На правах рукописи

Натитник Анна Викторовна

ТВОРЧЕСКОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЯЗЫКА И ЕГО ГРАНИЦЫ В ПЕРЕВОДЕ

Специальности: 10.02.04 – германские языки;
10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое
и сопоставительное языкознание, теория перевода

Автореферат
диссертации на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

Москва – 2006

Работа выполнена на кафедре английского языкознания филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор В.Я. Задорнова

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор М.В. Вербицкая

кандидат филологических наук, доцент Е.В. Семенюк

Ведущая организация: кафедра английской филологии Самарского государственного педагогического университета

Защита состоится «8» июня 2006 г. в 16.00 час. на заседании диссертационного совета Д-501.001.80 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова.

Адрес: 119992, ГСП, Москва, В-234, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке 1-го корпуса гуманитарных факультетов.

Автореферат разослан «28» апреля 2006 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
профессор Т.А. Комова

2007-4
10873
2441417

Перевод художественной литературы занимает особое место в иерархии переводов. Это связано с тем, что, наряду с необычайной смысловой емкостью и национально-исторической окраской, своеобразие художественных текстов определяется индивидуальными особенностями стиля автора. Известно, что писатель, обладающий ярко выраженной индивидуальной манерой письма, творчески использует язык, часто весьма существенно отклоняясь от норм обычного употребления. Именно через творческое использование языка автор выявляет субъективно-оценочное отношение к описываемым событиям, характеризует явления и предметы, раскрывает свое мироощущение.

Понимание своеобразия художественного перевода пришло к людям еще в древние времена[1]. Однако подход к художественному переводу и видение его роли и места в жизни общества с течением времени постоянно менялись[2]. В начале XX века споры о принципах перевода получили научную базу. Практический интерес к переводу, доминировавший веками, перерос в теоретический, что дало толчок к созданию и развитию новой науки – теории перевода, и шире – переводоведения[3]. Развитие новой науки пошло в двух основных направлениях: «литературоведческом» и «лингвистическом».

Одним из главных достижений литературоведческого направления следует считать понимание перевода как способа глубже проникнуть в суть оригинала и признание того факта, что разные переводы одного и того же произведения вносят существенный вклад в осмысление как всего произведения, так и его отдельных частей, вплоть до единиц лексического уровня[4].

Представители лингвистической теории перевода, в разное время находившиеся под влиянием различных лингвистических течений: структурализма, трансформационной грамматики, дескриптивизма, когнитивной лингвистики, – внесли неоценимый вклад в развитие теории и практики перевода. Среди основных достижений этого направления следует назвать разработку переводческих методов и приемов, позволяющих преодолеть

---

[1] Многие исследователи полагают, что восприятие перевода как особого рода деятельности возникло в эпоху Римской империи. См., например: S. Bassnett. Translation Studies. Revised edition. – Routledge, London and New York, 2002; E. Jacobsen. Translation. A traditional Craft. – Copenhagen, 1958.

[2] Кроме того, серьезные споры вызывал сам язык перевода: за лидерство с переменным успехом боролись общеупотребительный и понятный простому народу язык и язык до крайности усложненный и архаизированный. Неизменным оставалось лишь обозначенное еще Цицероном и Горацием противостояние между передачей смысла и формы текста. См.: Марк Туллий Цицерон. О пределах блага и зла. – М., 2000; Квинт Флакк Гораций. Ars poetica. (О поэтическом искусстве). – М., 1906.

[3] Попытки теоретического осмысления перевода предпринимались и раньше. Рекомендации переводчикам, собранные воедино в виде научных трудов и лекций, давали такие ученые, как Э. Доле («Как правильно переводить с одного языка на другой», 1540), А.Ф. Тайтлер («Очерк о принципах перевода», 1791), Ф. Шлейермахер (лекция о методах перевода, 1813), В.Г. Белинский и др.

[4] См., например: M.G. Rose. Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. – Manchester, UK, 1997; В.Я. Задорнова. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования. – Дисс. ...докт. филол. наук. – М., 1992.

сложности, связанные со структурными различиями языков оригинала и перевода, введение понятий эквивалентности[1] и адекватности[2] перевода, определение единицы перевода, а также выделение переводческих «универсалий»[3].

Несмотря на наличие серьезных исследований в области переводоведения, одной из наименее изученных проблем до сих пор остается передача особенностей авторского языкового творчества[4] и связанный с этой проблемой вопрос о границах творческого использования языка в переводе[5].

Под *языковым творчеством* в данной работе понимается сознательное отступление от общеупотребительных норм языка в художественных целях. *Норма* определяется как «принятое речевое употребление языковых средств, совокупность правил (регламентаций), упорядочивающих употребление языковых средств в речи индивида»[6].

В данном исследовании рассматриваются следующие явления разных языковых уровней, которые можно отнести к языковому творчеству: создание новых слов, тропы, фигуры речи, необычные (коннотативные) словосочетания, приобретение словами адгерентной коннотации, необычные синтаксические построения. При оценке перевода этих стилистически маркированных элементов учитывалась эстетическая функция, которую они выполняют в системе целого, и ее обусловленность идейно-художественным содержанием анализируемых произведений. Общая стилистическая организация и «тональность» текста также принимались во внимание.

В настоящей диссертации проводится анализ творческих возможностей переводчика при работе над воссозданием особенностей авторского языкового творчества на разных уровнях языка. Целью данного исследования является выявление степени творческого использования языка переводчиком и тех ограничений, которые накладываются на его деятельность. Кроме того, данное исследование призвано определить соотношение между «уровнем» языкового творчества в оригинале и переводах и выяснить, действительно ли при

---

[1] См., например: J.C. Catford. A Linguistic Theory of Translation. – London, 1965; E.A. Nida and Ch.R. Taber. The Theory and Practice of Translation. – E.J.Brill, Leiden, 1982; В.Н. Комиссаров. Современное переводоведение. – М., 2001.

[2] См., например: В.Н. Комиссаров. Указ. соч.; А.Д. Швейцер. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты / Отв. ред. В.Н. Ярцева. – М., 1988; А.В. Федоров. Основы общей теории перевода. – М., 1983.

[3] Основными переводческими «универсалиями» называют следующие: «пояснение», или «уточнение» («explicitation»), «упрощение» («simplification»), «стремление избегать повторов» («avoidance of repetitions»), «нормализация» («normalization») и «нейтрализация», то есть усредненность текста, отказ от ярких стилистически маркированных слов («levelling out»). См., в частности: G. Toury. The Nature and Role of Norms in Literary Translation. – 1978. – p. 83-100; M. Baker. Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications // Text and Technology: In honor of John Sinclair. – Amsterdam, 1993. – p. 233-250; D. Kenny. Lexis and Creativity in Translation. A Corpus-based Study. – 2001 и др.

[4] В той или иной степени данный вопрос затрагивали А.В. Федоров, В.С. Виноградов, Н. Галь, Н.М. Демурова, В.Я. Задорнова, И.В. Световидова, М. Снелл-Хорнби, С.А. Фридрих и др.

[5] См. V. Zadornova. Verbal Creativity and the Problem of Translation // Quaderni di Libri e Riviste D'Italia. №33. La Traduzione. Saggi e Documenti (III) – p. 73-80.

[6] О.С. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. М., 1969. – с. 270.

переводе происходит нейтрализация элементов авторского творчества, как было показано в некоторых работах по корпусному переводоведению[1]. Основными задачами работы являются: определение факторов, обуславливающих выбор того или иного переводческого эквивалента, и выявление переводческих приемов, которые чаще всего используются при передаче элементов языкового творчества, а также выяснение того, как менялось отношение к переводу стилистических особенностей оригинала на протяжении целого столетия.

Актуальность работы определяется тем, что количество переводов художественной литературы с каждым годом неуклонно растет, в то время как их качество часто оставляет желать лучшего. Причина такого положения дел заключается, среди прочего, в игнорировании роли творчества в переводе или неумении переводчика творчески использовать ресурсы языка. В связи с этим назрела насущная необходимость в работе, в которой были бы проанализированы особенности творческого подхода к переводу с точки зрения возможности передачи творческих аспектов языка. Настало время обобщить и систематизировать имеющиеся разрозненные наблюдения в этой области и рассмотреть языковое творчество переводчика не только в плане синхронии, но и на фоне истории перевода. Хотя в переводоведческой литературе существует целый ряд работ, в которых рассматриваются пути перевода конкретных стилистических приемов, их анализ в рамках глобальной проблемы творческого использования языка до сих пор не проводился.

Новизна данной диссертации, таким образом, заключается в широком охвате изучаемых вопросов с применением большого объема разнообразного материала, а также с учетом достижений современной теории перевода, в частности таких ее направлений, как дескриптивная теория перевода и корпусное исследование перевода. Впервые творческий аспект перевода подвергается систематическому изучению на разных уровнях языка (фонетическом, лексическом, синтаксическом). Кроме того, во внимание принимается не только синхронический, но и диахронический аспект перевода.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что результаты, полученные в ходе исследования, вносят вклад в теорию перевода, в частности, в раздел о переводческих «универсалиях». В данной диссертации сделана попытка пересмотреть и уточнить категории «нейтрализации» и «нормализации» переводного текста, которые, по мнению ученых, являются характерными для всех переводов.

