

учетом установки на получателя (перевод реалий, аллюзий, передача маркеров стратификационной и ситуативной вариативности), охватывают необычайно широкий диапазон переводческих приемов. Здесь наряду с традиционными приемами перевода, применяемыми при передаче смыслового содержания текста (такими, как субституция, гиперонимическая и интергипонимическая трансформации и др.), используются и приемы, характерные для передачи прагматических аспектов текста, например: замена реалии или аллюзии ее аналогом, уточняющее дополнение, поясняющий (интерпретирующий) перевод, раскрывающий неясные для конечного получателя пресуппозиции и импликации, переводческое примечание и различные виды компенсирующего перевода (в том числе межуровневого, например заменяющего фонетические маркеры стратификационной и ситуативной вариативности лексическими, лексические — синтаксическими и лексико-морфологические — стилистическими).

Данные, приведенные в этом разделе, подтверждают сформулированное выше положение о том, что прагматическая установка на иноязычного и инокультурного получателя нередко требует трансформаций, модифицирующих смысловое содержание текста.

#### КОММУНИКАТИВНАЯ УСТАНОВКА ПЕРЕВОДЧИКА

Выше отмечалось, что переводчик, в особенности переводчик художественного текста, неизбежно привносит в процесс перевода свои собственные характеристики. Это сказывается и на этапе интерпретации исходного текста, и на этапе создания нового текста на языке перевода. К этим характеристикам относится верность переводчика определенной культурной, и в частности литературной, традиции, его собственное творческое и эстетическое кредо, его связь с собственной эпохой и, наконец, та конкретная задача, которую он сознательно или неосознанно ставит перед собой.

Личность переводчика находит свое проявление в его коммуникативных установках. Столкновение этих установок с установками автора представляет собой один из парадоксов перевода, одну из его сложнейших проблем, решение которой не всегда под силу даже величайшим мастерам. Так, И.А. Кашкин приводит поучительный пример — попытку Лермонтова перевести на русский язык байроновское стихотворение "Farewell":

These lips are mute, these eyes are dry,  
But in my breast and in my brain  
Awake the pangs that pass not by,  
The thought that ne'er shall sleep again...

В первоначальном варианте лермонтовского перевода выраженные "простыми словами простые мысли" Байрона заслонила бурно прорвавшаяся сквозь байроновский текст личность переводчика-поэта:

Уста молчат, засох мой взор,  
Но подавили грудь и ум  
Непроходимых мук собор  
С толпой неусыпимых дум.

Видимо, почувствовав, что мощная выразительная сила этой строфы чрезмерно выделяет ее, Лермонтов отверг этот вариант и заменил его другим, более простым и приближенным к подлиннику:

Нет слез в очах, уста молчат,  
От тайных дум томится грудь,  
И эти думы — вечный яд, —  
Им не пройти, им не уснуть.

Но и этот вариант не отвечал тем высоким требованиям, которые предъявлял к себе Лермонтов. Оценивая решение поэта не включать это стихотворение в отобранные им для печати как проявление "высокого сознания ответственности перед автором и читателями", И. А. Кашкин пишет: "Сначала он утверждал свою волю — не получилось как перевод, потом подчинил себя автору — не прозвучало для него как поэзия" [Кашкин, 1977, 432—433].

Ярким примером ориентации переводчика на литературную традицию, влияния на его творчество его собственного эстетического кредо и канонов эпохи могут служить поэтические переводы В. А. Жуковского, одной из самых ярких личностей в истории русского художественного перевода. Роль переводов В.А. Жуковского в истории русской культуры широко известна. Например, по словам В. Г. Белинского, "мы через Жуковского приучаемся понимать и любить Шиллера как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русской речью..." [Белинский, 1985, 514].

Свои взгляды на соотношение двух названных выше аспектов художественного перевода — верность оригиналу и проявление собственного творческого "я" — Жуковский выразил достаточно точно: "...переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный. Конечно, первая мысль, на которой основано здание стихотворное, и план этого здания принадлежат не ему... но, уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения*" [Жуковский, 1985, 487—488].

