sup> показывает, что английскому именному сказуемому могут соответствовать в других языках, при сохранении соответствующих денотативных и коннотативных значений, глагольные сказуемые.

Взаимоднозначные семантико-синтаксические отношения в диаде «глагольные — именные сказуемые» могут нарушаться как в русском, так и в английском языке, но случаи асимметрии в этих отношениях разнонаправлены: в русском языке — в сторону глагольного выражения качества, в английском языке — в сторону именного выражения действия. Таким образом, в английском языке именные сказуемые могут иметь не только кваликативные, но и процессные сказуемые, что еще раз подтверждает наблюдаемую многими исследователями тенденцию английского синтаксиса к номинализации.

---

<sup>21</sup> Подробнее об этом см. Фалькович М. М. О некоторых способах выражения действия в современном английском языке. — В сб.: ИЯШ, 1978, № 3, с. 19—27.

<sup>22</sup> *Mathesius V. O nominalnich tendencich v slovesne predicaci novoanglické, Sbornik filologicky, 4; Mathesius V. A Functional Analysis of Present Day English on a General Linguistic Basis. Prague, 1975.*

<sup>23</sup> Был проведен письменный и устный опрос носителей английского языка и знающих английский язык носителей немецкого, чешского, греческого, португальского, японского, монгольского и других языков.

А. В. Садиков  
(Москва)

### ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА СОВЕТСКИХ РЕАЛИЙ В ЕЕ ПРАГМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Проблема перевода так называемых «советизмов» — безэквивалентной лексики русского языка, появившейся в советскую эпоху и отражающей социалистическую действительность, — имеет не только теоретическое, но и все возрастающее практическое значение. Растет объем печатной продукции, издаваемой в СССР на иностранных языках и предназначенной для иностранного читателя.

Ответственная и почетная задача стоит перед переводчиками, работающими в этой области, задача, в целом успешно решаемая и тем не менее не переставшая быть источником трудностей для переводчиков-практиков и многообещающим полем исследований для теоретиков перевода.

В данной статье нам хотелось бы поставить несколько вопросов прагматики перевода применительно к указанной проблеме. Каждый из этих вопросов имеет и теоретический, и практический аспект, причем если для практики важнее анализ материала конкретной пары языков, участвующих в переводческом процессе, в нашем случае русского и испанского, то в обобщенной формулировке эти вопросы приложимы к любой паре языков, вступающих в переводческий контакт, и имеют непосредственное отношение к той области теории, которая занимается проблемой «перевода непереводимого»<sup>1</sup>.

**1. Вопрос об аудитории перевода.** Одним из главных вопросов прагматики перевода, который, к сожалению, лишь недавно начал осознаваться и разрабатываться теоретически, является вопрос: на какую аудиторию ориентируется данный переводной текст (учитывая, что эта аудитория всегда, хотя и в разной степени, отличается от аудитории оригинального текста по культурным параметрам и что сама аудитория перевода неоднородна).

Имеющаяся на сегодняшний день пока еще не слишком обширная литература по прагматике перевода, а также наблюдения над деятельностью переводчиков-практиков дают, как нам кажется, основание утверждать, что вопрос об учете аудитории может ставиться тройным способом, а именно: 1) как вопрос об учете языкового мышления, общего для всех носителей ПЯ; 2) как вопрос об учете различных национальных вариантов ПЯ и 3) как вопрос классификации

---

<sup>1</sup> Историю, теорию и библиографию проблемы см.: Влахов С., Флорин С. *Непереводимое в переводе*. М., 1980.

носителей ПЯ по признаку различного объема фоновых знаний, необходимых для понимания переводного текста.

Особо отметим третий из указанных аспектов как наименее изученный. Об испаноязычной аудитории перевода можно сказать следующее: по объему фоновых знаний, необходимых для понимания (на уровне лексики) текстов о Советском Союзе, в общей совокупности читателей можно выделить по крайней мере три большие группы. Первая — это те испанцы и латиноамериканцы, которые принадлежат к коммунистическому, рабочему или революционно-демократическому движению, симпатизируют советской действительности, знакомы с ней по литературе и периодической печати, а часто и по живым контактам. В результате, они осведомлены о фактах и тенденциях советской жизни, и многие наши реалии им известны даже в их русской языковой форме или в испанской транскрипции. Это — аудитория, в наибольшей степени склонная принять то, что предлагают ей переводчики, хотя бы это и были временами не самые удачные переводческие решения.

Другая аудитория — это население Кубы, то есть единственная на сегодняшний день испаноязычная аудитория, для которой явления социалистического уклада стали повседневной реальностью и потребовали воплощения и закрепления в национальном языке — кубинском варианте испанского языка. Сходные с советскими реалии здесь получили обозначения, отвечающие языковому мышлению испаноязычного населения, но, отметим, обозначения, в ряде случаев отличные от тех, что предлагали им советские переводчики. Ниже мы остановимся на этом факте подробнее.

Наконец, третья аудитория, исчисляемая потенциально десятками миллионов человек, — это все носители испанского языка, проживающие более чем в двадцати странах мира. Сведения, имеющиеся у них о нашей стране (если здесь вообще возможны какие-либо обобщения), как правило, скудны, обрывочны и противоречивы, и это означает, что на их фоновые знания переводчик в принципе полагаться не может — он может опереться лишь на их владение испанским языком, его нормой и тезаурусом (даже и эта посылка во многих случаях окажется неверной, но она — единственная возможная опора). Не будет преувеличением сказать, что для многих из этой категории читателей любое советское переводное издание может оказаться первым, попавшим в его руки, а значит — и источником, помимо прочего, всех фоновых знаний, которые необходимы для понимания данного текста.

Какова же должна быть, учитывая сказанное, установка переводчика? В случае, если аудитория заранее известна, ответ ясен. Первую аудиторию можно, с некоторой долей условности, рассматривать как специалистов, для которых каждая реалья будет термином из известной им области — термином или заведомо ясным, или нуждающимся в объяснении в плане уже известной системы понятий и обозначений. А терминологическая лексика имеет большую, чем общелитературная, способность ассимилировать транскрипции и кальки (сравним тексты, написанные для специалистов, с популярной литературой на те же темы).

Очевидным нам представляется и подход ко второй аудитории. Переводчик изданий, предназначенных для Кубы, должен быть знаком с кубинским вариантом испанского языка (в его литературной форме) и особенно должен знать кубинскую лексику, возникшую в период строительства социализма, опираясь на нее всякий раз, когда встречается с прямой аналогией между советской и кубинской реалией. Употребление знакомых читателю-кубинцу слов и выражений, отражающих социалистическую действительность, само по себе может многое сказать ему о процессах, происходящих или происходивших в Советском Союзе.

Наиболее сложной для переводчика представляется третья аудитория, причем, как мы считаем, именно на нее должен ориентироваться переводчик в общем случае, когда этот круг читателей предполагается наряду с другими, а также в случае, когда аудитория заранее неизвестна. Почему же нужно брать за основу третью аудиторию? Именно потому, что она уходит от определений: мы ничего не можем сказать о ее фоновых знаниях, но предполагаем, что в любом из конкретных случаев появления реалии знания читателя о ней могут оказаться равными нулю, поэтому логично и наиболее реалистично было бы думать, что они во всех случаях равны нулю, и таким образом максимально обезопасить себя от непонимания. Другим сильным доводом в пользу ориентации именно на эту аудиторию мы считаем тот факт, что из трех существующих она наиболее многочисленная. Сказанное не означает, конечно, что подход к этой аудитории должен быть принципиально иным во всех случаях. Напротив, мы считаем, что необходимо в максимально возможной степени учитывать кубинские варианты — всегда, когда они ясны по внутренней форме и опираются на наиболее распространенные (надвариантные) лексику и фразеологию испанского языка, поскольку кубинские варианты уже прошли испытание на близость испанскому языковому мышлению.

**2. Вопрос о нормативности.** Один из постулатов теории перевода гласит: текст перевода должен отвечать норме ПЯ. Этому правилу не противоречит ни тот факт, что у каждого ПЯ в действительности несколько норм (каждый функциональный стиль имеет свою норму, а каждый стилистический пласт — свои принципы отбора и организации языковых средств), ни тот факт, что в определенных пределах допускается нарушение правил (нарушение оправдано, когда оно **з н а ч и м о**, преследует определенную цель) и что в одних случаях (язык художественной литературы, разговорная речь) рамки допустимого шире, чем в других (язык технической документации или законодательных актов). При всех оговорках, при всей сложности понятия нормы, последняя существует объективно, как явление сознания определенного языкового коллектива. Соблюдение нормы данного функционального стиля и жанра, подобно соблюдению правил поведения, подобающих определенной социальной ситуации, создает чувство естественности происходящего (читаемого, слышимого), настраивает аудиторию на восприятие и концентрирует ее внимание на цели коммуникации.

Много занимавшийся вопросами языковой нормы и культуры речи чехословацкий лингвист Б. Гавранек обосновал в свое время (в 30-е годы) понятия «автоматизации» и «актуализации», которые, как нам кажется, могут быть взяты на вооружение прагматикой перевода. «Под а в т о м а т и з а ц и е й, — писал Гавранек, — мы понимаем такое использование языковых средств, изолированных или взаимно связанных между собой, которое является обычным для определенной задачи выражения, т. е. такое использование, при котором выражение само по себе не привлекает внимания; с точки зрения формы такое выражение употребляется [говорящим] и воспринимается [слушающим] как нечто условное (готовое — А. С.) и стремится быть «понятым» уже как часть языковой системы, а не только как единица, поясняемая в конкретном высказывании контекстом и ситуацией... Под а к т у а л и з а ц и е й, напротив, мы понимаем такое использование языковых средств, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное... как, например, живая поэтическая метафора (в отличие от лексикализованной, которая уже автоматизирована)».<sup>2</sup> Указанные Гавранеком явления существуют в любом языке и имеют каждое свою функцию: автоматизация обеспечивает устойчивость и эффективность языковой системы как средства общения, ибо дает возможность воспринимать достаточно крупные сегменты сообщения в целом, не ища новой информации на стыке каждых двух из следующих друг за другом единиц языка; актуализация способна сделать информативной каждую из составляющих сообщения, вплоть до отдельного звука; автоматизация помещает центр тяжести на «познавательной» функции речи; актуализация переносит его на «поэтическую» функцию<sup>3</sup>; автоматизация заставляет каждую единицу текста звучать как нечто «нормальное», «само собой разумеющееся»; актуализация заставляет его звучать «необычно», «по-новому», и в связи с этим она характерна для всякой эмоционально окрашенной речи: разговорной, художественной и особенно стихотворной. Обе указанные тенденции имеют и количественный аспект: автоматически то, что частотно; актуально то, что встречается впервые или редко; всякая метафора несет наибольший эмоциональный и эстетический заряд в момент рождения; если в дальнейшем она начинает широко употребляться, то становится «стертой», «лексикализованной», «мертвой», а через какой-то срок (исчисляемый, правда, веками) и вовсе утрачивает в сознании языкового коллектива какие-либо признаки метафоры<sup>4</sup>.

Какое отношение имеют все эти соображения к практике перевода? Как нам кажется, указанные выше понятия могут быть использованы для теоретического обоснования и разработки нескольких правил,

<sup>2</sup> Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура. — В сб.: Пражский лингвистический кружок. М., 1967, с. 355.

<sup>3</sup> Мы используем здесь терминологию и концептуальную схему Р. Якобсона. См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. — В сб.: Структурализм 'за' и 'против'. М., 1975, с. 197.

<sup>4</sup> Например, русские слова *бык* и *волк*, первоначально означавшие соответственно 'мычащий' и 'растерзывающий' (по М. Фасмеру).