---

[1] См., например: D. Kenny. Op. cit.; S. Laviosa. Core Patterns of Lexical Use in a Comparable Corpus of English Narrative Prose. – 1998. – p. 557-570; M. Gellerstam. Translationese in Swedish Novels Translated from English // L. Wollin and H. Lindquist (eds). Translation Studies in Scandinavia. Proceedings from the Scandinavian Symposium on Translation Theory II. – Lund, 1986; M. Baker. Op. cit.

Практическая ценность диссертации состоит в том, что ее результаты могут быть использованы на занятиях по подготовке переводчиков, на семинарах и практикумах по художественному переводу. Сопоставительный анализ творческого использования языка в оригинальном и переводном тексте и установление основных тенденций в этой области смогут помочь переводчикам выбрать наиболее оптимальные способы перевода, а также избежать распространенных «ошибок».

Материалом исследования послужили произведения англоязычной литературы XIX и XX веков. Анализу подверглись прозаические произведения таких британских и американских авторов, как У. Теккерей («Ярмарка тщеславия. Роман без героя»), Ч. Диккенс («Большие надежды»), Э.А. По (рассказы), Д.К. Джером («Трое в одной лодке, не считая собаки»), Б. Шоу («Пигмалион»), П.Г. Вудхауз («Фамильная честь Вустеров», «Так держать, Дживс!»), Ф.С. Фицджеральд («Великий Гэтсби»), Д.Д. Сэлинджер («Над пропастью во ржи»), Л. Ли («Сидр и Рози»), М. Спарк («Memento Mori»), Д. Даррелл («Моя семья и другие звери»), Л. Даррелл («Бальтазар», «Жюстин»), Д. Фаулз («Любовница французского лейтенанта»), Г. Свифт («Водоземье»), М. Брэдбери («Профессор Криминале»), Д. Барнс («Англия, Англия») и их переводы (один или несколько) на русский язык. В процессе анализа выделялись отрывки из вышеназванных произведений, отличающиеся творческим использованием языка, которые подвергались дальнейшему сопоставлению с переводом.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, двух Частей, которые делятся на главы, и Заключения.

Во Введении проводится обзор основных направлений и достижений переводоведения, а также обосновывается актуальность темы, ее новизна, теоретическая и практическая значимость, определяются цели и материал исследования.

В Части I «Языковое творчество переводчиков в диахроническом плане», состоящей из двух глав, проводится сравнительный анализ нескольких переводов различных художественных произведений в диахроническом плане. Период, охваченный данным исследованием, составляет более одного столетия (с конца XIX века по начало XXI века). Анализ переводов, представляющих несомненный интерес с точки зрения языкового творчества, позволил сделать определенные выводы об общих тенденциях и путях развития перевода начиная с конца XIX века, а также определить, насколько творчески переводчики разных эпох подходили к передаче стилистических особенностей оригинала.

В Главе 1 «Сопоставительный анализ переводов англоязычной классической литературы, выполненных в конце XIX века и в середине XX века» проводится

сравнительный анализ нескольких переводов романов Ч. Диккенса «Большие надежды»[1], У. Теккерея «Ярмарка тщеславия»[2] и рассказов Э.А. По[3]. Предметом исследования являлись необычные словосочетания, сравнения, игра слов, выразительные синтаксические конструкции, ритмическое построение текста – все те особенности, которые придают своеобразие авторскому языку и влияют на эстетическое восприятие текста.

Проведенное исследование показало, что переводы, выполненные в конце XIX и в середине XX веков, имеют свои характерные особенности. Главной отличительной чертой переводных текстов конца XIX века является повышенное внимание к содержательной стороне произведения. Переводчики того времени видели свою задачу в том, чтобы донести до читателя все сюжетные ходы произведения, при этом не упустив ни одного слова из исходного текста. Как следствие, русскоязычный вариант произведения часто представляет собой дословный перевод оригинала. В то же время стремление переводчиков донести до читателя смысл произведения находило свое выражение в распространенной тенденции к пояснению, толкованию некоторых моментов оригинала, в желании приблизить описываемые события и явления к современной читателю действительности. Характерное для переводов конца XIX века внесение в текст «лишних» слов часто приводит к тяжеловесности и аморфности текста, неминуемо вносит изменения в его ритмическую структуру, а также отрицательно сказывается на адекватности перевода.

Другой важной особенностью переводов конца позапрошлого века следует считать игнорирование художественных особенностей оригинала. Авторское «речетворчество», создающее неповторимые стилистические, ритмические и звуковые эффекты, в большинстве случаев нивелируется переводчиками, которые не только не уделяют внимания роли, которую элементы языкового творчества играют в создании определенного эффекта и в построении романа в целом, но и подчас не замечают их существования.

Так, известно, например, что в своих произведениях Ч. Диккенс нередко использует игру слов, на которой строится юмористический эффект. Поэтому от адекватной передачи каламбуров в тексте перевода зависит понимание читателем того или иного сюжетного хода и авторского замысла в целом.

---

[1] Ch. Dickens. Great Expectations: 1) «Большие надежды» – перевод М.П. Волошиновой под редакцией М.А. Орлова, 1890-е гг.; 2) «Большие ожидания» – перевод М. Шишмаревой под редакцией М. Кузьмина, 1930-е гг.; «Большие надежды» – перевод М.Ф. Лорие, 1950-е гг.

[2] W. Thackeray. Vanity Fair. A Novel Without a Hero: 1) «Ярмарка тщеславия, роман без героя» – перевод В.И. Штейна, 1890-е гг.; 2) «Ярмарка тщеславия. Роман без героя» – перевод М.А. Дьяконова, под редакцией Р. Гальпериной и М. Лорие, 1930-е гг.

[3] E.A. Poe. The Fall of the House of Usher: 1) «Падение дома Эшер» – перевод К.Д. Бальмонта, 1900-е гг.; 2) «Падение дома Ашеров» – перевод Н. Галь, 1950-е гг.; E.A. Poe. The Masque of the Red Death: 1) «Маска Красной смерти» – перевод М.А. Энгельгардта, 1890-е гг.; 2) «Маска Красной смерти» – перевод Р. Померанцевой, 1950-е гг.

В следующем отрывке из романа «Большие надежды» происходит разговор между Пипом, Джо и миссис Джо Гарджери о беглых арестантах. Игра слов, создающая комический эффект, основывается на созвучии двух английских слов: «sulks»[1] и «hulks»[2]:

At this point, Joe greatly augmented my curiosity by taking the utmost pains to open his mouth very wide, and to put it into the form of a word that looked to me like «sulks». Therefore, I naturally pointed to Mrs. Joe, and put my mouth into the form of saying «her?» But Joe wouldn't hear of that, at all, and again opened his mouth very wide, and shook the form of a most emphatic word out of it. But I could make nothing of the word.
«Mrs. Joe», said I, as a last resort, «I should like to know – if you wouldn't much mind – where the firing comes from?»
«Lord bless the boy» exclaimed my sister, as if she didn't quite mean that, but rather the contrary. «From the Hulks!»
В эту минуту Джо еще сильнее подстрекнул мое любопытство, стараясь с величайшими усилиями открыть пошире рот и придать губам такую форму, чтобы вышло какое-то слово, которое мне показалось похожим на слово «дуется»...
– Ах ты, Божий младенец, – воскликнула моя сестра таким голосом, как будто бы сказала одно, а подумала сказать совсем обратное. – С понтона! (Перевод М. Волошиновой)

Русский вариант текста, представляющий собой практически дословный перевод, звучит шероховато и тяжеловесно. Более того, в таком прочтении этот отрывок остается непонятным на фактическом уровне: неясно, как артикуляцию слова «дуется» можно спутать с артикуляцией словосочетания «с понтона». Что касается последней фразы («"Lord bless the boy!" exclaimed my sister, as if she didn't quite mean that, but rather the contrary»), то дословный перевод авторских слов в сочетании с вольным переводом реплики миссис Джо делает ее непонятной для русского читателя: подобрать выражение, «обратное» словосочетанию «Божий младенец», практически невозможно.

Таким образом, переводам конца XIX века свойственна такая передача особенностей оригинала, при которой не учитывается функция того или иного элемента в художественном тексте и то воздействие, которое он оказывает на русскоязычного читателя. Формальное, а не функциональное соответствие оригиналу влечет за собой искажение общего ритма повествования и его стилистических характеристик. Например, дословный перевод стилистически маркированных элементов оригинала редко дает положительные результаты – напротив, он привносит некоторую искусственность в текст перевода и может затемнить его смысл. Так произошло, например, в случае с дословным переводом идиоматического выражения «milk-and-water»[3]:

---

[1] Глагол «to sulk» означает «дуться, быть в дурном настроении». См.: Англо-русский словарь / Сост. В.К. Мюллер. – М., 1969. – с. 755.
[2] Существительное «hulk» означает «большое неповоротливое судно». См.: Англо-русский словарь / Сост. В.К. Мюллер. – М., 1969. – с. 373.
[3] milk-and-water adj. 1) безвкусный, водянистый; слабый, пустой; 2) безвольный, бесхарактерный; безликий; milk-and-water girl – «кисейная барышня». См.: Англо-русский словарь / Сост. В.К. Мюллер. – М., 1969. – с. 479.

