



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА

ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТ-
ВЕННЫХ ТЕКСТОВ
В РАЗНЫЕ ЭПОХИ

УДК 81
ББК 81
Л 69

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

Редколлегия

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

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

ISBN 978-5-91674-231-2

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

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

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

ISBN 978-5-91674-231-2

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

ПЕРЕВОДИМОСТЬ КАК ФЕНОМЕН МЕЖЪЯЗЫКОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

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

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

I. Смысловой уровень языковой концептуализации мира

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Смысловой уровень системы языка и ее речевой актуализации

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. Смысловый уровень принципов текстопорождения и рецепции текста в культуре

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

- Вежбицкая 1997 – *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание / Отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. М., 1997.
- Гак 1966 – *Гак В.Г.* Беседы о французском слове (из сравнительной лексикологии французского и русского языков). М., 1966.
- Радбиль 2006 – *Радбиль Т.Б.* Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие. М., 2006.

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА ПИТЕРА НЬЮМАРКА И ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

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

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

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

Техника выделения авторских текстов

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

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

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

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

Техника разграничения художественных жанров

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

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПЕРЕВОД И НЕПЕРЕВОДИМОЕ

<i>Радбиль Т.Б.</i> Переводимость как феномен межъязыкового взаимодействия	7
<i>Рябцева Н.К.</i> Концепция художественного перевода Питера Ньюмарка и переводческая техника	19
<i>Шаталов Д.Г.</i> Метафорическое осмысление перевода в России	31
<i>Шмелев А.Д.</i> Перевод «непереводимого»	44
<i>Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д.</i> Можно ли рассказать анекдот на другом языке?	55

II. ПЕРЕВОД САКРАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

<i>Верещагин Е.М.</i> Феномен амфиболии в духовных текстах как (непреодолимая?) переводческая задача	69
<i>Никитина С.Е.</i> Интерпретация библейских текстов в конфессиональных культурах: роль имён собственных	86
<i>Парина Е.А.</i> Стратегии перевода в валлийской версии жития святого Давида	100
<i>Постовалова В.И.</i> Духовное слово в православном богослужении (перевод и понимание)	110
<i>Степаненко В.А.</i> Особенности перевода Библии в эпоху «political correctness»	126
<i>Тань Аошунан.</i> Сопоставительный анализ переводов «Нагорной проповеди» на английский, китайский, немецкий и русский языки	138
<i>Яковенко Е.Б.</i> Неопалимая купина или горящий куст? (о красоте и точности современных библейских переводов)	141

III. СЕМАНТИКА И ГРАММАТИКА ПЕРЕВОДА

<i>Добровольский Д.О.</i> Корпусы параллельных текстов в исследовании литературного перевода (на материале русского, немецкого и английского языков)	153
<i>Лазуткина Е.М.</i> Образ – концепт – структура предложения (о двух переводах фрагментов пьесы В. Шекспира «Ромео и Джульетта»)	163
<i>Левицкий А.Э., Гарбузова А.А.</i> (Киев) Лексическая модуляция в переводе художественного текста	172
<i>Морозов В.В.</i> Типология вопросительно-разделительных конструкций и способы перевода английских разделительных вопросов на русский, немецкий и французский языки	183
<i>Морони Э., Петров Н.В.</i> Между семантикой и стилистикой: границы фольклорной стереотипии в переводах русского эпоса на итальянский язык	194
<i>Мед Н.Г.</i> Категория оценки в аспекте перевода (на материале испанского и русского языков)	205
<i>Труб В.М.</i> (Киев) К проблеме точности перевода: о некоторых украинско-русских лексических несоответствиях	214

IV. ПЕРЕВОД ПОЭЗИИ И ПЕРЕВОД ПОЭТА

<i>Азарова Н.М.</i> Опыт осмысления китайской средневековой поэзии поэтическим языком XXI века	231
<i>Аристов В.В.</i> Проблемы теории и практики поэтического перевода в рамках понятия внутренней формы слова	243
<i>Князева Е.М.</i> Ритм культуры и ритм стиха в передаче смысла (к проблеме перевода поэзии)	253
<i>Орлицкий Ю.Б.</i> Соотношение стиха и прозы в истории русского художественного перевода	261
<i>Трахтенберг Л.А.</i> Ода М.В. Ломоносова и трагедия А.П. Сумарокова в английских переводах первой трети XIX века	272

V. ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА

<i>Говорухо Р.А.</i> Межъязыковая идиоматичность в итальянских переводах «Героя нашего времени»	289
--	-----

<i>Дронов П.С.</i> Проблема передачи нестандартных авторских графических средств при переводе художественного произведения (на примере романа У. Миллера «Saint Leibowitz and the Wild Horse Woman»)	300
<i>Керо Хервилья Э.Ф.</i> (Гранада) Передача модальной неопределенности в переводе с русского языка на испанский (на материале произведения Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»)	305
<i>Усачева Я.В.</i> О переводе гипокоризмов с русского языка на английский язык (на материале рассказов А.П. Чехова)	316
<i>Шешунова С.В.</i> Приключения «Паломника» в России	324

VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА

<i>Балябина М.М., Уржа А.В.</i> Между скрытым и проявленным: перцептивный план и ключевые метафоры в русских переводах рассказа В. Набокова «Сёстры Вейн»	333
<i>Григорьян Е.Л.</i> Художественный перевод и комментарий к нему как единое произведение	344
<i>Šudić Marko (Belgrade).</i> Where are the Translation(al) Boundaries in Prose Texts?	356
<i>Никуличева Д.Б.</i> Лингвистические особенности художественного перевода фильмов. Анализ материалов семинара по датско-русскому переводу	365

ЭТЮД

<i>Дмитровская М.А.</i> УНИВЕРСАЛЬ (мультиязыковой код как средство текстопорождения в пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад»)	377
--	-----