которые в переводческой практике применяются интуитивно, но далеко не всеми переводчиками и не всегда. Каковы эти правила? Во-первых, текст перевода должен отвечать не просто норме ПЯ, но и норме определенного функционального стиля ПЯ (а внутри стиля — норме жанра). В практике работы редакций в этом случае говорят о «литературном» или «стилистическом» редактировании. Во-вторых, своеобразии стиля автора оригинального текста всегда заключается в применении приемов актуализации («выразительных средств», «фигур речи»); переводчик не всегда может подобрать эквивалент, то есть актуализировать тот же отрезок текста и тем же способом, но к его услугам — «прием компенсации»<sup>5</sup>. В-третьих, переводчик должен избегать актуализации там, где она не предусмотрена в тексте на ИЯ — если только он не делает этого в порядке компенсации — и уж во всяком случае, разумеется, такой актуализации, которая **противоречит** намерениям автора оригинального текста. Последний случай, к сожалению, не столь уж редок в переводческой практике. Весь набор переводческих приемов, пускаемых в ход при встрече с безэквивалентной лексикой, — приемов, подчеркиваем, необходимых — это, хотим мы этого или не хотим, одновременно набор средств, **актуализирующих** текст, ибо все переводческие решения приносят в текст нечто новое, задерживающее на себе внимание, заставляющее себя усвоить, то есть расшифровать, включить в систему известных понятий, запомнить. Это произойдет даже в том случае, если переводческое решение удачно; если же оно тем или иным образом противоречит языковому мышлению носителей ПЯ (конкретные случаи мы рассмотрим ниже), то восприятие данного отрезка текста осложняется, истолкование его может быть неверным, а эстетическое воздействие — отрицательным («перевод режет слух»), что в дальнейшем может сказаться и на интересе к тексту, и на способности читателя «сопереживать» автору.

В связи с этим отметим, что и эффект излишней актуализации текста может (а по нашему мнению — и должен) сниматься также путем компенсации, хотя о такого рода обратной компенсации в переводческой литературе говорят значительно реже. Поясним свою мысль. Обычно говорят о необходимости компенсации в случае невозможности для переводчика передать сходным способом и в том же отрезке текста какое-либо особо выразительное средство (скажем, игру слов), придающее тексту индивидуальный и неповторимый отпечаток. Компенсация здесь будет иметь вид применения сходного способа актуализации текста, как скоро представится возможность. Это — актуализация сознательная и целесообразная. А с другой стороны, переводные тексты, как правило, чрезмерно актуализированы даже независимо от субъективных намерений переводчика, не говоря уж об авторе. Разница языков и культур делает эти тексты полем многообразной языковой и лингвокультурной интерференции, не предусмотренной автором. И лучший из переводчиков не всегда

<sup>5</sup> О приеме компенсации см., в частности: Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973, с. 153 и след.

может избежать интерференции, поскольку такие явления, как например, безэквивалентная лексика, объективно неизбежны. Но переводчик может сгладить эффект «чужого» путем нормализующей компенсации, последовательно применяя в тексте приемы автоматизации, воспроизводящие особенности данного функционального стиля ПЯ всюду, где они могли бы быть уместны в оригинальном тексте на ПЯ, чтобы заставить текст звучать привычно, «как родной», и сделать чтение этого текста не только познавательным, но и увлекательным.

Существуют готовые модели такого рода текстов. Это книги писателей и квалифицированных журналистов, побывавших в другой стране, наблюдательных, симпатизирующих всему положительному, что видели, желающих познакомить своих (родных по языку) читателей с наиболее характерными фактами и явлениями чужой действительности и умеющих сделать это в хорошем литературном стиле. В таких текстах будет, конечно, языковая экзотика, но автор будет стремиться следовать при этом по крайней мере минимальному набору правил, а именно: «экзотизмы» не должны образовывать скоплений, которые делают текст похожим на специальный этнографический или другого рода научный труд и заставляют читателя тратить основные силы не на «вживание» в текст, а на расшифровку смысла того или иного абзаца; транскрипции не должны быть неблагозвучны или смешны, кроме того, каждая из них будет сопровождаться комментарием; кальки не будут противоречить языковому мышлению читателя с его привычной («естественной») системой ассоциаций, образного видения мира — иначе не будет достигнут положительный эстетический эффект. Наконец, писатель имеет право опускать второстепенные детали, когда они составляют лишь «фон» ситуации и все внимание автора и читателя направлено не на них, а на что-то более важное. Соответственно, и переводчик имеет «право» (хотя надо признать, что переводчик более ограничен в «правах», чем автор) опускать упоминание второстепенных деталей или же использовать для их обозначения аналогии («аналогический перевод»), если свойственная любой аналогии приблизительность не исказит существенного в мысли автора. В целом переводчик должен стремиться (хотя практически это трудно достижимо) к созданию текста того же уровня автоматичности, что свойствен оригинальным текстам соответствующего жанра.

**3. Кальки и языковое мышление.** Какие опасности подстерегают переводчика, который волею своей профессии бывает обязан внести новое понятие в систему представлений определенного народа и новое слово — в его язык? Ответим коротко: скрытую опасность заключает в себе **каждый** привычный переводческий прием. Транскрипции (протестовать против которых, вслед за пуристами XIX века, было бы в наше время бессмысленно) опасны тогда, когда противоречат эстетическому чувству читателя, напоминают неприлично или смешно звучащие слова родного языка. В качестве примера укажем хотя бы на два таких мелькающих в нашей литературе англицизма, как *брейн-дрейн* (звучит похоже на *трень-брень*) и *ноу-хау* (похоже на *гав-гав*). Правда, эти два уродца, судя по всему, не приживутся

в русском языке: первый из них уже вытеснен калькой *утечка мозгов*, второй не сегодня-завтра будет вытеснен аналогическим переводом *секреты производства* или *технология*. Аналогический перевод имеет свою опасность: аналогия может быть истолкована неверно, слишком буквально; описательный перевод — свою: длинным описательным оборотом очень трудно управлять; отсутствие эквивалентного термина скоро начнет восприниматься как лагуна.

Но особого внимания, как нам кажется, заслуживают скрытые опасности калькирования. Подчеркнем: опасности кальки суть продолжение ее достоинств. Без калек язык современной цивилизации немислим (вспомним такие русские слова, как *влияние* или *предмет*). Кальки хороши тем, что создают слова и выражения с ясной внутренней формой, опираются на значащие и узуальные элементы ПЯ. Однако здесь-то и кроется опасность (и не одна). Прежде всего, упомянутая ясность внутренней формы может быть лишь кажущейся, и в случае неверного истолкования ее переводчиком в тексте на ПЯ может появиться лексема, лишенная внутренней логики и не соответствующая лексеме ИЯ, то есть не выполняющая свое назначение как кальки.

Приведем пример на уровне слова. Русское слово *механизатор*, кажется, так и просит, чтобы его перевели на испанский как *mesa-pizador*, поскольку в этом случае совпадали бы и морфемная структура двух слов, и значение каждой морфемы — случай не частый. И тем не менее делать этого нельзя, точнее — это можно сделать лишь применительно к одному из значений русского слова: 'специалист по механизации'. Другое — и в настоящее время более употребительное значение — это не 'тот, кто механизировать', а 'рабочий, специализирующийся на вождении и обслуживании сельскохозяйственной техники', чему более или менее соответствует испанское слово *mesárico*.

Другой пример — слово *хозрасчет*, экономический термин, обозначающий определенную систему хозяйствования. Очень широкое и емкое по значению русское слово *расчет* было понято переводчиками слишком узко и буквально. В результате, новое и прогрессивное экономическое явление стало обозначаться в переводах странным и логически не объяснимым для читателя словосочетанием *cálculo económico*, букв. «экономическое вычисление». (Можно подумать, что впервые в экономике стали что-то вычислять!)<sup>6</sup>

Еще пример — на уровне словосочетания, точнее — слова, являющегося составной частью ряда устойчивых словосочетаний и на первый взгляд не вызывающего никаких затруднений при переводе, будь то в самостоятельном или фразеологически связанном употреблении. Речь идет о слове *национальный*. Подход переводчиков здесь, как правило, прост: *нация* — *pasión*, *национальный* — *pasional* и,

---

<sup>6</sup> Искусственность этого образования, очевидно, ощущалась рядом переводчиков, и в дальнейшем появился другой вариант — *autogestión financiera*. Нам кажется, однако, что ближе к смыслу данного понятия было бы перевести его как *autonomía económica*.

следовательно, *национальные окраины* (о царской России) — *periferias nacionales*, *национальные республики* (о Советском Союзе) — *repúblicas nacionales*. Но вот вопрос: как перевести *международные отношения* (в СССР)? Наверняка, не *relaciones internacionales*, потому что это — *международные отношения*. А как перевести на русский *escuela nacional*? Если учесть при этом испанские реалии, то надо перевести *государственная школа* (в отличие от *частной*). Как поймет носитель испанского языка остальные сочетания с *nacional* — это большой вопрос, потому что в испанском языке слово *nación* означает то, что в русском обозначается словами *нация*, *народ*, *страна* и *государство*, хотя, вполне возможно, и не в полном объеме значения каждого из этих слов.

А русское слово *национальный* имеет значения, не характерные для созвучного испанского слова, и в частности, 'относящийся к национальному меньшинству', что и следует передать соответствующими средствами испанского языка.

Еще один пример такого рода. Как перевести слово *советский*? Казалось бы, чего проще: *совет* давным-давно существует в испанском как *Soviet*, *советский* — как *soviético*. А в сочетании *советские работники*? *Работник* — *trabajador*, *советский* — *soviético*, но *trabajadores soviéticos* в обратном переводе — это *трудящиеся Советского Союза*. Что же касается *советских работников*, то это не все советские трудящиеся, но только 'штатные работники аппарата Советов народных депутатов, то есть райисполкомов, горисполкомов и т. д.' В сочетании выявляется более узкое значение каждого из двух слов, и в этом узком значении *работники* соответствует испанскому *funcionarios*, *советские* — *de Administración* (local, provincial и т. д.).

Итак, первая опасность кальки — опасность неверного истолкования ее внутренней формы переводчиком. Но существует и еще одна, возможно, большая, хотя и менее заметная опасность, заключающаяся в следующем. Калькируемые лексемы — слова и словосочетания — представляют собой сцепления значащих единиц, подчиняющиеся закономерностям лексической синтагматики ИЯ. Насколько уместны они с точки зрения синтагматики ПЯ? И более конкретно: если в основу калькируемого выражения положен образ, то согласуется ли он с образным строем другого языка?

Поскольку нас интересует вопрос перевода «советизмов», то в связи с ним необходимо рассмотреть природу образности русской советской публицистики и ее источники. В целом этому вопросу посвящено уже немало лингвистических трудов. За недостатком места, ограничимся отдельными наблюдениями. Среди источников метафоры советской публицистики на одном из первых мест — если не на первом — стоит образное переосмысление военной лексики. Причина этого ясна. Годы ожесточенной классовой борьбы, империалистическая война, гражданская война, Великая Отечественная война — все эти процессы и события не могли не оказать глубокого воздействия на язык. Примеров слишком много, чтобы пытаться их перечислить. Можно было бы указать на многообразное употребление слова *фронт* — *трудовой фронт*, *внутренний фронт*, *единым фрон-*

том и т. д., или слова боевой — боевая программа действий, боевой настрой, по-боевому и т. д., или такие переосмысленные термины, как мобилизовать резервы, передовые рубежи, занять позицию (в каком-либо вопросе), ударник — первоначально боец ударных частей — и многое другое. Как же переводить все эти выражения?

Для очень многих переводчиков ни сомнений, ни затруднений здесь не существовало. Поскольку для большинства слов и выражений этого ряда без труда можно подыскать эквиваленты в испанском языке (в военной же лексике), поскольку мотивация их обычно ясна, то носители языка поймут все правильно, а не поймут, мы не виноваты: мы переводим точно! И рождались во множестве: *trabajador de choque* — ударник, *año (obra, trabajo) de choque* — ударный год (стройка, труд), *ocupar una posición* — занять позицию, *movilizar las reservas de producción* мобилизовать резервы производства и *movilizarse* мобилизоваться (на какое-либо дело), *pertrecharse* в значении 'взять на вооружение (теорию, методы)', *estar en la trinchera del trabajo* стоять на трудовой вахте (букв. «сидеть в трудовом окопе» — перевод из «Большого русско-испанского словаря») и т. д. В результате у читателя переводных текстов могло создаться впечатление о жизни в СССР как о чем-то в высшей степени военизированном, где трудящиеся, предварительно «отмобилизовавшись», садятся «в окопы» и ждут лишь сигнала, чтобы «ударить» по какому-то зримому или незримому врагу. Читатель не может знать, что новизна и образность этой метафоры в той или иной степени — а у многих единиц и полностью — стерта, что многие из них, к примеру, стали экономическими терминами и употребляются, не вызывая в памяти положенного в их основу образа (кто выражается образно, говоря об оперативности руководства или энерговооруженности?)