I warn my «kyind friends», then, that I am going to tell a story of harrowing villainy and complicated – but, as I trust, intensely interesting – crime. My rascals are no milk-and-water rascals, I promise you. (У. Теккерей «Ярмарка тщеславия»)

Я предупреждаю моих любезнейших друзей, читателей, что замыслил рассказать повесть о сложных и ужасных гнусностях, о завлекательных по интересу – так смею я думать – злодеяниях. Смею вас уверить, что мои злодеи – не безвкусное какое-нибудь молоко, разведенное водицею. (Перевод В.И. Штейна)

В данном случае английская идиома «milk-and-water» передана практически дословно: «молоко, разведенное водицею». Такое невольное «оживление» идиомы за счет возвращения ей буквального значения вряд ли можно назвать удачным с точки зрения современного читателя. Другой особенностью этого перевода является добавление слов, отсутствующих в тексте оригинала: «безвкусное какое-нибудь молоко», «Я предупреждаю моих любезнейших друзей, читателей…», – а также использование шероховатых, с точки зрения лексико-фразеологической сочетаемости, выражений: «сложные гнусности» и «завлекательные по интересу злодеяния», – которые затрудняют восприятие[1].

Нивелируя художественные особенности оригинального текста, переводчики конца XIX века как бы создавали свое произведение с тем же сюжетом, но лишенное яркого своеобразия на фонетическом, лексическом, синтаксическом и ритмическом уровне. В целом, такой подход к тексту можно назвать скорее «формальным», чем творческим.

Переводы 30–50-х годов XX века качественно отличаются от переводов конца позапрошлого века. Именно в это время были созданы лучшие переводы англоязычной классической литературы на русский язык. Их отличительной особенностью является то, что в них, как правило, удачно передана не только содержательная сторона оригинала, но и форма, а главное, функция его элементов. Стремясь максимально приблизить текст к оригиналу и передать все его аспекты, переводчики находили в русском языке средства, несущие ту же информативную и эстетическую нагрузку, что и элементы оригинала.

Для примера рассмотрим переводы первого предложения романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия»[2], сделанные в конце XIX и середине XX веков соответственно:

---

milk-and-water (derog.) feeble or sentimental (of talk, ideas, etc): *His speech was nothing but milk and water.* /atrib/ *I found it a disappointing thriller – very milk-and-water stuff.* См.: Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A.S. Hornby. – Oxford, 1993. – p. 784.

[1] Представляется, что, поскольку идиома «milk-and-water» не имеет соответствующего идиоматического эквивалента в русском языке, ей можно подобрать сопоставимый по экспрессивности контекстуальный эквивалент. Именно так и поступил переводчик середины XX века М. Дьяконов, передав идиому с помощью разговорного выражения, имеющего оттенок пренебрежения: «желторотые разини». Русское словосочетание означает не «безвольные, бесхарактерные», а «неопытные, наивные, рассеянные люди», но в данном контексте его, хотя и с некоторой натяжкой, можно назвать подходящим эквивалентом оригинальной идиомы: «*Итак, предупреждаю моих благосклонных друзей, что я намерен рассказать о возмутительной низости и весьма сложных, но – как я надеюсь – небезынтересных преступлениях. Мои злодеи не какие-нибудь желторотые разини, смею вас уверить!*»

[2] С помощью этого предложения автор вводит читателя в курс дела, сообщая, где и когда происходит действие романа: начало XIX века, Лондон, Чизикская аллея, «ясное июньское утро», пансион для молодых девиц.

While the present century was in its teens, and on one sunshiny morning in June, there drove up to the great iron gate of Miss Pinkerton's academy for young ladies, on Chiswick Mall, a large family coach, with two fat horses in blazing harness, driven by a fat coachman in a three-cornered hat and wig, at the rate of four miles an hour.

В первые годы нынешнего столетия, в прекрасное яркое июньское утро, к главным чугунным воротам женского пансиона мисс Пинкертон, что на Чизвикской Аллее, со скоростью 4 миль в час, подъезжала поместительная семейная карета, запряженная парою откормленных коней в блестящей сбруе, с толстым кучером, в парике и треуголке, на козлах. (Перевод В.И. Штейна)

Однажды, ясным июньским утром, когда нынешний век был еще зеленым юнцом, к большим чугунным воротам пансиона для молодых девиц под началом мисс Пинкертон, расположенного на Чизикской аллее, подкатила со скоростью четырех миль в час вместительная семейная карета, запряженная парой откормленных лошадей в блестящей сбруе, с откормленным кучером в треуголке и парике. (Перевод М. Дьяконова)

Одним из основных художественных элементов данного отрывка является метафора, указывающая на время описываемых событий и авторское к нему отношение[1]. Другая особенность отрывка заключается в использовании словесного повтора («fat horses… driven by a fat coachman»), с помощью которого создается юмористический эффект и подчеркивается благосостояние семьи Эмилии Седли: достаток и высокое положение в обществе позволяют семье Седли иметь «откормленных» лошадей и такого же кучера.

В переводе Штейна передача словесного повтора посредством контекстуальных синонимов влечет за собой потерю юмористического эффекта, а отсутствие метафоры способствует снижению образности отрывка. Говоря о переводе повтора, нельзя не заметить, что словосочетание «толстый кучер», хоть и является словарным эквивалентом английского «a fat coachman», в данном контексте звучит не совсем адекватно, поскольку наличие толстого кучера не свидетельствует о достатке и благосостоянии хозяев. В варианте 1930-х годов удачно переданы оба элемента авторского языкового творчества: предложенный Дьяконовым эквивалент «когда нынешний век был еще зеленым юнцом» передает заложенную в авторской метафоре параллель с человеческим возрастом, а юмористический эффект передается за счет сохранения словесного повтора и употребления коннотативного словосочетания «откормленный кучер».

Благодаря серьезному подходу к выбору контекстуальных эквивалентов переводчикам середины XX века, как правило, удавалось сохранять экспрессивность и динамику повествования, избегая ненужной тяжеловесности, а также передавать ритмические особенности оригинала. Бережное и внимательное отношение к тексту давало переводчикам возможность донести до читателя произведение во всей его полноте и

[1] Проводя аналогию между временем и человеческим возрастом, автор как бы одушевляет XIX век, подспудно придавая ему определенные черты, свойственные молодым людям: безрассудство, неопытность, открытость всему новому. С помощью этой метафоры автор также проводит параллель между возрастом своих героинь и «возрастом» века.

художественном своеобразии, передав авторский замысел и сохранив большинство языковых особенностей оригинала.

В Главе 2 «Сопоставление переводов англоязычной литературы XX века, выполненных в 40–80-х годах и на рубеже XX–XXI веков», состоящей из двух параграфов, дается краткий обзор ситуации, сложившейся в области перевода в середине XX века, и высказываются предположения относительно причин, вызвавших серьезные изменения на рынке переводной литературы в конце XX – начале XXI веков. Основная часть Главы 2 посвящена сравнительному анализу переводов, сделанных в середине XX века и в конце XX – начале XXI веков. Целью данного анализа было определить, в чем состоят основные отличия переводов и насколько творчески переводчики обоих периодов подходили к передаче языковых особенностей оригинала.

В § 1 «"Нейтрализация" языкового творчества в переводах конца XX – начала XXI веков» анализу подвергнуты несколько переводов романов Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»[1] и Д. Фаулза «Любовница французского лейтенанта»[2]. Исследование показало, что переводы середины XX века можно считать более адекватными, поскольку в них по возможности сохранены случаи авторского языкового творчества, а система образов и символизм, как правило, переданы удачно.

В начале XXI века качество переводов вновь меняется. Стилистические особенности оригинала чаще всего передаются не в полной мере, что способствует сглаживанию или полной нивелировке оригинального эффекта и лишает текст индивидуальности.

В этом смысле показательны переводы отрывка из романа Фицджеральда «Великий Гэтсби», в котором описывается внешность Дэзи Фей:

> *Her face was sad and lovely with bright things in it, bright eyes and a bright passionate mouth, but there was an excitement in her voice that men who had cared for her found difficult to forget: a singing compulsion, a whispered «Listen», a promise that she had done gay, exciting things just a while since and that there were gay, exciting things hovering in the next hour.*
> *Лицо Дэзи, миловидное и грустное, оживляли только яркие глаза и яркий чувственный рот, но в голосе было многое, чего не могли потом забыть любившие ее мужчины, – певучая властность, негромкий призыв «услышь», отзвук веселья и радостей, только что миновавших, и веселья и радостей, ожидавших впереди.* (Перевод Е. Калашниковой)
> *Миловидное и грустное, в чем-то даже стандартное лицо Дейзи украшали только сияющие глаза и броский чувственный рот, но голос – это было нечто необыкновенное: в нем было то, что сражало наповал многих и многих мужчин, которые были к ней неравнодушны, – была в нем и напевная властность, и чувственный призыв «услышь и приди», слышались в нем отголоски буйного веселья и шальной радости, и, главное,*

[1] F. Scott Fitzgerald. The Great Gatsby: 1) «Великий Гэтсби» – перевод Е. Калашниковой, 1965 г.; 2) «Великий Гэтсби» – перевод Н. Лаврова, 2000 г.
[2] John Fowles. The French Lieutenant's Woman: 1) «Любовница французского лейтенанта», – перевод М. Беккер и И. Комаровой, 1984 г.; 2) «Женщина французского лейтенанта» – перевод И.И. Мансурова, 2003 г.