По Гавранеку, для русского эта лексика и фразеология в значительной степени автоматизирована. Испанец же, напротив, в силу новизны этих лексем и их неожиданности в данном контексте воспримет их как образы, а накопление образов одного порядка должно создать определенную картину. Для иллюстрации этого положения зададимся вопросом: а что произошло бы, если бы в переводах на русский язык происходило такое же слепое калькирование внутренней формы иноязычных лексем? Каждый язык имеет свой набор источников привычной метафоры. Один из мощнейших источников ее в испанском — в гораздо большей степени, чем в русском — это религиозная лексика, а более конкретно — лексика теологии и канонического права (мы не говорим здесь о языке Библии, потому что этот пример банален). Приведем несколько примеров. О событии, имеющем очень большое значение, испанец скажет, что это было событие (буквально) «потустороннего» или «запредельного» значения — *de importancia trascendental*. Слово *consustancial* *единосушный* он употребит в общественно-политическом тексте в значении 'свойственный, присущий чему-л.'; *lego* *мирянин* — в значении 'непосвященный, профан'; производные от *convento* *монастырь*: *conventillo* и *conventículo* — в значении 'коммунальный жилой дом' и 'сборище',

соответственно. Нужно ли переводить все это буквально? Нет — и потому, что это прозвучит нелепо, и потому, что для испанца метафоры эти в значительной степени стерлись. Сегодняшний кубинец, не задумываясь, назовет Хосе Марти — *Apóstol de la Libertad*<sup>7</sup>, а погибших революционеров — *mártires de la Revolución*, не проводя аналогий между ними и христианскими апостолами и мучениками.

Различие между источниками образности в разных языках, конечно, относительно. И в русском языке мы найдем переосмысленные религиозные термины: *раскольник*, *ренегат* и др.; и в кубинской прессе мы встретим *contienda tabacalera* (об уборке урожая табака), *columna estudiantil* *студенческий трудовой отряд* и т. д. В чем же различие? Во-первых, в удельном весе каждого источника метафоры. Во-вторых (как следствие первого), не каждое слово ПЯ, однозначное слову ИЯ, имеет равный с ним метафорический потенциал. В-третьих, если мы употребляем метафору в переводе, является она живой или стертой? (Стертая лучше: она проверена на соответствие языковому мышлению.) В-четвертых (и это нам кажется самым важным), независимо от решения, принимаемого в каждом конкретном случае, необходимо стремиться сохранить в тексте перевода соотношение между актуальностью и автоматичностью, свойственное тексту оригинала или же идеальному тексту данного жанра в ПЯ. Это соотношение — величина, устанавливаемая пока чисто интуитивно, но, на наш взгляд, она может и должна стать предметом изучения в лингвостилистике и лингвистике текста, а в сопоставительном плане — и в теории перевода.

Возвращаясь к понятию *ударный*, мы должны констатировать, что кубинцы не приняли вариант *de choque*, который им навязывали переводчики. Взамен на Кубе появился целый ряд собственных обозначений *ударника* — *trabajador ejemplar* (*destacado*, *de vanguardia*, *de avanzada*). Чем объяснить неудачу переводческого решения? Все дело в том, что выражение *de choque* реально существует в испанском языке как живая метафора и яснее, чем русский аналог, намекает на свое военное происхождение, не имея при этом коннотации положительной оценки. Вот, например, как употребляет это выражение в одной из своих статей Родней Арисменди:

«...la monstruosa tentativa imperialista y contrarrevolucionaria, con el nazifascismo como «brigada de choque», de regresar la historia a antes de 1917...» («Revista internacional», 1976, No. 1, p. 3).

А вот случай употребления этого выражения в языке испанской прессы:

«(El príncipe Andrés) pudo afrontar las fuerzas argentinas en la guerra de las Malvinas, pero fue derrotado por las tropas de choque del periodismo británico.» («El País», 15.10. 1982)

---

<sup>7</sup> То же и в болгарском, например: Васил Левский — это «апостол на свобода»; в русском же языке такое употребление не принято.

4. **Значение слова и его коннотации.** Калькируя метафоры, переводчики часто упускают из виду еще один момент. В основание метафоры может быть положено значение слова, наделенного той или иной оценочной коннотацией в зависимости от того, как оценивается обозначаемое понятие данной культурой в данный момент. А в силу различия культур и коннотации двух сходных по денотату лексем могут быть различны и прямо противоположны. Например, выражение «крестовый поход» употребляется в русской советской публицистике с явно отрицательной коннотацией («трубят крестовый поход против социализма»), поскольку для русского-атеиста крестовые походы — символ религиозного фанатизма средних веков. Для испанца-католика совсем напротив: это символ христианского рвения, и коннотация безусловно положительная.

Приведем примеры из переводческой практики. Для современного русского понятие *партизанская война*, в общем, положительно, но не абсолютно, поскольку это явление чревато, в частности, так называемой «партизанщиной», с которой пришлось бороться в рядах Красной Армии во время гражданской войны. Для латиноамериканского коммуниста, кубинца в частности, понятие *guerrillero* безусловно положительно, и если переводчик будет настаивать на отрицательной коннотации слова-кальки *guerrillerismo*, он встретит серьезное недоумение. Так уже бывало. Между тем, необходимости ни в кальке, ни в метафоре здесь нет, а нужное понятие с соответствующей коннотацией можно передать выразительными и общеупотребительными испанскими словами *desgobierno*, *desmandamiento* и т. д.

Другой пример. В России начала века, где остро ощущалась необходимость индустриализации и отсталость мелкого кустарного производства, возникли слова с отрицательной коннотацией *ремесленничество*, *кустарщина*, *кустарные методы*. С этой коннотацией они живут и в современных текстах, и переводчики заученно калькируют их как *métodos artesanales*. Будет ли это воспринято должным образом? Ответом может послужить следующая маленькая реклама из испанской газеты, где весь пафос основан на коннотации **положительной** оценки ключевого слова *artesano* *ремесленник*, *кустарь*:

### Somos Artesanos

Si, lo somos en la era de la fabricación seriada. Por ello, realizamos su librería o boiserie a su medida y diseño, enoblecando las maderas más ricas por un escogido equipo de artesanos con auténtico amor a las cosas bien hechas. Si usted busca calidad y belleza, venga a visitarnos. («El País», 2.10.1979.)

Заданные культурой коннотации слов дают себя знать, помимо прочего, в том явлении, которое мы, по аналогии с общеизвестным термином, могли бы назвать «ложными врагами переводчика». Если «ложные друзья» — это слова, неправомерно употребляющиеся по созвучию со словами ИЯ, то «ложные враги» менее заметны, потому что они никогда не появляются — это слова, которых переводчик неправомерно избегает, даже ценой ошибок в переводе, на том же

основании созвучия. В нашем случае к таковым относятся, в частности, слова *policía, junta, provincia*.

В самом деле, в силу особых причин эти слова в современном русском языке маркированы: их значение специфично, их коннотация отрицательна. *Полиция* — это органы охраны порядка только в капиталистических странах и в царской России (где это слово и заработало себе низкий престиж); *хунта* — это только диктаторская (как правило, военная) клика, правящая страной; *провинция* как единица территориального деления применима к другим странам или к прошлому нашей страны, а применительно к нашей современной жизни это только оценочное слово (*глубокая провинция, налет провинциальности*). Незаметно для себя переводчики переносят эти коннотации в испанский язык, где данные слова имеют очень широкое и абсолютно нейтральное значение: первое значение слова *policía*, согласно испанским словарям, — это 'общественный порядок'; *junta* — это 'комитет' любого рода; *provincia* — 'крупная территориальная единица'. Имеют ли данные испанские слова отношение только к капиталистическому обществу? Отнюдь не в большей степени, чем *ejército, ministerio* и *región*. Социалистическая Куба, например, делится на *provincias*, за соблюдением порядка наблюдает *policía*, а планированием занимается *Junta Central de Planificación*.

А стремление «на всякий случай» избежать этих слов может привести к явным ошибкам. Переводчики упорно передают русское «милиция» как *milicia*, не затрудняясь заглянуть в словарь, который не оставил бы сомнений, что *milicia* — это прежде всего 'военное дело', а также 'военная служба', а также 'военные как социальная группа', а также 'любое вооруженное формирование или ополчение', и именно в значении 'народное ополчение' слово *milicias* употреблялось в республиканской Испании и употребляется на Кубе.

А вот иллюстрация употребления этого слова в значении 'военные', взятая из современной испанской прессы:

«A la vista están los resultados de esta política que ni siquiera ha sido beneficiosa para los militares, porque si el estamento en cuanto tal gozaba de privilegios, los profesionales de la milicia no eran precisamente mimados por ningún régimen.» («Cambio 16», No.597, 9.5.1983)

Вывод: в момент принятия решения переводчика должен неотступно преследовать мучительный вопрос: «А где гарантия того, что «они» поймут это так же, как я?»<sup>8</sup>

Резюмируем содержание данной статьи. Изучение испанского языка переводной литературы дает возможность поставить следующие вопросы прагматики перевода:

---

<sup>8</sup> Очень полезным в этом плане бывает опрос носителей языка — представителей той самой «иноязычной аудитории», о которой шла речь. Опрос этот может дать неожиданные и далеко не всегда успокоительные результаты. См., например, Милкулина Л. Т. Заметки о калькировании русского языка на английский. — В сб.: Тетради переводчика, вып. 15, М., 1978.

1. Вопрос о классификации аудитории перевода по уровню и характеру фоновых знаний.

2. Вопрос о сравнительной актуальности—автоматичности текстов на ИЯ и ПЯ, в зависимости от жанра, и о необходимости и границах применения принципа компенсации для восполнения потерь той и другой характеристики текста.

3. Вопрос о различных источниках метафоры и их удельном весе в разных языках.

4. Вопрос о столкновении при переводе различных оценочных и культурных коннотаций слов, сходных по денотату в разных языках.

*Н. Г. Елина*  
(Москва)

## **О ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК СТИЛИСТИЧЕСКИ ОКРАШЕННЫХ ПЛАСТОВ ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКА**

Общезвестно, что писатели, журналисты, докладчики черпают свою лексику не только из основного фонда, но и из различных групп всего словарного состава. Передача слов, входящих в эти различные группы, представляет определенные трудности для переводчика, на которых мы хотели бы вкратце остановиться.

Прежде всего мы сталкиваемся с тем, что наряду с общенародным литературным языком существуют местные диалекты и говоры. Диалектные включения в оригинальный текст создают особенные трудности для перевода, и не только потому, что эти элементы порой очень отличаются от общелитературных, но еще и потому, что их использование всегда мотивировано (характеристика персонажей в художественной литературе, указание на социальный статус, социально-психологические характеристики человека в публицистике и т. д.).

В истории переводческой практики предпринималось и сейчас предпринимается немало попыток адекватно передать диалектизмы на языке перевода. Рассмотрим некоторые наиболее показательные и известные примеры.

В начале этого века переводчик Н. Минский перевел комедию Мольера «Господин де Пурсоньяк», используя украинский и белорусский язык. Он заставил двух мнимых жен героя, из которых одна — Нерина говорит в подлиннике на пикардском диалекте, а другая — Люсетта на гасконском наречии, изъясняться на украинском и белорусском языках.

Что же получилось? Действие комедии Мольера оказалось перенесенным в Российскую империю. Впоследствии переводчики уже не возвращались к этим неудачным решениям. Точно так же оказались неудачными попытки передать диалектизмы ломаным русским языком.

И все же стилистическую функцию диалектизмов частично можно передать. Как мы уже говорили, диалектизмы в художественном произведении употребляются для характеристики героев и персонажей, причем они характеризуют не только и не столько территориаль-

ную, сколько социально-культурную «среду обитания». Именно на эту роль диалектизмов переводчику и нужно обратить внимание, поскольку эта стилистическая функция диалектизмов может быть сохранена в переводе с помощью просторечной лексики.

Итальянские писатели издавна прибегали к диалектизмам как к средству речевой характеристики. Так, в комедиях Гольдони (речь идет о его комедиях, написанных на литературном итальянском языке, а не целиком на венецианском диалекте) на диалекте говорят слуги и патриархальные купцы; отчасти здесь играет роль традиция комедии дель арте, подразделявшей персонажи на разные категории, но, несомненно, диалект является и средством речевой характеристики. Приведем отрывок из диалога между старым слугой Бригеллой и синьорой Беатриче:

**Brigella:** Le regna con mi, e no le se indubita gnente. Le metterò in un logo dove senza esser viste le vederà.

**Beatrice:** Che luogo è quello dove ci volete mettere?

**Brigella:** Una camera scura, dove non ghe va nissun. («Le donne curiose»)

Беатриче говорит на литературном итальянском языке, Бригелла — на венецианском диалекте. Для передачи этих различий можно использовать стилистические ресурсы русского языка и добиться того, чтобы эти персонажи заговорили по-разному и в переводе.

**Бригелла:** Идемте со мной. Уж вы не сомневайтесь. Я вас запрячу в такое местечко, что вы все разглядите, а вас никто и не приметит.

**Беатриче:** Что же это за место, куда вы нас хотите спрятать?

**Бригелла:** Да в чулан, туда ни одна душа не заглядывает\*.

Переводческий прием здесь очень прост: немного облегчен синтаксис первой реплики Бригеллы (фраза разбита на две), снижен до разговорного стиль употребляемых слов, например, *запрячь* вместо *поместить*, *местечко* вместо *место*, *чулан* вместо *темная комната*.

Наоборот, реплика Беатриче носит более книжный характер (употребляется *место*, а не *местечко*, *спрятать*, а не *запрячь*). Такое «разнесение» реплик по стилю и дает нужный эффект.

Широко пользовались диалектизмами и писатели-регионалисты конца XIX — начала XX веков, описывающие народный быт различных итальянских областей. Такие диалектизмы мы встречаем, например, в книге неаполитанской писательницы Матильды Серао. В переводе использованы уменьшительно-ласкательные суффиксы, придающие речи фамильярный характер, приставки, междометия, частицы, прилагательные, имеющие разговорную, просторечную окраску, и разговорные синтаксические структуры.

Разными способами передаются в переводе и жаргонизмы: иногда с помощью соответствующих русских жаргонизмов, иногда с помощью жаргонизмов, бытующих в другой среде, чем та, которая изображена в подлиннике, и наконец, с помощью просторечия. Так, в комедии «Трактирщица» Гольдони вводит жаргонизмы, имевшие

\* Перевод автора статьи. — Прим. ред.

хождение в актерской среде. Они имеют определенную стилистическую функцию, так как подчеркивают, что актрисы Ортензия и Деянира, которые ими пользуются, стараются обмануть окружающих, решая выдать себя за знатных дам.

**Ortensia:** Io lo farò certo, ma Deianira subito dà di bianco.

**Deianira:** Mi vien da ridere quando i gonzi mi credono una signora. («La Locandiera»)

**Ортензия:** Я могу сколько угодно, а вот у Деяниры сейчас же получается неестественно.

**Деянира:** На меня нападает смех, когда меня принимают за важную особу.

Из двух использованных Гольдони жаргонизмов первому — *dar di bianco* (*обнаружить себя*) — найдено литературное соответствие, но он мог бы быть передан и с помощью русского жаргонизма (*получается здоровенная накладка*), бытовавшего в актерской среде и вошедшего теперь в общенародный язык. Второй жаргонизм — *gonzi* (в общенародном языке: *простаки*, а здесь: *все не актеры*) — не передан вообще.

В другом случае Дживелегов при передаче актерских жаргонизмов использует жаргон деклассированных элементов:

**Ortensia:** Questo è un guasco piú badial di quel altro.

**Deianira:** Ma io non sono buona per miccheggiare.

**Ортензия:** Этот карась будет пожирнее первого.

**Деянира:** Да, только я потрошить их не умею.

Слово *карась* заимствовано из жаргона деклассированных элементов, в то время как *guasco* — актерский жаргонизм: оба слова обозначают 'богатый человек'.

Пример использования полностью совпадающего русского жаргонизма для передачи итальянского мы встречаем в переводе романа Васко Пратолини «Повесть о бедных влюбленных»:

Due sere fa venne il Moro e gli disse di ospitare «il morto» per qualche ora. — Позавчера вечером прибежал Моро и попросил приятеля подержать у себя несколько часов «покойничка».

«Покойничек» соответствует итальянскому «il morto» и тоже означает 'краденые вещи'.

Определенные соответствия были найдены при переводе романа Пазолини «Буйная жизнь» («Una vita violenta»), где чрезвычайно много жаргонизмов. Например, *te pagamo un scarafone* «мы тебе ставим банку» (вор.). В других случаях слова воровского жаргона были заменены жаргонизмами, бытующими в другой среде: *grapa* — *башили* (актер.), *pivello* — *салажонок* (морск.) и т. д. (пер. А. Кривченко).

В ряде случаев можно передать лишь стилистическую функцию жаргонизмов, которые придают реплике просторечную, а иногда и вульгарную окраску. Так, переводчику Нелидову удалось передать стилистическую функцию *gonzi* в приведенной выше реплике из пьесы Гольдони «Трактирщица»:

Деянира: Смех меня разбирает, когда дураки меня принимают за синьору.

Нелидов вводит в реплику вульгаризм (*дураки*) и разговорное словосочетание (*смех меня разбирает*) и таким образом компенсирует отсутствие жаргонизма.

Меньше трудностей представляет передача в переводе иностранных слов или в а р в а р и з м о в, встречающихся в газетном публицистическом или литературном тексте. В западноевропейских газетных текстах варваризмы встречаются гораздо чаще, чем у нас. При этом они зачастую сохраняют иностранную орфографию, то есть транслитерируются. В частности, сейчас в итальянский газетный язык проникло много английских слов. Некоторые из них вошли и в наш язык и никакого затруднения для переводчика не представляют — они, как правило, транскрибируются. Другие иностранные слова, преимущественно французские, хотя и встречались в русской художественной литературе, сейчас не употребляются, и если они стилистически нейтральны, их нужно просто переводить, никак особо не выделяя.

Il «rendez-vous» dei presidenti del Consiglio potrebbe aver luogo all'inizio dell'estate prossima.

Словосочетание *rendez-vous* употребляется в современном русском языке крайне редко и обычно с иронической окраской. Поэтому можно перевести: «Встреча глав правительств двух стран, по-видимому, состоится в июне-июле месяце».

Tutti i partiti sono turbati dalle dimostrazioni di incapacità di governo offerte in questi ultimi tempi dal giovane premier e dalla sua «équipe».

Французское слово *premier*, сохраняющее в итальянском тексте свое написание, известно и в русском языке, и так как оно транскрибировано и подчиняется русским грамматическим нормам, то передать его в переводе не представляет никакой трудности. Другое французское слово, *équipe*, русскому читателю непонятно, поэтому его следует перевести, но при этом сохранить его отрицательно-ироническую окраску:

Все партии обеспокоены тем, что за последнее время премьер и вся его «команла» обнаружили полную неспособность управлять страной.

Слово *команда* в данном контексте имеет нужный иронический оттенок.

В художественной литературе иностранные слова обычно всегда имеют определенную стилистическую функцию, и поэтому их надо сохранять при переводе: либо транскрибировать, либо — в подавляющем большинстве случаев — сохранять их написание.

Особую, подчас непреодолимую трудность представляют при переводе иностранные слова, заимствованные из языка перевода. В

новелле Мопассана «Сестры Рондоли» герой знакомится в поезде с молодой итальянкой. Между ними происходит следующий разговор:

— Est-ce que la fumée de tabac vous gêne, Madame?

Elle répondit: «Non capisco.»

(...) Je prononçai, alors, en italien:

— Je vous demandais, Madame, si la fumée du tabac vous gêne le moins du monde?

Elle me jeta d'un air furieux: «Che mi fa!»

В данном случае итальянская речь вставлена для того, чтобы подчеркнуть недовольный, раздраженный тон молодой женщины:

— Сударыня, вам не мешает табачный дым?

Она ответила: «Non capisco».

Я (...) повторил уже по-итальянски:

— Я спросил вас, сударыня, не мешает ли вам табачный дым?

Она сердито бросила: «Che mi fa!»

В русском переводе итальянские слова сохраняют свою функцию, и их перевод дается в соответствующих сносках. При переводе французской новеллы на итальянский язык стилистическая функция итальянских реплик пропадает.

Очень широко использует варваризмы писатель Курцио Малапарте в своем романе «Шкура», давая в тексте их перевод. Английские словосочетания не только подчеркивают, что его персонажи — американские солдаты, высадившиеся в Италии во время второй мировой войны, но и придают их речи резкую экспрессивность, большей частью отрицательного характера. Наоборот, французские слова повышают стиль повествования. Естественно, что все эти слова должны остаться в тексте перевода, а их значение нужно дать в сносках.

В общем, правила перевода варваризмов можно свести к следующему: при переводе газетных текстов, даже если отдельные иностранные слова имеют экспрессивную окраску, их надо либо транскрибировать, либо переводить, не выделяя из текста, а подыскивая им соответствующие стилистические эквиваленты; при переводе художественной литературы перевод иностранных слов следует давать в сносках, а в отдельных случаях — транскрибировать<sup>9</sup>.

Во всех европейских языках интернациональные слова, общие для ряда языков и восходящие к одному источнику, обычно заимствованы или непосредственно из этого источника, или через посредство другого языка. Чаще всего это слова латинского или греческого происхождения, в разное время проникшие в разные языки и подчинившиеся законам этих языков. Их называют *faux amis des traducteurs*. Почему же они ложные друзья? Дело в том, что лишь в некоторых случаях значения этих слов в разных языках совпадают полностью (напр., *радио*, *атом*, *аллегро* и т. д.), в других случаях значения совпадают лишь частично, а иногда и совсем не совпадают.

<sup>9</sup> Иное мнение по этому вопросу высказывает, тоже на материале романа Малапарте «Шкура», А. В. Чириков в своей статье «Как поступать переводчику с иноязычными вставками в оригинале?». — Тетради переводчика, вып. 19. М., 1982. — *Ред.*

Возьмем для примера слово *аргумент* (лат. *argumentum*). В русском языке оно имеет всего лишь два значения: 1. довод, основание; 2. математ. термин. В итальянском языке *argomento* имеет следующие значения: 1. довод, доказательство определенного утверждения; 2. причина, предлог (*offrire un argomento* *послужить предлогом*); 3. предмет, тема (*argomento della conversazione* *предмет разговора*); 4. краткое изложение; 5. способ, средство.

Еще больше расходятся значения итальянского слова *affare* — 1. *офиц.* дело (*affari pubblici* *общественные дела*); 2. экономическая операция; 3. процесс; 4. дело, хлопоты (*un affare da nulla* *пустяковое дело*) — и русского слова *афера* (разг.), означающего 'сомнительное, неблагоприятное дело, предприятие'.

Такие расхождения в значениях интернациональных слов объясняются, очевидно, тем, что эти слова проникали в европейские языки одновременно (обычно у этих слов больше значений в тех языках, которые их заимствовали раньше). Наряду с заимствованием происходило и переосмысление значения слова.

При переводе главным образом художественной литературы мы сталкиваемся с передачей а р х а и з м о в. Они имеют определенный исторический колорит, который нужно передать в переводе. Как это сделать? Надо помнить, что основная цель перевода заключается в том, чтобы ознакомить с памятником литературы современного читателя, поэтому переводить надо современным языком, не злоупотребляя архаизмами, хотя и отбирая такие словарные и грамматические элементы, которые позволили бы соблюсти историческую перспективу. Следует помнить, что развитие разных языков шло неодинаково, в зависимости от исторических условий одни языки развивались быстрее, другие — медленнее, поэтому хронологических соответствий здесь нет (итальянский и французский языки XVII в. менее архаичны, чем русский того же времени и т. д.). Поэтому почти нет переводов классических произведений, которые создавались бы на языке того времени, что и язык подлинника. Такую попытку сделал французский филолог Литтре, который перевел «Божественную комедию» Данте французским языком XIV века. Перевод получился архаичнее, чем подлинник, так как французский язык этой эпохи архаичнее языка Данте. С другой стороны, конечно, неприемлема и модернизация. В качестве примера такой модернизации А. В. Федоров приводит перевод «Слова о полку Игореве», сделанный М. Тарловским в 1938 году («Речь о конном походе Игоря»):

Товарищи, старую быль взворошить  
Не стоит ли нам для почина,  
Чтоб Игорев конный марш изложить,  
Рейд Святославова сына?  
Мы слогом теперешним речь начнем,  
На происшедшее глянув:  
Певцу не к лицу изжитый прием,  
Ветхий обычай Боянов.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Цит. по: Федоров А. В. Основы общей теории перевода. М., 1983, с. 290—291.