обещания еще более неземных блаженств, ожидающих вас в недалеком будущем. (Перевод Н. Лаврова)

Описание лица Дэзи строится на противопоставлении: выражение печали на лице контрастирует с яркостью глаз и губ. Лексический повтор («bright» и «gay, exciting things») усиливает контраст и утверждает победу яркости, веселья, позитивного настроя над грустью и тоской, отраженными на лице героини.

Перевод Н. Лаврова отличается многословностью; большое количество «лишних» слов искажает содержание и стиль, изменяет экспрессию и ритм отрывка. Стилистические приемы оригинала не сохранены: в обоих случаях английские слова переданы по-разному, и адекватность перевода некоторых из них вызывает сомнения. Так словосочетание «броский рот» (если вообще согласиться с возможностью такого сочетания) имеет скорее отрицательную коннотацию и вызывает ассоциации с вульгарными женщинами. Неподходящими для облика Дэзи представляются и словосочетания «буйное веселье», «шальная радость» и «неземные блаженства». В целом, портрет Дэзи предстает в искаженном виде: в него привнесены грубоватые и пошловатые нотки, но нет загадочности и романтичности – то есть того, что делало Дэзи привлекательной для окружающих. Перевод Е. Калашниковой выгодно отличается от перевода Н. Лаврова: подбор эквивалентов способствует верному воссозданию языковых особенностей портрета Дэзи.

Говоря о переводах начала XXI века, интересно отметить некоторое сходство, прослеживающееся между этими переводами и переводами конца XIX века. Речь идет о свободе, с которой переводчики обращались с оригиналом, внося в текст «лишние», отсутствующие в оригинале слова и выражения. Как и в случае с переводами конца позапрошлого века, такую свободу нельзя назвать по-настоящему творческой, так как, во-первых, она ни чем не оправдана, а во-вторых, столь вольное обращение с текстом часто делает его аморфным, банальным и лишенным индивидуальности.

§ 2 «К вопросу о так называемой "верности" перевода оригиналу» посвящен переводу стилистически маркированных лексических единиц. Сравнительному анализу были подвергнуты переводы художественных произведений, в которых стилистически маркированные слова и выражения (в данном случае – сниженная лексика) используются для создания речевых портретов героев и рассказчиков: «Пигмалион» Б. Шоу[1], «Трое в одной лодке, не считая собаки» Д.К. Джерома[2] и «Над пропастью во ржи»

[1] G.B. Shaw «Pygmalion»: 1) «Пигмалион» – перевод Е. Калашниковой, 1946 г.; «Пигмалион» – перевод П. Мелковой, к. 1980-х гг.

[2] J.K. Jerome «Three Men in a Boat»: 1) «Трое в одной лодке, не считая собаки» – перевод М. Донского и Э. Линецкой, 1970-е гг.; 2) «Трое в одной лодке, не считая собаки» – 1990-е гг., переводчик не указан.

Д.Д. Сэлинджера[1].

На первый взгляд кажется, что современные переводы (конца 1980-х – 1990-х годов) ближе к оригиналу в том, что касается передачи сниженной лексики. Однако более детальный анализ, предпринятый с учетом множества лингвистических и экстралингвистических факторов, показывает, что в переводах этого времени неправомерно усиливается степень экспрессивности использованных в оригинале лексических единиц. При этом игнорируется принцип функционального подобия, согласно которому одни и те же экспрессивные средства по-разному воздействуют на читателя оригинала и перевода.

Это явление обнаруживается, например, в переводе романа «Над пропастью во ржи», выполненном С. Маховым в 1997 году. В первых строчках текста рассказчик Холден Колфилд сообщает, что не будет рассказывать читателям о личных делах своих родителей:

They're quite touchy about anything like that, especially my father.
Сразу начнут икру метать, особенно отец.

Для передачи словосочетания «to be touchy», часто употребляемого в разговорной речи, Махов использует жаргонное выражение «икру метать». Помимо того что данная фраза придает грубое звучание всему предложению, она делает речь рассказчика понятной лишь небольшому количеству читателей.

При переводе стилистически маркированных единиц следует принимать во внимание такие особенности, как социальный статус героев, уровень их образования, взаимоотношения между ними, их характер, а также литературную традицию, веками складывавшуюся в стране, на языке которой написан оригинал. Пренебрежение этими моментами приводит к тому, что перевод приобретает иное звучание по сравнению с первоисточником.

Переводы, выполненные в 40–70-х годах прошлого века, выгодно отличаются от переводов последних десяти–пятнадцати лет. Не столь экспрессивные в отношении сниженной лексики и даже «нормализованные», на первый взгляд, тексты более тонко и глубоко передают образы героев и рассказчиков, особенности их поведения и жизни, а также общий стиль произведения.

Сравним два перевода отрывка из пьесы Б. Шоу «Пигмалион», в котором Элиза Дулиттл приходит домой к профессору Хиггинсу, чтобы брать у него уроки, и утверждает, что в состоянии заплатить за занятия:

H i g g i n s. *Good enough for what?*

---

[1] J.D. Salinger «The Catcher in the Rye»: 1) «Над пропастью во ржи» – перевод Р. Райт-Ковалевой, 1960-е гг.; 2) «Обрыв на краю ржаного поля детства» – перевод С. Махова, 1997 г.

Т h e F l o w e r G i r l. *Good enough for y□-oo. Now you know, don't you? I'm come to have lessons, I am. And to pay for em t□-oo: make no mistake.*

Х и г г и н с. *Позвольте, кому нужны ваши деньги?*

Ц в е т о ч н и ц а. *Как кому? Вам. Теперь поняли, наконец? Я желаю брать уроки, затем и пришла. И не беспокойтесь: буду платить сколько полагается.* (Перевод Е. Калашниковой)

Х и г и н с. *При чем здесь ваши деньги?*

Ц в е т о ч н и ц а. *Как при чем? При том, что я пришла брать уроки. Теперь расчухали? И платить за них собираюсь, не сумлевайтесь.* (Перевод П. Мелковой)

Фонетические особенности речи Элизы (опущение начального звука [ð] в слове «them», произнесение слов «you» и «oo» как «уэ-оо» и «тэ-оо») и грамматически неверная фраза «I'm come» с эмфатическим «I am» характеризуют девушку как типичного представителя «кокни». В переводе Е. Калашниковой слова Элизы звучат грамматически и фонетически правильно. Однако с помощью порядка слов, употребления глагола «желаю» вместо «хочу» и специфического ритма переводчик создает ощущение разговорной речи в устах не очень хорошо воспитанного человека. Таким образом, эффект, достигнутый переводчиком, сопоставим с эффектом оригинального предложения.

П. Мелкова, переводя слова Элизы, использовала просторечный глагол «расчухать» и искаженную форму глагола «сомневаться» («не сумлевайтесь»). Формально сходство с оригиналом соблюдено: как и в первоисточнике, в русском варианте Элиза употребляет грамматически и фонетически неправильные слова. Однако персонаж, произносящий такие слова на русском языке, далек от образа Элизы Бернарда Шоу – он ассоциируется с неграмотной деревенской женщиной[1].

В целом, проведенный в Части 1 анализ показал, что качество перевода зависит не только и не столько от его лексической близости оригиналу, сколько от множества других, лингвистических и экстралингвистических, факторов. Чувство меры, вкус, образованность, знакомство с литературными традициями стран языка оригинала и перевода, а также владение основными переводческими приемами позволяют переводчику адекватно передать замысел, стиль и тональность художественного произведения, что и было продемонстрировано лучшими российскими переводчиками середины XX века.

---

[1] Языковой юмор пьесы основан на противопоставлении двух разновидностей английского языка: «кокни» (социального диалекта лондонских низов, на котором говорит Элиза) и RP («received pronunciation», на котором говорят образованные англичане и которому профессор Хиггинс обучает Элизу). Как известно, в русском языке нет диалекта, соответствующего английскому «кокни», поэтому перевод речи Элизы представляет собой сложную проблему. Переводчик, имеющий дело с этим социальным диалектом, должен помнить, что в английской художественной литературе использование «кокни» имеет устоявшуюся традицию: большинство героев английской художественной литературы, говорящих на «кокни», обладает несомненным шармом и привлекательностью (например, герои романов Ч. Диккенса: Сэм Уэллер из «Посмертных записок Пиквикского клуба», Миссис Гэмп из «Жизни и приключений Николаса Никльби» и др.). Элиза Дулиттл – не исключение: несмотря на свою неграмотную речь, она не производит неприятного впечатления – наоборот, вызывает читательские симпатии.

В Части 2 «Синхронический аспект творческого использования языка в переводе» проводится анализ творчества переводчиков на синхроническом уровне. Сопоставление оригиналов с переводами проходит на разных уровнях языка, что обуславливает разделение данной части на главы. В четырех главах рассматривается перевод коннотативных словосочетаний, игры слов и случаев авторского словотворчества, сравнений и экспрессивных синтаксических конструкций.

Глава 1 «Перевод коннотативных словосочетаний» посвящена проблеме перевода оригинальных, необычных атрибутивных словосочетаний, которые, будучи искусно вплетены в структуру художественного произведения, выражают индивидуальное, субъективно-оценочное отношение автора к описываемому явлению и создают необходимый эмоциональный фон повествования.

Словосочетания, рассматриваемые в данной главе, можно описать в следующих категориях: коннотативные, неклишированные, неидиоматические, концептуально полноценные и социолингвистически недетерминированные. Другими словами, рассматриваемые словосочетания реализуют функцию воздействия, являются окказиональными, создаваемыми в процессе построения речи и выходят за пределы сферы общего употребления. Основное внимание в работе уделяется наиболее распространенному типу коннотативных словосочетаний – метафорическому. Словосочетания, основанные на других тропах, представлены в меньшей мере.

Анализ показал, что словосочетания, основанные на метафорическом переносе, обычно переводятся с помощью метафорических (но не обязательно атрибутивных) словосочетаний. Если использование словарных эквивалентов по тем или иным причинам невозможно (например, в тех случаях, когда словарные эквиваленты в языке оригинала и языке перевода имеют разный метафорический потенциал, вызывают у читателя разные ассоциации или имеют некоторые расхождения в значении), переводчики прибегают к различным переводческим трансформациям.

Так произошло, например, при переводе отрывка из романа М. Брэдбери «Профессор Криминале», в котором описывается историческая и культурная ситуация, сложившаяся в мире на стыке 80-х и 90-х годов XX века:

Right across Eastern Europe the statues fell and the busts tumbled, of Lenin and Stalin, Ceausescu and Hoxha, now scrap of metal, wasted history.

Метафорическое словосочетание «wasted history» интересно тем, что определение в нем полифонично. С одной стороны оно реализует значение «потраченный зря»[1], а с другой указывает на связь со значением существительного «waste» – «мусор», «хлам», так как в отрывке идет речь о памятниках и бюстах вождей социалистических государств, которые в связи с переменами, происходившими в обществе в начале 90-х годов, были скинуты с пьедесталов и оказались никому не нужными. В более широком контексте словосочетание «wasted history» относится не только к судьбе памятников, но и всех людей, живших в странах, которые возглавляли перечисленные лидеры.

В русском варианте появилось метафорическое словосочетание «рухлядь времен», которое само по себе не передает столь глубокого трагического значения:

По всей Восточной Европе памятники валились с пьедесталов, бюсты – с постаментов, Ленин и Сталин, Чаушеску и Ходжа стали простым металлоломом, рухлядью времен. (Перевод Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н. Старовской)

За счет того, что переводчики внесли в текст предложения некоторые изменения, это словосочетание получило дополнительную окраску. Будучи частью сказуемого в предложении «...Ленин и Сталин, Чаушеску и Ходжа стали... рухлядью времен», словосочетание «рухлядь времен» относится уже не только к памятникам и бюстам, но и к самим вождям. С помощью такого построения предложения компенсируется утрата полифонии.

Следует отметить, что в некоторых случаях происходит усиление коннотативности в тексте перевода по сравнению с оригиналом. При этом получаемый образ не всегда можно признать удачным или потому, что происходит нарушение сочетаемости слов, или коннотативное словосочетание переводится дословно и поэтому воспринимается как нечто, не вписывающееся в литературную традицию языка перевода:

Around the lake sat many fine and ancient villas, terra cotta or ochre in colour, built on small outcrops or tucked into coves; their manicured gardens were filled with statuary, and all had great boathouses, packed with yachts, cruisers, small motor boats. (Malcolm Bradbury «Doctor Criminale»)

По обоим берегам виднелось множество уютных старинных вилл, охряных или терракотовых, красующихся на утесах или прячущихся в расщелинах; наманикюренные садики кишели парковой скульптурой, у длинных причалов теснились яхты, моторные и весельные лодки. (Перевод Б. Кузьминского, Г. Чхартишвили, Н. Старовской)

В данном случае словосочетание «manicured gardens» передано с помощью потенциального прилагательного «наманикюренный» («наманикюренные садики»). Несмотря на формальное сходство, такой перевод ведет если не к полной потере смысла, то, по крайней мере, к некоторому затруднению восприятия словосочетания. В английском

[1] «To waste» – расточать (деньги, энергию и т.п.); терять (время); тратить впустую. См.: Англо-русский словарь / Сост. В.К. Мюллер. – М., 1969. – с. 850.

языке слово «manicured» понимается согласно своему переносному значению: ухоженный, подстриженный (например: manicured grass / hedges), а слово «наманикюренный» вызывает в сознании прежде всего образ отполированных, покрытых лаком ногтей и практически не употребляется в переносном значении. Из-за разницы в метафорическом потенциале английского и русского слова образ «садиков» становится более «натянутым», чем в оригинале, и для его осмысления требуется гораздо больше усилий. В целом, русское предложение, являющееся более экспрессивным, чем оригинал, оказывается неудачным с точки зрения передачи образа[1].

Другой часто встречающейся особенностью перевода коннотативных словосочетаний является «разъяснение» образа. Так, компактность метафорического словосочетания размывается, когда оно переводится с помощью сравнения, причастного оборота и т.п:

Between the airy, whispering space...and the snug den... (Julian Barnes «England, England»)
Между продуваемым всеми ветрами, напоенным шепотами пространством... и уютной берлогой... (Перевод С. Силаковой)

Нейтрализация метафорического значения прилагательных в анализируемых словосочетаниях происходит крайне редко, но и в этих случаях сохраняется необычность словосочетания. Так, в следующем примере метафора «laundered rabbits» заменяется неметафорическим словосочетанием, в котором нарушена концептуальная совместимость компонентов («отмытые кролики»):

...wire cages held anxious rabbits so large and laundered they did not seem real...(Julian Barnes «England, England»)
...в проволочных клетках сидели взволнованные кролики, такие огромные и чисто отмытые, что казались ненастоящими...(Перевод С. Силаковой)

Что касается сохранения экспрессивности «на том же уровне», что и в оригинале, то о таких случаях приходится говорить скорее как об исключениях. Как показало исследование, при переводе такого элемента авторского языкового творчества, как коннотативные словосочетания, переводчик неизбежно вносит в текст определенные изменения.

Глава 2 «Еще раз об игре слов и о возможностях ее передачи средствами другого языка» посвящена переводу каламбуров. Каламбуры обычно состоят из двух компонентов, первый из которых является лексическим «основанием» каламбура, стимулирующим игру слов, и всегда соответствует существующим нормам языка. Второй – результирующий – элемент каламбура представляет собой его «вершину». Этот компонент может быть взят из

[1] Необходимо обратить внимание также и на появившуюся в русском варианте дополнительную метафору «[садики] кишели парковой скульптурой», использование которой нельзя считать оправданной, поскольку словосочетание «кишеть скульптурой» нарушает правила сочетаемости слов. Глагол «кишеть» означает «быть наполненным множеством шевелящихся, копошащихся существ» и, следовательно, не может сочетаться с существительным «скульптура». См.: С.И. Ожегов. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М., 1973. – с. 253.

лексических пластов, как составляющих норму языка, так и находящихся за ее пределами, или же являться фактом индивидуального авторского речетворчества.

Каламбуры бывают двух видов: каламбуры-созвучия, основанные на паронимии, и каламбуры, основанные на полисемии (а также омонимии)[1]. У каламбуров-созвучий основание и результирующий элемент выражены разными словами, которые имеют фонетическое сходство друг с другом. Основанием такого каламбура может быть как имя собственное, так и имя нарицательное. Что касается игры слов, основанной на полисемии, то она возникает благодаря тому, что одно и то же слово или выражение может иметь несколько различных значений.

Основной тенденцией перевода каламбуров является то, что их воссоздание в переводном тексте идет по той же модели: каламбуры-созвучия передаются с помощью каламбуров-созвучий, а каламбуры, основанные на полисемии, – с помощью соответствующих каламбуров. Как показало изучение материала, несмотря на множество преград, таких, как различия в строе языка оригинала и перевода, в объеме значения переводческих эквивалентов, в омонимических связях этих слов и т.д., переводчикам в большинстве случаев удается удачно передать игру слов.

Анализ разных типов игры слов выявил следующую особенность: наибольшую трудность для переводчика представляют каламбуры, в состав которых входит имя собственное. Необходимость воссоздавать в переводе фонетический образ основного компонента игры слов накладывает на переводчика целый ряд ограничений. Точная передача смыслового содержания результирующего элемента таких каламбуров практически невозможна. Кроме того, зависимость от иноязычного звукового комплекса приводит к тому, что переводчики часто вводят в состав каламбура окказиональные слова.

Самой большой степенью свободы переводчик обладает при работе с каламбурами-созвучиями, основанными на игре нарицательных слов. Не имея ограничений со стороны фонетической формы основания, переводчик получает в свое распоряжение целые синонимические ряды слов языка перевода. В том случае, если ни одно из этих слов не удовлетворяет взыскательного переводчика, он может обратиться к широкому пласту слов, относящихся к описываемому предмету. Именно при передаче каламбуров такого типа чаще всего сохраняется как форма игры слов, так и ее стилистическая функция.