Переводы, в которых широко используются элементы архаического словаря, тоже единичны. Чаще всего переводчики идут негативным путем: избегают модернизмов и наряду с этим используют отдельные архаизмы, словарные и синтаксические (к последним прибегают, главным образом, при переводах прозаических).

Следует помнить, что произведения, написанные языком прошлых веков, естественно, не воспринимались их современниками как архаические, поэтому и не следует в переводе усиливать их архаизацию. Иная задача стоит перед переводчиком, когда архаизмы придают подлиннику определенную стилистическую окраску. Так, например, если подлинник отдаленной эпохи написан в высоком, торжественном стиле, то введение в перевод архаизмов поможет передать этот стиль (в частности, это относится и к переводу «Божественной комедии» Данте).

В более поздние времена писатели вводили архаизмы сознательно — либо в тех случаях, когда действие их произведений относилось к прошлому и им надо было дать почувствовать читателю колорит эпохи (исторические романы), либо когда они стремились возвысить стиль или, наоборот, придать произведению шутливый характер. Переводчик должен стремиться этот стилистический прием передать.

Необходимо также оставлять в переводе все историзмы, встречающиеся в подлиннике. Приведем пример из романа Алессандро Мандзони «Обрученные»:

*Pochi momenti dopo, arriva il capitano di giustizia con una scorta di alabardieri.* — Несколько минут спустя появляется капитан юстиции в сопровождении отряда алебардистов.

Историзмы *alabardieri*, *capitano di giustizia*, означающие исчезнувшие из быта понятия, сохранены в переводе.

Наряду с историзмами, обозначающими предметы и явления, исчезнувшие из современного обихода, существуют реалии, которые обозначают специфические явления и предметы общественной жизни и материального быта, имеющиеся только у определенного народа. Перевод реалий, относящихся к безэквивалентной лексике, представляет известную трудность.

Возможна различная передача реалий, встречающихся при переводе. Во-первых, реалии можно передать с помощью транскрипции, то есть использовать иностранное слово непосредственно, воспроизведя его написание буквами родного языка в соответствии с его правилами словообразования. Так, например, транскрибированы на итальянский язык такие слова, как *colchos*, *colcosiano*, *soviet*, и ряд других советизмов.

Транскрипция при переводе на русский язык применяется в тех случаях, когда речь идет о названиях учреждений, должностей, специфических для данной страны, о названиях предметов и понятий материального быта, о формах обращения к собеседнику и т. д. Например, такие пришедшие к нам из итальянского языка слова, как *синьор*, *синьора*, *лира* (в значении 'денежная единица'), *чентезимо*, *чичероне*, *синдик*, *комедия дель арте*, *остерия*, *трамтория*, *пицца*,

пиццерия и т. д. В тех случаях, когда транскрибированное слово встречается редко, необходимы соответствующие комментарии, например, *пертика* — 'старинная земельная мера в Северной Италии'.

Гораздо менее распространен второй способ передачи слов, обозначающих реалии, с помощью создания новых слов и словосочетаний и калькирования. Практически, при переводе на русский язык этот способ почти не употребляется. Поэтому и примеры найти труднее. Один из них — передача французского словосочетания *ballon à l'air chaud*. Это словосочетание было переведено на русский язык в 1783 году как *воздушный шар*. Другие примеры: *skyscraper* — *grattacielo* — *небоскреб*; *Brigate rosse* — *Красные бригады*.

Зато широко употребляется третий способ передачи слов, обозначающих реалии, который состоит в использовании слов родного языка, означающих нечто близкое, хотя и не абсолютно тождественное. Этот описательный способ перевода был особенно распространен в XIX веке при переводах произведений художественной литературы. Например, вместо *синьор* писали *господин*, вместо *браво* — *наемный убийца*, *разбойник*. *Браво* не вполне соответствует наемному убийце или разбойнику, так как он выполнял еще и функцию телохранителя; *сбир* — не просто полицейский, а *полицейский стражник*; *консерж* — это не совсем то же самое, что привратник, так как *консерж* сидит в подъезде, а не в воротах. Но в некоторых случаях и сейчас приходится прибегать к этому способу перевода. Например, специфические неаполитанские жилища *i bassi* можно описательно перевести как *полуподвалы*.

К безэквивалентной лексике относятся и географические названия и имена. Есть общая тенденция, которая заключается в том, что более известные географические названия, такие как *Lago Maggiore*, *Isola Bella*, *Сопса d'Oro* транскрибируются: *Лаго Маджоре*, *Изола Белла*, *Конка d'Oro*, а названия более узкого, местного значения чаще традиционно переводятся, или, во всяком случае, переводились: *Ponte dei Sospiri* — *Мост вздохов*, *Piazza di Spagna* — *Площадь Испании*, *Canal Grande* — *Большой канал*.

Совсем другое отношение к географическим названиям должно быть у переводчика, если они встречаются в художественных произведениях, где они могут нести не просто информационную, а и смысловую нагрузку. Например, название *Vicolo del Sole* («Переулок Солнца») в тексте, где речь идет о том, что в переулок совершенно не попало солнце, должно быть передано в переводе. То же самое относится к трупповному закоулку *Vicolo del Settimo Cielo* («Переулок на Седьмом Небе»). Иногда важно сохранить смысл названия улиц, где селились ремесленники, если это имеет значение для повествования: *Via dei coltellari* — «Улица ножовщиков», *Via dei ciabattini* — «Улица сапожников».

Выбор между транслитерацией, транскрипцией и переводом в мышленных названий зависит от переводчика. Так, название судна в новелле Мопассана «Порт» — «*Notre-Dame des Vents*», в переводе Л. Н. Толстого — «Богородица ветров», а в редакциях переводчика Т. Салье оно сначала транслитерировалось как «Нотр-

дам-де-Ван» (по аналогии с «Нотр-дам-де-Пари»), а затем было переведено «Пресвятая дева ветров».

Оба способа: транслитерация / транскрипция и перевод имеют и свои положительные, и отрицательные стороны. Злоупотребление транскрипцией и транслитерацией приводит к засорению переведенного произведения иностранными словами, к которым, если они мало известны, приходится давать сноску, перевод же не только ослабляет национальную специфику оригинала, но и вызывает русские ассоциации и может в отдельных случаях русифицировать оригинал (перевод Курочкина: «К Петрушке будочник откуда ни явись»). В современных переводах, в общем, предпочитают транскрипцию и транслитерацию, но без тех злоупотреблений, которые были в ходу в начале 50-х годов.

Вообще, передача национального своеобразия подлинника — задача нелегкая. Она связана не только с передачей слов, обозначающих реалии и названия, но и с переводом фразеологических единиц и образных выражений. Согласно классификации В. В. Виноградова, существуют три типа устойчивых сочетаний: фразеологические сращения (*бить баклуши*), фразеологические единства (*держат камень за пазухой*) и фразеологические сочетания (*страх берет*). В итальянском языкознании такой классификации нет. *Nesso di parole* примерно соответствует фразеологизмам первой и второй групп, *locuzione* — третьей группы.

В разных языках есть сравнительно небольшое количество фразеологических единиц, в основе которых лежит один и тот же или очень близкий образ и значения которых совпадают почти дословно. Например, *essere sulle spine* (букв. «быть на колючках») — *быть как на иголках*, *avere addosso la febbre della curiosità* — *сгорать от любопытства*.

В других случаях полного соответствия между фразеологизмами разных языков нет. Но можно найти фразеологические единицы, выражающие одну и ту же мысль, хотя и основанные на другом образе. Замена одного фразеологизма другим не нарушает адекватности, так как экспрессивность контекста сохраняется. Например, *tutte cose che non valgono un fico secco* — *все это выеденного яйца или гроша ломаного* (букв. «сухой смоквы») *не стоит*; *Mangio un gatto vivo, se non l'ho già visto (Sissa)* — Я его уже где-то видела, *провалиться мне на этом месте* (букв. «Съем живого кота, если я его уже не видела»).

Если же в языке, на который делается перевод, нет фразеологизмов, соответствующих или заменяющих фразеологизмы, имеющиеся в оригинале, можно прибегнуть к ресурсам разговорной лексики.

К фразеологизмам примыкают пословицы и поговорки. При их передаче также могут возникнуть разные случаи, аналогичные вышеприведенным. Одна группа пословиц и поговорок полностью совпадает в разных языках, то есть в их основу положен один и тот же образ. Вторая группа пословиц и поговорок свойственна определенному языку, но и в другом языке есть аналогичные пословицы, то есть выражающие ту же мысль в другой образной форме.

И, наконец, третья группа пословиц имеется только в данном языке. Трудность перевода пословиц зависит от того, к какой группе они принадлежат. Первая группа пословиц никаких затруднений при переводе не вызывает: *Batti il ferro finché è caldo* — *Куй железо пока горячо*; *A caval donato non si guarda in bocca* — *Дареному коню в зубы не смотрят*. При переводе второй группы пословиц возможны два случая: а) русская пословица, аналогичная итальянской, не имеет ярко выраженной национальной окраски. В этом случае ее свободно можно использовать: *chiodo schiaccia chiodo* — *клин клином вышибают*; б) русская пословица, аналогичная итальянской, имеет национальную окраску. В этом случае использовать ее нельзя. Например, передать итальянскую пословицу *Chi ha mangiato i piselli, spazzi i gusci* русской *Любишь кататься, люби и саночки возить* — значило бы не соблюсти национальный колорит. В этом случае можно дать перевод с использованием итальянского образа: «Любишь горох, на стручки не сетуй».

При передаче третьей группы пословиц переводчик вынужден давать их перевод, сохраняя особенность их формы — афористичность, краткость, образность: *Guelfo non son, nè ghibellino m'appello, chi mi dà da mangiare tengo a quello* — «Я не гвельф, и я не гибеллин, кто мне даст поесть, тот и господин».

При передаче пословиц, поговорок, которые имеются только в языке оригинала, переводчику иногда приходится учитывать следующее противоречие: пословица имеет свой образ, который надо стремиться передать, но если этот образ очень непривычен для русского читателя, его приходится смягчать, так как в противном случае пословица или поговорка утратит свой жанровый признак — распространенность. Например, при буквальном переводе встретившейся у Гольдони поговорки *Per te vi porterei l'acqua colle orecchi* — «Для вас я готов воду носить в ушах» утрачивается ощущение поговорки, можно подумает, что это метафора, принадлежащая персонажу, который произносит эту реплику. Поэтому гораздо полноценнее перевод: «Для вас воду решетом готов носить». Смысл поговорки сохраняется, а образность поговорки ассоциируется с русской пословицей «Дурака учить, что решетом воду носить». При этом нарушения национальной специфики не происходит.

Что касается перевода метафор, то требуется прежде всего установить, общезыковая это метафора или индивидуально-авторская. В первом случае важно не оживлять стершиеся метафоры, например, *si è scatenata la guerra mondiale* — *разразилась мировая война* (а не «сорвалась с цепи»). Если же образность общезыковой метафоры еще не стерлась, нужно передать стилистическую функцию этого образа, но при этом большей частью приходится заменять его другим образом, распространенным в русском языке. Если мы сохраним образ, присущий итальянскому языку, то при переводе на русский он не будет восприниматься как бытующий в народной речи. Например, *È un uomo debole, la moglie lo tira pei fili* — «Он слабохарактерный человек, жена держит его под башмаком», а не «жена дергает его за ниточки».

Метафоры авторские в переводе следует передавать. Здесь трудность заключается в том, чтобы не стирать образность в переводе и не заменять свежий, оригинальный образ распространенным. В некоторых случаях, однако, сохранение авторской метафоры вносит неясность в текст или влечет за собой нарушение стилистических норм русского языка. Чтобы избежать этого, метафору можно заменить сравнением, допускающим изменение конструкции предложения:

Correva, per il cielo una trama fitta d'infinite nuvolette lievi, basse, ceneree, come se fossero chiamate in fretta di-là, di-là verso levante, a un misterioso convegno e pareva che la luna, dall'alto, le passasse in rassegna. (Pirandello)

По небу как легкие сплошные волокна бежали низкие сероватые облачка (вместо «бежали частые волокна бесконечных облачков»), как будто их спешно позвали туда на восток, на какой-то таинственный сбор, и луна с высоты устраивала им смотр.