---

[1] *Классификация заимствована у В.С. Виноградова с внесением небольших уточнений. См.: В.С. Виноградов.* Лексические вопросы перевода художественной прозы. – М., 1978. – с. 152-171.

Так, например, в десятой главе романа М. Спарк «Memento Mori» пожилая миссис Петтигру ведет беседу с полицейским:

'What's your name, Madam?'
She thought he said, 'What's your game?' and it occurred to her, too, that she probably looked years younger than she thought. 'You can have three guesses,' she replied, pertly.
– Как ваша фамилия, мадам?
Ей послышалось, что он сказал: «Какая же вы милая, мадам». Значит, она выглядит куда моложе своих лет.
– Это уж вам виднее, – кокетливо сказала она. (Перевод В. Муравьева)

Русский каламбур («Как ваша фамилия» – «Какая же вы милая») отличается от английского в плане выражения, однако смысл, выраженный им, полностью передает тот смысл, который автор заложил в эту словесную игру: в обоих случаях миссис Петтигру слышит совсем не то, что ей говорит полицейский, и решает, что он заигрывает с ней[1].

При переводе каламбуров, основанных на полисемии, переводчики используют словарные или контекстуальные эквиваленты, обладающие многозначностью. Но поскольку язык перевода не всегда может предоставить необходимые эквиваленты, способные реализовать сразу несколько значений, игра слов, основанная на полисемии, иногда может остаться без перевода:

'Oh, yes?' I said. 'Well, let me tell you here and now that I'm jolly well not going to do it.'
'Yellow, eh?'
'Bright yellow. Like my Aunt Agatha.'
'What's the matter with her?'
'She's got jaundice.'
'Enough to give her jaundice, having a nephew like you. Why, you don't even know what it is.'
(P.G. Wodehouse «The Code of Woosters»)
– Пустяк, говорите? Однако на мое участие в этом «пустяке» не рассчитывайте, мой отказ окончателен и обжалованию не подлежит.
– Струсили!
– Считайте, что струсил, мне плевать.
– Но вы даже не знаете, в чем суть. (Перевод Ю. Жуковой)

Героиня романа Стиффи обвиняет Вустера в трусости, а тот ловко уходит от ответа, используя возможность английского прилагательного «yellow» выражать несколько значений: «желтый цвет» и «трусливый человек»[2]. В русском языке прилагательное «желтый» обладает многозначностью (например: «желтая пресса»), которая, однако, не может быть использована в данном контексте, а глагол «струсить» многозначностью не обладает вовсе. Английский каламбур не был воссоздан в русском варианте ввиду отсутствия в языке перевода слов, принадлежащих к семантическому полю трусости и способных выражать несколько разных значений.

---

[1] Согласно классификации В.Н. Комисарова, в данном случае мы имеем дело с эквивалентностью на уровне цели коммуникации. См. В.Н. Комисаров. Указ. соч. – с. 121-122.
[2] Использованное далее в диалоге слово «jaundice» означает «желтуха».

Говоря о полной нейтрализации приема игры слов в переводе, следует отметить, что в проанализированных примерах (всего анализу было подвергнуто 37 случаев игры слов) зафиксировано три подобных случая, что составляет 8% от общего числа, причем во всех трех случаях это каламбуры, основанные на полисемии.

В Главе 3 «"Живописные" и "образные" сравнения в переводе» проводится анализ разных типов сравнений и возможностей их перевода. Все существующие сравнения можно разделить на два типа: «живописные» и «образные»[1]. В «живописных» сравнениях предметы и явления уподобляются друг другу, чтобы пояснить мысль автора. Эти сравнения в основном строятся на схожести физических характеристик и поэтому создают в воображении читателя яркую «картину». «Образные» сравнения устанавливают более сложные связи между референтами: общий признак, связывающий элементы сравнения, часто задается авторским воображением. В составе художественного произведения «образное» сравнение приобретает эстетическую значимость, обусловленную его содержанием и идейной направленностью, а также играет важную роль в создании глобального эстетического воздействия.

Переводя сравнения, переводчики, безусловно, обладают определенной свободой, которая, в частности, обуславливается наличием в русском языке большего количества средств для ввода сравнений, чем в английском (союзы «как», «будто», «словно», «подобно» и др.). Свобода действий переводчика также заключается в возможности выбора способа передачи сравнений (с помощью сравнительных оборотов или придаточных сравнительных предложений, а также с помощью метафор, определительных наречий, обособленных определений и обстоятельств).

Однако было бы ошибочным полагать, что свобода переводчика не имеет ограничений. В результате проведенного анализа было установлено, что выбор способа перевода сравнений определяется тремя основными факторами:

1) Стилем повествования. При переводе нейтрального по стилю отрывка чаще всего употребляется союз «как» («clawing the fruit like sparrows» – «склевывая ягоды, как воробьи»; «she shook me from her knee like a sodden cat» – «она стряхнула меня с колен, как промокшего котенка» и т.д.). Если же повествование оказывается более возвышенным, поэтическим, то предпочтение отдается союзам «будто», «словно» и др. Например, сравнение,

[1] За основу здесь взята классификация, предложенная С.К. Гаспарян в докторской диссертации «Сравнение как изъяснение в научной речи и как средство лингвопоэтического творчества в художественной литературе» (М., 1994), в которой сравнения разделены на «метонимические» и «метафорические», а также классификация метафор, введенная И.В. Световидовой в кандидатской диссертации «Перенос значения и его онтология в английском и русском языках» (М., 2000), согласно которой метафоры делятся на «живописные» и «образные».

использованное в следующем отрывке, хоть и не выходит за рамки «живописного», создает очень поэтичную картину. В русском варианте оно вводится союзом «словно»:

The sea lifted smooth blue muscles of wave as it stirred in the dawn-light, and the foam of our wake spread gently behind us like a white peacock's tail, glinting with bubbles. (Gerald Durrell «My Family and Other Animals»)
В свете ранней утренней зари море катило свои гладкие синие волны. За кормой, словно белый павлиний хвост, тянулись легкие пенистые струи, сверкавшие пузырями. (Перевод Л.А. Деревянкиной)

При необходимости воссоздать возвышенный тон повествования и лирическую атмосферу произведения сравнения могут передаваться также с помощью метафор:

Then he rounded the curve of the road and there was only the pale sky with a new moon floating in it like a silver feather, and the soft twittering of his flute dying away in the dusk. (Gerald Durrell «My Family and Other Animals»)
Но вот он уже скрылся за поворотом, и теперь передо мной было одно лишь бледное небо, где плавало серебряное перышко молодого месяца. Вдали, в сгустившихся сумерках, замирали нежные звуки свирели. (Перевод Л.А. Деревянкиной)

2) Особенностями языка перевода. При переводе сравнений учитывается строй предложения, правила сочетаемости слов, наличие у слова синонимов, способность слов вызывать определенные ассоциации и многие другие факторы. Под влиянием языка перевода сравнения могут воссоздаваться в «скрытой» форме и выражаться метафорой, определительным наречием, обособленным определением или обстоятельством («to bring up… a hermit crab… wearing an anemone on his shell, like a bonnet with a pink flower on it» – «чтобы достать… крупного рака-отшельника с актинией на раковине, похожей на шапочку, украшенную розовым цветком»; «steams ran from holes, and back into holes, like noisy underground trains» – «из каждой дыры в земле извергался поток и пропадал в соседней дыре с шумом подземного поезда» и т.д.). Кроме того, русский язык характеризуется определенной склонностью к многословию, особенно по сравнению с лаконичным английским языком. Поэтому в ряде сравнений появляются дополнительные слова для разъяснения ситуации.

3) Характером сравнения. Общая тенденция перевода «живописных» сравнений сводится к тому, что, как правило, они передаются с помощью словарных эквивалентов и вводятся сравнительным союзом «как»[1]:

At any moments one was boarded by them, bussed and buttoned, or swung up high like a wriggling fish to be hooked and held in their lacy linen. (Laurie Lee «Cider With Rosie»)
Они постоянно кормили кого-то, целовали и застегивали или высоко подбрасывали, как извивающуюся рыбку, чтобы поймать и прижать к своей кружевной груди. (Перевод Н. Тартаковской)

[1] Данный вывод подтверждает тезис, выдвинутый С.К. Гаспарян в кандидатской диссертации «Полифония слова в составе фигуры сравнения» (М., 1983), согласно которому в русской литературе в «живописных» сравнениях (называемых в диссертации «словесными») чаще всего употребляется союз «как» (наряду с союзами «точно» и «будто»).

Другие союзы (такие, как «будто», «словно», «подобно» и т.д.) используются при переводе «живописных» сравнений значительно реже. Необходимо также отметить, что «живописные» сравнения гораздо чаще, чем «образные», могут воссоздаваться в переводе с помощью различных конструкций, формально не являющихся сравнительными[1]. Так, в следующем примере сравнение передано с помощью определительного наречия:

I offered her an olive which she ate swiftly, spitting the pit into her gloved hand like a cat...(L. Durrell «Justine»)
Я предложил ей маслину, и она съела ее быстро, как-то по-кошачьи выплюнув косточку в ладонь в перчатке...(Перевод В. Михайлина)

Такой способ перевода можно считать наиболее адекватным в данной ситуации, так как буквальный перевод («она выплюнула косточку, как кошка») звучал бы неуклюже и даже несколько абсурдно.