Иногда, если при сохранении метафоры возникает непривычное для русского языка словосочетание, в метафору можно внести некоторые видоизменения: Era un rumore fresco, chiaro in quel mattino di primavera (Venturi) — В это весеннее утро раздался свежий веселый шум («светлый шум» — словосочетание для русского языка непривычное).

Основой для авторских метафор служат обычно метафоры общеязыковые, видоизмененные и оживленные писателем: Uh, è cotto, stracotto e biscottato (Goldoni). Cotto означает «сварен», в переносном смысле — «пьян», или «влюблен»; stracotto — «переварен», а в переносном смысле — «отчаянно влюблен». Biscottato — *высушенный* приобретает переносное значение только в данном контексте, как дальнейшее усиление cotto и stracotto. Поскольку в русском языке соответствующих метафор нет, было предложено несколько переводов этой фразы: «Он готов, испечен и даже перепечен» (Комиссаржевский); «Готов, голубчик! Совсем готов, готовехонек» (Дживелегов); «Ага. Он ошипан. проткнут вертелом, прожарен» (Нелидов). В первых двух переводах метафора не имеет специфического значения «влюбленности», «ошипан» же обычно означает «обобран», поэтому смысл метафоры меняется. Нам кажется более приемлемым перевод: «Ну, втюрился, голубчик! Увяз по самые уши». При таком переводе передается и смысл метафоры, и образ близок к оригинальному. «Втюриться» («попасть в тюрьму») в переносном смысле означает «влюбиться». Первоначально русская метафора, уже стершаяся, была заимствована из той же сферы, что и итальянская. Ее оживляет другая, менее стертая — «увяз по самые уши».

Конечно, в короткой статье нельзя рассказать о всех «подводных камнях», встречающихся на пути переводчика, поэтому здесь мы попытались наметить принципы перевода в тех случаях, когда словарные соответствия не могут оказать переводчику существенную помощь, и очень большую роль начинает играть момент творчества.

С. Ф. Беляев  
(Москва)

### ЗАМЕЧАНИЯ ИЗ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА

- «...— Так кто же может ответить? — спросил Император.
- Я знаю один ответ на этот вопрос, — поклонился Первый министр.
- А мне известен сто и один ответ, — сказал Мудрец.
- Значит, и вы оба не знаете...»

Неважно, откуда эти персонажи — из старинной китайской рукописи, из венецианской комедии, или из произведения Кэрролла, — но нам еще предстоит к ним вернуться.

Это произошло в дни XIII Международного кинофестиваля в Москве. В большом зале, рассчитанном на 500 мест, но вместившем в тот вечер около 800 человек, начинался показ фильма, которого почти никто в Москве еще не видел. О нем было известно лишь, что это философская психологическая драма, признанная одним из крупнейших достижений кинематографии, снятых на азиатском континенте за последние двадцать лет. За микшерским пультом с микрофоном в руках сидел автор этих строк, ожидая субтитров, которые, по словам организаторов просмотра, должны были быть на английском, «или уж во всяком случае на каком-то европейском языке».

В зале погас свет, на экране появились первые титры — так называемая «шапка», — и у переводчика появилось крайне нехорошее предчувствие: ни английских, ни каких-либо других субтитров в фильме не будет.

Эта ситуация не была первым случаем подобного рода в переводческой практике автора, но прежде он оказывался вынужденным «переводить» с японского, китайского или тагальского языка боевики, практически не нуждавшиеся в переводе, звуковой тракт которых содержал лишь крики «Кья», глухие удары, выстрелы и писк тормозов. В этих ситуациях зрители, как правило, не обращают внимания на некоторые непоследовательности в сюжете и диалоге, который переводчику приходится сочинять у них на глазах. Но в данной ситуации — 2,5 часа серьезного, наполненного содержанием текста — подобная авантюра не привела бы ни к чему хорошему.

Оставалось одно: обратиться к залу с вопросом, нет ли случайно среди этих восьмисот человек хотя бы одного, владеющего языком фильма. Впрочем, вопрос этот был совершенно бесполезным, так как ответ на него можно было предвидеть заранее. После этого оставалось бы только извиниться перед зрителями и отменить про-

смотр, по мнению организаторов, было совершенно исключено.

В этот момент микрофон из рук несказанно обрадованного переводчика вырвал один из организаторов и довольно уверенным голосом заговорил: «...Тараканак, Цзян Мажу и другие актеры. Главный оператор — ...»

В одной из пауз он попросил освободившегося переводчика узнать где-нибудь — хотя бы приблизительно — о чем фильм. Отважный безумец, взявший микрофон, обманывал зрителей так вдохновенно и талантливо, что, когда на следующий день выяснилось, что в зале — случится же такое — оказались сразу два человека, знавшие этот язык, они дали автору этих строк следующие отзывы об увиденном накануне.

— Да, — сказал один, — я еще раз убедился, что их психологический склад настолько своеобразен и отличен от европейского, что нам их не понять, а другой заметил:

— Неужели не могли пригласить более опытного переводчика: в простых местах он справлялся, а там, где появлялись диалектные выражения и идиоматика, явно плавал. Процентом двадцать понял совершенно неверно. А то и все тридцать.

Для чего мы приводим этот анекдот?

Вновь обращаясь к проблеме синхронного перевода фильмов, автор поставил перед собой задачу дать ответ на ряд вопросов, которые рано или поздно встают перед каждым переводчиком, занимающимся синхронным переводом (СП) кинофильмов. Эти вопросы весьма разнообразны как по содержанию, так и по характеру, но все они сводятся к одному: «Что такое хорошо и что такое плохо».

Непосредственность и простота сформулированного таким образом вопроса настолько очевидны, что автору стоило большого труда отказаться от изложения в «замечаниях» своего личного мнения, основанного на десятилетнем опыте работы, срок, в который пришлось перевести не одну сотню фильмов и слышать очень многих переводчиков — опытных и начинающих, талантливых и бездарных, блестящих и серых, — одним словом, хороших и плохих.

Процесс познания истины парадоксален. Каждый вопрос требует определенного ответа — ответа общего или конкретного, точного или приблизительного, единственно возможного или допустимого множества. Ответ, независимо от критериев истины, является шагом на пути к ее познанию, но в то же время уводит от нее. Множество ответов на один вопрос, тем более ответов взаимоисключающих и противоречащих один другому, должны еще больше затруднять путь к истине. Но в то же время отказ от этого пути явится методологической ошибкой, так как только через множество можно постичь единственную истину.

Именно поэтому автор не стал навязывать читателям свою точку зрения на то, каким должен быть хороший перевод, а обратился с этим вопросом к самым разным людям. Пользуясь случаем, мы благодарим всех, кто дал нам ответ и помог в написании этой статьи.

В их числе были лучшие московские переводчики фильмов, кинокритики, работники Госкино СССР, значительная часть рабочего

времени которых приходится на работу в просмотровых залах, наконец, зрители — люди, которые приходят в кино не в силу своих служебных обязанностей, а просто для души.

Ответов было много, большое количество их повторялось, причем нередко были случаи, когда уважаемые и опытные переводчики высшей квалификации давали ответы, которые, по мнению их не менее уважаемых и не менее опытных коллег, свидетельствовали о «дилетантизме и безграмотности» их авторов. В то же время мнения некоторых людей, не знакомых ни с практикой, ни тем более с теорией перевода, оценивались как «заклучения высокопрофессионального и тонкого наблюдателя».

Поэтому мы решили привести здесь эти ответы подряд, независимо от того, кому принадлежат эти мнения — мастерам перевода и кинематографистам или же зрителю из зала.

Итак, **хороший перевод** должен быть:

(а) — «полный»

(б) — «подробный»

(в) — «грамотный»

(г) — «точный»

(д) — «ровный перевод без пауз, мычания и блеяния»;

(е) — «не обязательно точный и подробный, но непременно гладкий и см. «д»: даже если переводчик чего-либо не расслышал или не понял, он не должен замолкать — пусть повторяет предыдущую фразу, пусть придумывает что-нибудь, обманывает зрителя, но только правдоподобно и убедительно»;

(ж) — «верный и см. «б», «г»: ни в коем случае переводчик не должен позволять себе лгать, изворачиваться и халтурить, а если он не понимает текст фильма, то ему нечего делать в будке»;

(з) — «перевод, которого не замечаешь и не воспринимаешь как таковой»;

(и) — «перевод, в котором ощущается рука мастера»;

(к) — «перевод, когда переводчик играет вместе с актерами, сопереживает всему, происходящему на экране, смеется и плачет вместе с героями»;

(л) — «бесстрастный, ровный, холодный, не мешающий воспринимать игру актеров»;

(м) — см. «л», «но отрешенность не должна быть полной — местами переводчик должен «оттаивать»;

(н) — «перевод, тон которого, при всей холодности переводчика, сохраняет тепло».

Все это — лишь самые типичные или наиболее яркие высказывания о том, какой перевод фильма можно считать хорошим. А что же из себя представляет плохой перевод?

**Плохой перевод** — это см. выше, «а» — «н».

Как вы заметили, приведенные нами точки зрения разных людей на перевод — за определенными исключениями — находятся в полном противоречии друг с другом. И в то же время, когда приходится оценивать перевод на практике, хорошему переводу единодушно

дается высший балл, даже в том случае, если он и не соответствует тем или иным требованиям отдельных зрителей.

Чем это объясняется?

Поскольку некоторые факторы, влияющие на процесс синхронного перевода фильмов (такие, как особенности и характер переводимого текста, условия осуществления процесса перевода и т. п.), уже были разобраны нами на страницах «Тетрадей переводчика»<sup>1</sup>, в данном случае мы бросим взгляд на некоторые прагматические аспекты СП кинофильмов.

Памятуя о наличии разных теорий перевода (из которых, по нашему мнению, в данном случае наиболее приемлемыми будут теория уровней эквивалентности<sup>2</sup> и семантическая теория, имеющая в основе ситуативную модель языкового синтеза<sup>3</sup>), рассмотрим некоторые из приведенных выше точек зрения на перевод фильмов.

**а) Всегда ли перевод должен быть полным?**

— Bonjour, Madame Tavernier.

— Bonjour, Monsieur Claude, —

герой фильма здороваются с консьержкой и поднимается на третий этаж. Открывает дверь.

—Nicole?

—Papa!!

Один переводчик добросовестно переводит все четыре реплики, другой молчит, дает возможность зрителю самостоятельно понять иностранную речь. Но все ли зрители будут ему благодарны? Инерция настроенности на родную речь у некоторых настолько велика, что даже самые элементарные и универсально доступные слова и высказывания не будут ими поняты. А в некоторых ситуациях реакция зрителя может быть и такой:

Герою итальянского фильма «Бинго-Бонго» показывают банан:

— Вапапа. (Перевода нет, зато зал хором повторяет: «Банана».)

**б) Должен ли перевод быть полным и подробным?**

Героиня того же итальянского фильма говорит очень возбужденно и быстро — быстро даже по сравнению со средним темпом итальянской речи, которую, можно сопоставить лишь с очень быстрой русской речью. Полностью ее монолог звучит в переводе так:

— Вот именно. Вы сами это сказали. Дара речи. Вы же знаете, что есть обезьяны, владеющие языком жестов. В Штатах проводятся эксперименты по использованию обезьян в качестве переводчиков между людьми и животными. А мы можем научить его говорить, но не учим. Почему?

<sup>1</sup> См. Беляев С. Ф. Записи на полях монтажного листа. — В сб.: Тетради переводчика, вып. 18. М., 1981.

<sup>2</sup> См. Комиссаров В. Н. Слово о переводе. М., 1973.

<sup>3</sup> См. Catford J. A Linguistic Theory of Translation. Oxford, 1965; Гак В. Г. О моделях языкового синтеза. — Иностранные языки в школе, 1969, № 4; Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. М., 1973.

Попробуйте произнести это за 8 секунд. Сколько попыток вам для этого потребовалось? А вот в фильме у героини уходит на это лишь 7 секунд. При очень большом желании можно, конечно, уложиться и в эти сроки. Но поймут ли зрители хоть что-то из этой скороговорки? Поэтому переводчик произносит:

— Вот именно. Дара речи. В Штатах проводятся эксперименты по использованию обезьян в качестве переводчиков между людьми и животными. А мы не учим его говорить. Почему?

г, ж, е) Пожалуй, самый сложный вопрос — о точности и верности перевода.

Ошибки при переводе, как это ни прискорбно, неизбежны. Но есть ошибки и ошибки.