Воссоздание в тексте перевода «образных» сравнений представляется задачей более ответственной. От того, насколько верно передано сравнение, зависит адекватность восприятия читателем не только самой фигуры речи, но и важных для всего произведения образов. Поскольку «образные» сравнения являются результатом авторского ви́дения мира, они могут быть не совсем понятны читателю. В связи с этим переводчики проявляют стремление «объяснить», «истолковать» сравнение, указать на потаенные ходы, ведущие к пониманию заложенного в нем образа, и тем самым облегчить его восприятие. Это выражается, как правило, в выборе словарных переводческих эквивалентов с внесением дополнительных, поясняющих слов в текст перевода. Следует отметить, что для перевода «образных» сравнений, в отличие от «живописных», такая тенденция является скорее правилом, чем исключением. Акцентирование внимания на сравнении и, следовательно, на заключенном в нем образе, происходит в переводе с помощью разных средств: например, пунктуации, порядка слов, актуального членения предложения и др.

В связи с тем что «образные» сравнения часто создают особую атмосферу произведения, переводчики чаще всего употребляют стилистически маркированные союзы («словно», «подобно»), что является характерной особенностью перевода «образных» сравнений:

Indeed, I saw my lovers and friends no longer as living people but as coloured transfers of the mind; inhabiting my papers now, no longer the city, like tapestry figures. (Lawrence Durrell «Balthazar»)

[1] Наблюдение о том, что переводческие трансформации в гораздо большей степени характерны для «живописных» сравнений, чем для «образных», пересекается выводом, сделанным И.В. Световидовой о том, что «"живописные" метафоры легче переносят переводческие трансформации, чем "образные", в которых понятийный план гораздо теснее связан и с собственно языковым выражением, и с идейно-художественным содержанием произведения». См.: И.В. Световидова. Указ. соч.

Мои друзья, мои любимые женщины перестали быть людьми из плоти и крови, обернувшись раскрашенными переводными картинками, над которыми старался – я же. Подобно вытканным на гобеленах фигурам, они были двухмерны и населяли – не Город, нет – мои бумаги. (Перевод В. Михайлина)

«Образное» сравнение, использованное в данном отрывке, может быть до конца понято лишь в контексте всего романа, центральным образом которого является Город. Герои Л. Даррелла оказываются заложниками Александрии, лишаются воли, свободы действий. В рассматриваемом отрывке персонажи романа мыслятся уже как марионетки в «руках» не только Города, но и самого рассказчика и становятся, таким образом, еще более безвольными, кукольными. Для выражения этой идеи переводчик вводит в текст слово «двухмерный». Само сравнение передано в русском варианте с помощью причастного оборота – «подобно вытканным на гобеленах фигурам», а входящее в его состав дополнительное слово «вытканный» прямо указывает на основные характеристики героев Даррелла: безжизненность и подчиненность чужой воле. Кроме того, разделив данное предложение на два, переводчик зрительно и интонационно выделил сравнение, акцентируя на нем внимание читателей. Этой же цели подчинено и пунктуационное решение предложения, диктующее его прочтение.

Глава 4 «Выразительные возможности синтаксиса и перевод» посвящена анализу синтаксических выразительных средств и приемов в связи с возможностями их перевода. Синтаксические приемы, используемые в художественной литературе, по существу, сводятся к фигурам речи[1]. Кроме того, стилистическую функцию могут выполнять такие синтаксические приемы, как, например, эллипсис и обособление. В данном исследовании рассматриваются приемы, наиболее часто используемые в современной английской художественной литературе.

Отличительной особенностью всех синтаксических приемов является то, что они редко используется поодиночке. Чаще всего они формируют «блоки», в которых одни приемы служат фоном для реализации других или же в равной мере способствуют созданию определенного эффекта. Эмоциональное воздействие высказывания в таких случаях строится именно на комбинации нескольких приемов (например, параллелизма и анафоры, восходящей градации и повтора, эллипсиса и антитезы и т.д.). Поэтому, если в переводе потерян хотя бы один прием, высказывание в той или иной мере теряет свою экспрессивность. Такие случаи, как показал анализ, являются скорее правилом, чем исключением:

---

[1] Мы *придерживаемся системы тропов и фигур речи, разработанной на кафедре английского языкознания* филологического факультета МГУ А.И. Полторацким. См.: А.И. Полторацкий «Английская терминология лингвистической стилистики». – Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. – М., 1974. – с. 11-13.

Consequently I received him with a bit of hauteur when he blew in. Slightly cold. A trifle frosty. (P.G. Wodehouse «Fixing it for Freddie»)
Так что, когда Дживс ко мне пожаловал, я встретил его высокомерно. Прохладно, я бы сказал. С ледком. (Перевод И. Архангельской)

Нарастание выразительной силы использованных в этом отрывке слов: «hauteur», «cold», «frosty» – подчеркивается сопровождающими их синонимичными словами («a bit», «slightly», «a trifle»), которые также способствуют созданию иронического эффекта. На фоне этого синонимического повтора восходящая градация становится еще более выразительной. В русском предложении прием нарастания (восходящая градация) сохранен, а синонимический повтор – нет, в результате чего сила воздействия восходящей градации уменьшается. Что касается иронического эффекта, то он передается – в значительно ослабленной форме – за счет использования уменьшительной формы «с ледком», имеющей пренебрежительное звучание, и вводного предложения «я бы сказал».

При всей кажущейся простоте перевод предложений, содержащих синтаксические приемы, сопряжен с определенными трудностями. Известно, что синтаксический строй русского и английского языков различается. Относительно свободный порядок слов в русском языке, в отличие от фиксированного – в английском, затрудняет сохранение стилистических функций таких приемов, как, например, инверсия и эллипсис. Хотя эти синтаксические приемы обычно воссоздаются буквально, сила их эмоционального воздействия в результате перевода теряется. Для сохранения эмоционального воздействия переводчики часто прибегают к приему компенсации и используют дополнительные усилительные конструкции и особую пунктуацию для выделения того или иного элемента высказывания:

And in came a large, solid female. (P.G. Wodehouse «The Aunt and the Sluggard»)
И вот вваливается высокая, дородная особа женского пола. (Перевод И. Шевченко)

В английском предложении сказуемое, выраженное фразовым глаголом, стоит перед подлежащим; более того, наблюдается инверсия и внутри фразового глагола («in came»). В данном случае такой порядок слов замедляет действие и способствует выделению подлежащего. В переводе сохранен авторский порядок слов, но он не является стилистически маркированным: актуальное членение предложения с расположением ремы в конце является нормальным для русского языка. Чтобы акцентировать внимание на объекте, переводчик использовал дополнительное выразительное средство – частицу «вот». Понятно, что стилистический эффект, производимый переводом, оказывается значительно слабее оригинального.

Многие синтаксические приемы обладают ритмообразующей функцией, поэтому изменение их структуры может негативно отразиться на ритмическом рисунке высказывания. Такие изменения, как правило, бывают вызваны объективными особенностями языка перевода (использованием существительных, требующих дополнения, спецификой управления и др.). Так, например, внесение в параллельные конструкции дополнительных слов или же опущение повторяющихся элементов параллелизма часто сбивает ритм повествования:

> *There were also six tables of different sizes, some armchairs gapingly stuffed, boxes, stools, and unraveling baskets, books and papers on every chair, a sofa for cats, a harmonium for coats, and a piano for dust and photographs.* (Laurie Lee «Cider With Rosie»)
> *Стояли там шесть столов разных размеров, несколько кресел с торчащей набивкой, какие-то коробки, табуретки и не распакованные корзины, пачки книг и бумаг громоздились на каждом стуле, вмещались диван для кошек, фисгармония для сваливания одежды и пианино для пыли и фотографий.* (Перевод Н. Тартаковской)

В этом предложении описывается кухня в доме рассказчика. Наличие в помещении огромного количества предметов подчеркивается с помощью перечисления. В то же время прием параллелизма позволяет автору указать на бесполезность этих вещей: на фоне повторяющейся конструкции «*something* for *something*» («a sofa for cats, a harmonium for coats, and a piano for dust and photographs») картина нагромождения предметов становится более яркой. В целом, перечисление и параллелизм способствуют созданию особого ритма отрывка: «кольцевая» ритмическая структура к концу предложения превращается в «постепенную».

Анализ перевода выявляет наличие в нем «лишних», по сравнению с оригиналом, слов. Это связано, прежде всего, с тем, что в русском языке местоположение разных предметов, как правило, описывается разными глаголами (в отличие от английского универсального глагола «to be»). По этой причине в отрывке появляются такие глаголы, как «стояли», «громоздились», «вмещались», а также разговорное отглагольное существительное «сваливание». В связи с добавлением слова «сваливание» происходит некоторое нарушение четкости параллельной конструкции («фисгармония для сваливания одежды»). В целом, использование этого слова, а также других «лишних» слов изменяет ритм всего высказывания, делает его менее упорядоченным.