— Сеньор, ребята хотят подарить Вам кресло. Они его сами сделали, своими руками.

После этих слов переводчика на экране появляется и подарок, о котором идет речь, это не кресло, а... седло. В зале оживление.

Кто виноват в этой ошибке — переводчик или многозначность испанского слова *la silla*?

В фильме Ф. Коппола «Изгой» члены одной из молодежных банд зовут себя «greasers». Для того, чтобы подобрать подходящий эквивалент для этого названия, совсем не обязательно было смотреть ранее вышедший фильм «Grease». Достаточно просто знать, что голова может быть чистой и greasy. Но переводчица путает слово grease с Greese и превращает героев фильма в греков. Она настолько убеждена в своей непогрешимости, что в тексте диалогов даже появляются фразы о тяжелой судьбе рабочих-иммигрантов в Америке и о том, что «дома, в Греции, было все-таки лучше». Как выяснилось, слова grease переводчица просто... не знала.

Конечно, бывают случаи, когда тот или иной дефект аппаратуры не позволяет переводчику услышать, что говорят на экране. Так, автор этих строк до сих пор не уверен, что он верно понял героиню одного американского фильма, сделанного с претензией на глубину содержания и мысли — при полном отсутствии оных.

(Двое влюбленных встречаются после разлуки. Диалог идет шепотом, в темноте. Женщина рассказывает о том, как ей было плохо и тяжело. Пауза.)

— I'm free...

(Мужчина молча гладит ее по волосам.)

— Hold me!

Именно так и было переведено это место:

— Я освободилась.

— Обними меня.

Но оно могло содержать и совсем другие слова:

— I'm afraid... Help me.

— (Мне страшно. Помогите мне).

Впрочем, этот пример приведен нами лишь в подтверждение тезиса о том, что не всегда вина за искажение текста оригинала лежит на переводчике. Гораздо больший интерес — и это могло бы стать темой самостоятельного исследования в области психолингвистики — представляет явление интерференции.

Самый простой пример этого явления. Довольно хорошая переводчица с французского пожаловалась, что, переводя польский фильм «Волчица» с французскими субтитрами, она все время говорила «кюре» и «монсеньер», совершенно упустив из виду, что «кюре» в Польше — это *ксендз*, а о графе можно было говорить *пан граф* или же *его светлость*.

Посочувствовав коллеге, переводчик приступил к переводу другого польского фильма. Первая часть, то есть первые десять минут фильма, оказалась снабженной испанскими субтитрами. Каково же было удивление и смущение переводчика — в его роли оказался автор этих строк, — когда он поймал себя на том, что под влиянием испанских титров вместо польского *rapowie* сказал *сеньоры*.

Еще более интересно проявляется интерференция языка перевода. С. Шайкевич<sup>4</sup> приводит следующий пример из практики работы автора синхронного русского текста при дубляже: «Игра актера, его жестикация, выражение глаз (...) и движения губ — все это настраивает на определенный лад и часто подсказывает готовую русскую реплику, правильную по смыслу и по форме и вполне синхронную с изображением».

При синхронном переводе такое тоже случается, однако механизм этого явления несколько сложнее, чем в описанном выше случае. Решающую роль здесь играет фактор вероятностного прогнозирования. Переводчик, не дожидаясь начала высказывания, подбирает один или несколько наиболее вероятных в данной ситуации вариантов фразы или начала высказывания. В результате может произойти вот что.

Одному переводчику в течение двух дней пришлось перевести семь или восемь фильмов с Бельмондо. К концу второго дня он уже настолько отождествлял себя с почти не менявшимся от фильма к фильму героем и так хорошо изучил арсенал авторов диалогов к этим фильмам, что когда Бельмондо, выслушав своего коллегу, полицейского инспектора, предложившего оригинальный план освобождения заложников, поднял палец и раскрыл рот — переводчик уверенно сказал: «А в этом что-то есть». Зато комиссар, роль которого исполнял Бельмондо, не сказал ничего. Он просто молча закрыл рот.

Что же касается интерференции языка перевода, то в подобных случаях она проявляется следующим образом.

Диалог двух знакомых, случайно столкнувшихся на улице: Как жизнь, что нового, вопросы, вопросы... Переводчик уже настроился на вопрос «А как»..., и действительно слышит с экрана:

— А мисс Дороти?

<sup>4</sup> Шайкевич С. Записки «азта». — В сб.: Мастерство перевода. М., 1970.

И только повторив автоматически эту фразу, переводчик с ужасом понимает, что на самом деле с экрана прозвучало:

— I miss Dorothy (Я скучаю по Дороти).

Эта фраза была весьма существенным элементом в развязке фильма, поэтому, даже несмотря на то, что переводчик сразу же попытался исправить положение, эффект от этой фразы, на которую столь большие надежды возлагали авторы фильма, оказался испорчен.

Явление интерференции может проявляться не только на уровне лексико-синтаксическом, как в только что описанном эпизоде, но и на уровне просодическом.

У дощатого сарая неопределенного назначения стоит молодой человек. Из остановившегося рядом автомобиля выходит ослепительная дама, подходит к нему и широко раскрывает глаза:

— Мне нужен господин Леплен. (*Monsieur Leplein, s'il vous plaît.*)

В ее интонации звучит вопрос. И тут переводчика бросает в краску. По-русски — это интонация вопроса, но по-французски... Значит, этот сарай — автомастерская и заправочная станция, а дама не ищет никакого таинственного месье Леплена, а просто хочет купить бензин. Полный бак.

— *Monsieur, le plein, s'il vous plaît.*

Но вернемся к нашему вопросу о том, что же такое хорошо и что такое плохо. Искажение текста оригинала — это, несомненно, плохо. Но всегда ли?

Рассмотрим еще один эпизод из фильма «Бинго-Бонго». Помните скороговорку синьорины доктора, говорившей о том, что героя фильма следовало бы обучить человеческой речи? Она имеет в виду пойманного в джунглях современного Тарзана, сочетающего внешние данные «тасшо» с наивностью ребенка.

— Доверьте его мне, — говорит молоденькая героиня, — и я научу его говорить.

— Ты что же его, в Лурд повезешь? — ухмыляется коллега-скептик.

Всем ли зрителям будет понятен смысл этой фразы? Вряд ли. Но, принимая во внимание прагматический аспект перевода, позволительно будет задать совсем другой вопрос:

— Ты что, умеешь делать чудеса?, сохраняя приблизительный смысл сказанного. Или, сохраняя юмор, совсем изменить текст:

— Не знаю, не знаю, чему ты там его научишь.

Это уже на грани пошлости. Но в зале смеются, а ведь это комедия, и зрители приходят именно посмеяться.

Так что же, все-таки, следует считать хорошим переводом? Какие мнения из приведенных выше ближе всего к истине? Вряд ли имеет смысл стремиться дать однозначный ответ на эти вопросы. Это все равно, что пытаться определить, кто мудрее: Первый министр, Мудрец или Император. Каждый из них прав по-своему.

## VI. КОНСУЛЬТАЦИЯ

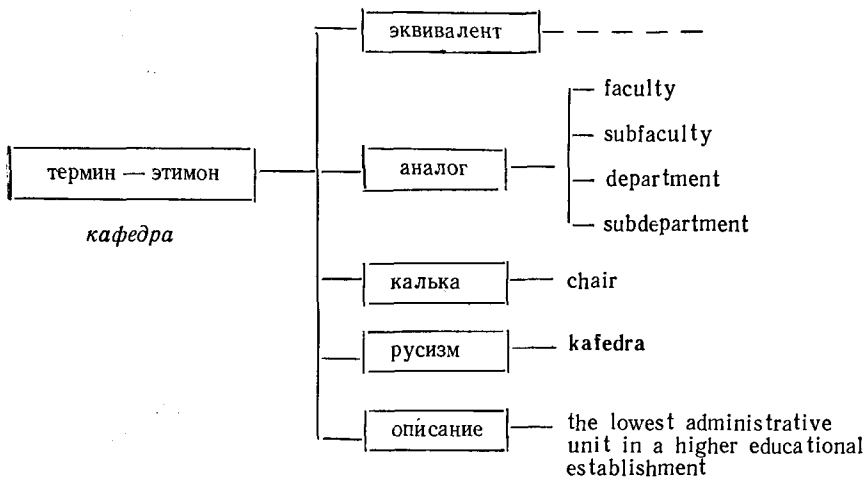
В. В. Кабаки  
(Ленинград)

### КАФЕДРА — FACULTY, DEPARTMENT, CHAIR...?

Масштабы англоязычного описания советской культуры увеличиваются из года в год. С одной стороны, это оригинальные тексты англоязычных авторов о Советском Союзе, с другой — советские англоязычные публикации.

Отсюда возникает необходимость стандартизации англоязычного выражения советской культурной терминологии. Проведенные нами исследования показывают, что существуют определенные закономерности, в соответствии с которыми происходит отбор оптимальной терминологической номинации. Обратимся к конкретному примеру — термину системы образования *кафедра* в значении 'объединение преподавателей какой-н. отрасли науки в высшей школе' (Ожегов, с. 249)

Способы иноязычной номинации культурной терминологии изучены и достаточно полно описаны в теории перевода<sup>1</sup>. Если свести воедино различные англоязычные номинации термина *кафедра*, то получится следующая картина:



Обращение к словарям, наиболее доступному и распространенному справочному пособию, дает нам следующие номинации:

КАФЕДРА — chair, department, faculty (С\*, р. 291)  
faculty, subfaculty, department (Т, р. 256).

<sup>1</sup> См., напр., Бархударов Л. С. Язык и перевод. М., 1975, с. 99—103.

\* См. список используемых в статье сокращений.

Обратим внимание на то, что в последнем случае Русско-английский словарь под редакцией Р. С. Даглиша предпочтение все же, видимо, отдает слову *faculty*, поскольку именно оно используется во всех трех примерах словоупотребления. Выбор номинации в данном случае связан со значительными трудностями. Во-первых, слово *faculty* может использоваться в качестве аналога не только термина *кафедра*, но и термина *факультет*:

FACULTY — (in a university) department or grouping of related departments; all the teachers, lecturers, professors, etc. in one of these; (US) the whole teaching staff of a university (Hornby 74, p. 309).

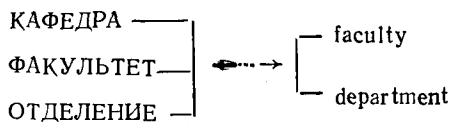
Неудивительно, таким образом, что данная номинация используется и в качестве соответствия термину *факультет*:

ФАКУЛЬТЕТ — *faculty, department* (С, p. 842);  
— *faculty, department, school* (Т, p. 781).

Дж. Поуви и И. А. Уолш в своем «Пособии по педагогической терминологии»<sup>2</sup> предлагают следующие номинации:

ФАКУЛЬТЕТ — *faculty* (p. 50);  
КАФЕДРА — *department* (p. 52).

Поскольку термин следует рассматривать в тесной связи с близкородственными понятиями, необходимо учитывать и существование термина *отделение (факультета)*. Русско-английские словари обычно не выделяют этот термин, но представляется, что наиболее подходящая номинация — это слово *department*, которую, в частности, рекомендуют Дж. Поуви и И. А. Уолш (с. 53). Кальку *chair* упомянутые авторы в первом издании своего пособия отвергали<sup>3</sup>, а во втором издании не рассматривают совсем. Критика семантического калькирования поступила из неожиданного источника: английские грамматисты Кёрк и Гринбаум полагают, что «русский, говорящий *There are four assistants in our chair of mathematics*, навязывает лексико-семантические нормы русского языка английскому слову *chair*»<sup>4</sup>. В результате возникает порочный синонимо-омонимический круг межъязыковых культурно-терминологических соответствий:



Обратимся к оригинальным англоязычным источникам и посмотрим, как осуществляется процесс номинации авторами работ о советской системе образования, использующими свой родной язык (оба отрывка посвящены МГУ):

It houses science faculties or departments, and dormitories (...)  
The administrative structure of Moscow University... consists of ...

<sup>2</sup> Povey J., Walshe I. An English Teacher's Handbook of Educational Terms. М., 1982.

<sup>3</sup> Povey J., Walshe I. An English Teacher's Handbook. М., 1975, p. 151.

<sup>4</sup> Quirk R., Greenbaum S. A University Grammar of English. Longman, 1973, p. 7.

deans of the 14 faculties or departments (...). There are 240 "chairs", or subdepartments, which represent the lowest administrative unit... (Rosen, p. 89).

The work of the university is organised in faculties. (...) At the head of each faculty is a Dean. (...) Every faculty is organised into a number of departments (each called a 'kafedra' i.e. chair/. (...). Thus the faculty of biology in the Moscow University has no less than sixteen 'kafedra'... (...) Each department has a professor in charge of the chair, assisted by a small staff. (...) The whole faculty never contains more than about 750 students at a time, distributed in five 'years' and in sixteen departments: i.e., an average of about ten per department per 'year' (Ashby, p. 78—80).

Временно оставим в стороне введение в текст русизма, на котором мы остановимся ниже, и констатируем, что в остальном никаких неожиданностей в плане осуществления иноязычной культурно-терминологической номинации эти тексты не несут; используется даже «запрещенная» семантическая калька *chair*. Следовательно, необходимо определить объективные критерии при выделении той или иной конкретной номинации.

Исследования показывают, что решающим фактором в процессе создания рассматриваемой номинации является двуязычие, поскольку тексты иноязычного описания культуры создаются либо непосредственно билингвами, либо в содружестве автора с переводчиком, профессиональным билингом. Спецификой двуязычного общения является стремление к максимальному использованию межъязыкового (и, соответственно, межкультурного) изоморфизма. «Сами по себе тенденции к изоморфизму в условиях языковых контактов являются одним из проявлений принципа экономии, направленного на облегчение двуязычного общения»<sup>5</sup>.

В ходе межкультурной коммуникации ее участникам постоянно приходится переключаться с одной языковой системы кодирования культурной терминологии на другую; при этом иноязычная система номинаций должна позволять однозначно и с минимальными усилиями идентифицировать нужный культурный референт (напр., «*кафедру* английского языка», а не «английское отделение факультета иностранных языков»).

Иными словами, иноязычная номинация культурного термина должна быть обратимой, и если, скажем, мы сталкиваемся в тексте с упоминанием советского учебного заведения *technical college*:

He was born in Magnitogorsk and after finishing school studied at a technical college ("Morning Star", 0.3.04. 1974), то мы оказываемся в затруднении, поскольку значение словосочетания не эксплицировано, а сам по себе термин *technical college* — «необратим», не дает возможности однозначного перехода к этимону, поскольку в данном случае речь может идти и о ПТУ, и о техникуме,

<sup>5</sup> Жлуктенко Ю. А. Украинско-английские межъязыковые отношения в США и Канаде. — АДД. ЛГУ, 1967, с. 35.

и о техническом вузе, и о ВТУЗе. В ходе межкультурной коммуникации номинации этого рода неизбежно приводят к разночтениям. Именно по этой причине ни один из аналогов термина *кафедра* не может считаться удовлетворительным. И не случайно и Розен, и Эшби в цитированных выше примерах в качестве «страховки» прибегают к дополнительной номинации — семантической кальке или русизму, обеспечивая тем самым однозначную обратимость.

Рассмотрим теперь другие возможные варианты культурно-терминологической номинации. Трудно согласиться с имплицитной критикой использования семантической кальки, высказанной Кёрком и Гринбаумом, поскольку этот способ номинации является неотъемлемой частью межъязыковых контактов. Само по себе стремление оставаться в рамках нормативного английского литературного языка, к которому призывают английские грамматисты, естественно и его можно только приветствовать, однако всякая попытка ограничиться исключительно нормативной культурной терминологией языка коммуникации в данном случае неизбежно приведет к неадекватности ее англоязычного описания.

С таким же успехом можно было 20—30 лет назад сказать, что использование английского слова *norm* в значении «норма (выработка)» или английского слова *monolith* в значении «монолитное (единство)» является навязыванием данным словам лексико-семантических норм русских слов; тем не менее эти новые значения зарегистрированы английскими лексикографами с точным указанием источника — советская культура<sup>6</sup>.

Безусловно, во всех случаях семантического калькирования (как и калькирования вообще) необходима экспликация значения этих слов, ориентированных в иноязычный континуум, так как в противном случае они превращаются в слова-хамелеоны, которые могут быть правильно поняты лишь билингвами<sup>7</sup>.

Слова *faculty* и *department* равным образом возможны для передачи термина *факультет*, однако тот факт, что в первом случае мы имеем дело с очень удобным интернационализмом, облегчающим межкультурную коммуникацию, объясняет то предпочтение, которое ему оказывают билингвы; в советских англоязычных описаниях советской системы образования и в практике преподавания английского языка в СССР эта номинация утвердилась столь прочно, что было бы просто нецелесообразно ставить ее под сомнение, а это значит, что номинация уже занята и передавать термин *кафедра* не может.

Теперь следует остановиться на русизме *kafedra*. Здесь надо критически отнестись к тенденции избегать русизмов в советских англоязычных публикациях. Что касается традиций преподавания английского языка, то за исключением русизмов, освященных английской

<sup>6</sup> Эти значения даны в приложении к Малому оксфордскому словарю: *Opiens C. T. The Shorter Oxford English Dictionary, 3d ed., Oxford, 1968, p. 2502, 2501.*

<sup>7</sup> На материале французского языка в Канаде о семантических кальках см. Корбей Ж.-К. Варианты полинациональных литературных языков. Киев, 1981, с. 230.

лексикографией и, пожалуй, единственного слова *Komsomol* (которое только сейчас начинает появляться в западных словарях), русизмы вообще являются табу. Между тем англоязычные авторы в своих текстах довольно часто обращаются к этому, естественному для языковых контактов, способу номинации. Так, любой вузовский преподаватель расценил бы включение русизма *техникум* в английскую речь как ошибку, между тем в оригинальных текстах мы встречаем именно эту номинацию:

They may attend secondary specialized schools, which are mostly secondary technical schools or 'technicums'. (Rosen, 64)

Students in technicums who make good grades receive a monthly stipend of 30 roubles. (Davidow, p. 30)

Используемые в данном случае русизмы — это еще не заимствования, скорее можно говорить о своеобразной межъязыковой «трансплантации», когда в текст включается иноязычная номинация, подвергаемая вследствие разнородности алфавитов небольшой адаптации (в тех случаях, когда культура-источник использует латинский алфавит, например в текстах англоязычного описания культуры Франции, Италии и пр. наблюдается механический перенос этимона без какой-либо ассимиляции). Подобное употребление окказионально и не может претендовать на ранг заимствования, даже в самой начальной стадии его освоения, и лишь тогда, когда данная номинация является частотной, она может перейти в разряд заимствований и начнет проходить хорошо изученный в лингвистике путь освоения. Опыт показывает, что в тех случаях, когда именно трансплантация является наиболее удобным способом номинации, никакие другие переводческие соответствия не могут составить ей конкуренцию. Преимуществом терминов-трансплантов является их обратимость. В общении билингов это очень распространенный вид культурно-терминологической номинации, значительно упрощающий коммуникацию.

Можно привести любопытный пример из практики англоязычного описания советской культуры, показывающий, что попытка декретизации, идущая вразрез с закономерностями межкультурной коммуникации, как правило, не имеет успеха. Так, в практике советских англоязычных описаний советской культуры и в советской лексикографии в качестве переводческого соответствия термину *область* (административная единица) используется аналог *region*. Известно, что топонимика требует крайней точности при иноязычной передаче, и поэтому не приходится удивляться, что русизм *область* очень часто трансплантируется при упоминании географических названий:

He was a Deputy of the Moscow Oblast Soviet of Workers' Deputies and a member of the Executive Committee of the Moscow Oblast Soviet. (Ashby, p. 173)

Насколько успешно этот трансплант составляет конкуренцию аналогу можно судить по тому, что его уже регистрируют словари<sup>8</sup>,

<sup>8</sup> Webster's New Collegiate Dictionary. A Merriam-Webster, 1974, p. 792; Pei M., Ramondino S. Dictionary of Foreign Terms. N. Y., 1974, p. 255.

а это значит, что он пополнил число русизмов в современном английском языке, перейдя в разряд периферийных заимствований, и можно предположить, что этот русизм займет место в лексико-семантической системе наряду с другими инокультурными терминами типа *aggon-dissement*, *canton* и т. д.

Иноязычное описание культуры — это частный случай межъязыковых контактов, и в ходе его участники коммуникации идут по пути наименьшего сопротивления. Так, например, безусловно англоязычные знают, как по-английски называется подземная железная дорога. Между тем, в текстах об СССР они, как правило, используют не родные *tube*, *underground*, *subway*, а слово *Metro*:

In Moscow you can find such kiosks in all Metro stations and along the main streets. (Davidow. Theater, p. 35)

Показательно, что если словарь Хорнби в 1963 году это слово приводил в ориентации на культуру Англии:

the **Metro** — (colloq. abbrev. of) the Metropolitan Railway (in London and its suburbs) (Hornby 63, p. 617),

то в последующем издании это толкование уже исчезает, и оно приводится как номинация метро, правда, пока еще только в Париже:

*Metro* — the underground railway in Paris. Cf. in London, underground or tube. (Hornby 74, p. 542)

Возвращаясь к обсуждаемому нами термину *кафедра*, следует признать, что наиболее вероятными «кандидатами» на англоязычную номинацию являются семантическая калька и русизм, а если учесть тенденцию избегать «засорения» английского языка «варваризмами», характерную для практики преподавания английского языка, то можно ожидать, что верх возьмет калька. Вместе с тем, непосредственно в текстах англоязычного описания советской системы образования этот термин встречается не очень часто, и поэтому при необходимости его всегда можно будет дать описательно, либо использовать в качестве привязки (терминирования) русизм.

## ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- Ожегов — Ожегов С. И. Словарь русского языка, изд. 10-е. М., 1973.  
С — Русско-английский словарь/Под общим рук. А. И. Смирницкого. М., 1962.  
Т — Таубе А. М. и др. Русско-английский словарь/Ред. Р. С. Даглиш. М., 1978.  
Ashby — Ashby E. Scientist in Russia. Penguin Edition, 1947.  
Davidow — Davidow M. The Soviet Union through the Eyes of an American. М., 1974.  
Davidow. Theater — Davidow M. People's Theater: From the Box Office to the Stage. М., 1977.  
Hornby63 — Hornby A. S., Gatenby E. V., Wakefield H. The Advanced Learner's Dictionary of Current English. L., 1963.  
Hornby74 — Hornby A. S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. L., 1974.  
Rosen — Rosen Seymour M. Education and Modernization in the USSR. Mass., 1971.

## I. Вопросы теории перевода

<i>А. П. Крюков.</i> Актуальные методологические проблемы науки о переводе (Пслемика по основным положениям лингвистической концепции перевода В. Н. Комиссарова) . . . . .	3
<i>Ю. А. Сорокин.</i> Проблема перевода с психолингвистической точки зрения	14
<i>В. Н. Комиссаров.</i> Перевод и языковое посредничество . . . . .	18

## II. Вопросы художественного перевода

<i>И. Л. Галева.</i> Анализ текста оригинала как компонент деятельности переводчика художественной литературы . . . . .	27
<i>Л. С. Бархударов.</i> Некоторые проблемы перевода английской поэзии на русский язык . . . . .	38
<i>И. Ю. Попова.</i> «Свинцовое Эхо» Дж. М. Хопкинса . . . . .	48
<i>Г. П. Киселев.</i> О переводе притчи (Некоторые мысли, возникшие в связи с переводом новелл-притч Дино Буццати) . . . . .	57
<i>Дино Буццати:</i> Генеральная уборка. (Перевел Г. П. Киселев) . . . . .	64
Почем у черта пиджак. (Перевел А. И. Гришанов) . . . . .	65

## III. Вопросы сопоставительной стилистики и перевода

<i>М. М. Фалькович.</i> Семантика и структура английских и русских сказуемых . . . . .	68
--	----

## IV. Вопросы практики перевода

<i>А. В. Садиков.</i> Проблема перевода советских реалий в ее прагматическом аспекте . . . . .	77
<i>И. Г. Елина.</i> О переводе на русский язык стилистически окрашенных пластов итальянского языка . . . . .	89

## V. Вопросы устного перевода

<i>С. Ф. Беляев.</i> Замечания из зрительного зала . . . . .	100
--	-----

## VI. Консультация

<i>В. В. Кабакчи.</i> Кафедра — faculty, department, chair...? . . . . .	107
--	-----

50 коп.