Что касается лексических повторов (особенно многократных), то они, как правило, подвергаются частичной (реже – полной) нейтрализации. Стремясь избежать тяжеловесности высказывания, переводчики опускают повторяющиеся слова и словосочетания. Такая тенденция связана, прежде всего, со статусом лексических повторов в русском языке. Исходя из того, что повтор часто является признаком плохого стиля,

переводчики стремятся сократить количество повторяющихся слов или заменить некоторые из них синонимами. Отдельные приемы, основанные на лексическом повторе (например, подхват), не могут быть воссозданы в переводе в силу особенностей русского языка:

Children, women are equipped with a miniature model of reality: an empty but fillable vessel. A vessel in which much can be made to happen, and to issue in consequence. (Graham Swift «Waterland»)

Дети мои, природа снабдила женщину миниатюрной моделью реальности: пустым сосудом, который может быть наполнен. Сосудом, где многое что может случиться и достичь, в положенное время, воплощения и рождения. (Перевод В. Михайлина)

В русском отрывке сохраняется повтор слова «сосуд», однако композиционно этот повтор отличается от английского. Причина такого изменения является объективной: английское прилагательное «fillable» в данном контексте можно перевести на русский язык только с помощью придаточного предложения («который может быть наполнен»). Наличие придаточного предложения, занимающего финальную позицию, препятствует воссозданию подхвата и лишает отрывок компактности.

Несмотря на кажущуюся простоту, перевод синтаксических приемов во многих случаях сопровождается потерей экспрессивности. Это связано с различиями в структуре английского и русского языков, в частности, с характером актуального членения предложения, с более свободным порядком слов в русском языке по сравнению с английским, а также с необходимостью использования в русском языке большего количества слов для выражения того же содержания. Формальное сохранение некоторых приемов (например, инверсии) часто приводит к тяжеловесности стиля и значительному ослаблению стилистического эффекта.

В Заключении подводятся итоги проведенного исследования и обобщаются основные результаты работы, которые могут быть кратко сформулированы следующим образом:

1. В данной диссертации творческое использование языка в переводе рассматривается как в синхроническом, так и в диахроническом плане. Диахроническое исследование показало, что переводы конца XIX – начала XX веков отличаются педантичной передачей содержательной стороны оригинала. При этом, сохраняя сюжет произведения, переводчики того времени почти полностью нивелировали его языковые особенности и игнорировали стилистическую и эстетическую функцию языковых единиц. Стремление приблизить текст к культуре языка перевода, сделать его более доступным и понятным русскому читателю порой приводило к обратному результату: читатель того времени не только лишался возможности оценить художественное своеобразие текста, но часто получал неверное представление о героях произведения и мотивации их поступков.

2. Переводы 30-х – 80-х годов XX века качественно отличаются как от переводов конца XIX века, так и от переводов конца XX – начала XXI века. Использование функционального подхода дало переводчикам того времени возможность адекватно передавать особенности авторского языкового творчества и успешно решать многие до того неразрешимые проблемы перевода (передача метафор, игры слов, говорящих имен, идиом и т.п.). Внимание к деталям, к фонетическим, лексическим и синтаксическим особенностям оригинала, к стилистической и эстетической функциональной нагрузке его единиц позволяло переводчикам максимально приближать текст к оригиналу и передавать не только «букву», но и дух произведений. Недаром эти переводы вошли в «золотой фонд» отечественной переводной литературы.

3. В конце XX – начале XXI века (конец 1980-х – начало 2000-х годов) получили распространение две разные переводческие тенденции. Одна из этих тенденций имеет особенности, сходные с теми, которые наблюдались в переводах конца XIX века. Это и почти полная нивелировка элементов авторского языкового творчества, неизбежно приводящая к сглаживанию или изменению эффекта, созданного в оригинале, и стремление сделать текст более «понятным» и «доступным», вызывающее появление «лишних» слов. В некоторых случаях обращение переводчиков с текстом оригинала оказывается настолько «свободным», что читатель получает искаженное представление не только об отдельных эпизодах, но и о некоторых персонажах. Как и в переводах конца XIX века, в современных переводах в неизмененном виде передаются в основном те стилистические особенности оригинала, которым не противопоказан дословный перевод.

Другая тенденция, относящаяся к этому же периоду, касается передачи стилистически маркированных (сниженных) лексических единиц. Современные переводчики вновь обратились к уже неоднократно переведенным классическим произведениям (в которых герои или рассказчики используют жаргон, просторечие или разговорный язык) для того, чтобы максимально приблизить их стиль к оригиналу. Однако подобное «приближение» часто приводит к противоположному результату, вызывая у современного образованного читателя отрицательную реакцию. Эти переводчики слишком буквально понимают «верность» оригиналу и не учитывают такие важные факторы, как глобальный авторский замысел, сущность образов персонажей, литературная и культурная традиция.

4. Исследование языкового творчества переводчиков в синхроническом плане (анализу подверглись переводы произведений современной англоязычной литературы

второй половины XX века) показало, что переводчики, как правило, не обходят вниманием случаи творческого использования языка. В проанализированных отрывках полное игнорирование, или нейтрализация, элементов авторского языкового творчества было зафиксировано в 2.5% случаев (в 8 из 318 отрывков), причем чаще всего – при передаче игры слов и лексических повторов. Таким образом, распространенное мнение о том, что языковое творчество в переводе в целом подвергается нивелировке и нейтрализации, в данном исследовании подтверждения не получило.

5. Общей тенденцией при переводе всех видов языкового творчества является «разъяснение», «толкование» образа или приема, которое предполагает введение дополнительных слов, уточняющих деталей и т.п. Появление дополнительных элементов в тексте перевода часто вызывает размытость образа (например, в случае сравнений) и изменение ритмического рисунка отрывка, а компактность метафорических словосочетаний исчезает из-за их передачи с помощью сравнений или причастных оборотов. Чем более сложный образ создается в оригинале, тем больше переводчик отходит от оригинала и тем бóльшую свободу он проявляет (как это происходит, например, в случае с «образными» сравнениями).

6. Несмотря на стремление сохранить творческие элементы языка и стиля, переводческие решения часто оказываются неудачными (они или нарушают нормы русского литературного языка, звучат искусственно и тяжеловесно, или теряют лаконизм и «энергию» английского текста, оказываясь размытыми в многословии переводчика). Необходимо также указать на наличие таких переводов, эмоционально-эстетическое воздействие которых сопоставимо с оригиналом, но несколько слабее его.

7. Важную роль при передаче элементов языкового творчества играет прием компенсации, один из важнейших принципов функционального подхода к переводу. Этот переводческий прием заключается в восполнении потери элемента оригинала в ином месте текста перевода в соответствии с общим художественным замыслом произведения. Хотя использование этого приема призвано сохранить смысловую и функциональную нагрузку как всего текста, так и отдельных его элементов, оно часто приводит к изменению степени эмоционального воздействия (особенно часто это происходит в случае коннотативных словосочетаний).

8. Как показал проведенный анализ, «свобода» творчества переводчика, который создает текст вторичный по отношению к оригиналу, как правило, находится в определенных рамках. Она ограничивается особенностями оригинала: глобальным

замыслом автора, стилистической и эстетической функцией элементов текста, – а также литературной традицией языка оригинала и перевода. Ограничения накладываются также тематическим содержанием того или иного стилистического приема (например, метафор и сравнений).

В то же время на «свободу» творчества переводчика оказывают влияние типологические различия между языком оригинала и языком перевода. Здесь имеется в виду разница в системах двух языков (метафорический потенциал слов, их семантическая структура, омонимические связи, лексико-фразеологическая сочетаемость слов, средняя длина слов, порядок слов и способ их сочетания в предложении); меньшая лаконичность русского языка по сравнению с английским; присущая русскому языку тенденция избегать лексических повторов. Можно сказать, что «свобода» творчества переводчика и ограничивается, и стимулируется этими различиями, причем факторы, ограничивающие «свободу» творчества переводчика и стимулирующие ее, неразрывно связаны и находятся в диалектическом единстве.

Языковое творчество переводчика заключается не в полете фантазии, а в умении воспользоваться ресурсами языка перевода, чтобы, находясь в определенных рамках, найти вариант, не уступающий по силе стилистического и эстетического воздействия творческому элементу оригинала. Такой подход, требующий большого мастерства и опыта, демонстрируют лучшие представители российской переводческой школы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1) Once Again on the So-Called Adequacy of Translation // Language Learning: Materials and Methods: Сб. статей / Отв. ред. И.В. Гюббенет, Н.В. Митева. – М., 2003. – Вып. 5. – с. 66-75 (в соавторстве с В.Я. Задорновой).

2) Лексическая компенсация как прием, используемый при переводе художественной литературы // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. – М., 2003. – с. 178-179.

3) К вопросу о переводе сравнений с английского языка на русский // Вопросы филологических наук. – 2006. № 2. – с. 45-53.

Отпечатано в отделе оперативной
печати Геологического ф-та МГУ
Тираж 75 экз. Заказ № 32

РНБ Русский фонд

2007-4
10873

24 МАЙ 2006