В этих словах В.А. Жуковского ясно прослеживается его ориентация на традиции и нормы романтического перевода, ставившего перед собой задачу воссоздания не самого произведения, а его идеала. Именно стремлением к этому идеалу и обосновывалось право переводчика-романтика на собственное творчество. Может быть, именно в стремлении к творческой эмпатии заключена разгадка того, что с наибольшей силой талант Жуковского, этого, по словам А.С. Пушкина, "гения перевода", проявился именно в переводах из наиболее созвучных ему авторов — поэтов романтического направления.

Однако и в тех случаях, когда Жуковский переводил поэтов близкого ему романтического направления, его собственные эстетические и этические воззрения, его религиозно-философские позиции и, наконец, его собственный темперамент и другие личностные характеристики явственно проступают сквозь ткань перевода. Так, в переводе баллады Ф. Шиллера "Торжество победителей", который по праву считается одним из шедевров Жуковского, текст оригинала подвергся заметным модификациям, которые В.М. Жирмунский охарактеризовал следующим образом: "...при кажущейся близости он незаметно стилизует

стихотворение в свойственных ему элегических тонах, усиливая в нем те элементы, которые родственны его собственному восприятию жизни и художественной идеологии и послужили поводом для выбора данного стихотворения. Таким образом создается новое художественное единство, вполне цельное и жизнеспособное, и оригинал оказывается переключенным в другую систему стиля" [Жирмунский, 1985, 529—530]. Эти модификации шиллеровского текста проявляются, в частности, в усилении античного колорита и музыкальной экспрессии оригинала. Порой эти модификации принимают более серьезный характер, затрагивая мировоззренческую основу переводимого произведения. Ср., например, существенное отступление в переводе концовки баллады от ее философского смысла:

Rauch ist alles ird'sche Wesen,  
Wie des Dampfes Säle weht  
Schwinden alle ErdengrOssen, Nur  
die Gotter bleiben stet  
Um das ROSS des Reiters schweben,  
Um das Schiff die Sorgen her;  
Morgen können wir's nicht mehr,  
Darum lasst uns heute leben.

Все величие земное  
Разлетается, как дым,  
Ныне жребий выпал Трое,  
Завтра выпадет другим...  
Смертной силе, нас гнетущей,  
Покоряйся и терпи;  
Спящий в гробе, мирно спи,  
Жизнью пользуйся живущий.

Здесь обращают на себя внимание вставленные в шиллеровский текст слова, призывающие к покорности и терпению, выдержанные, по словам И.А. Кашкина, в "духе смиренномудрия", чуждом и Шиллеру и Древней Греции [Кашкин, 1977, 532].

Еще более заметны целенаправленные отклонения от оригинала в переводе "Шильонского узника" Байрона. Рассмотрим некоторые характерные изменения, которым подвергается текст Байрона в переводе Жуковского. В самом начале повести ее герой Франсуа Бонивар, швейцарский гуманист, участник борьбы граждан Женевы против герцога Савойского, говорит о себе:

My Jimbs are bowed, though not with toil,  
But rusted with a vile repose,  
For they have been a dungeon's spoil,  
And mine has been the fate of those  
To whom the goodly earth and air  
Are banned and barred— forbidden fare;  
And this was for my father's faith  
I suffered chains and courted death;  
That father peruhed at the stake  
For tenets he would not forsake;  
And for the same his lineal race.  
In darkness found a dwelling place...  
We were seven — who now are one,  
Six in youth, and one in age,

Finished as they had begun,  
Proud of Persecution's rage,  
One in fire, and two in field,  
Their belief with blood have sealed.

В переводе Жуковского текст обнаруживает заметные преобразования:

Я сгорблен, лоб наморщен мой,  
Но не труды, не хлад, не зной —  
Тюрьма разрушила меня.  
Лишенный сладостного дня,  
Дыша без воздуха, в цепях,  
Я медленно дряхлел и чах,  
И жизнь казалась без конца  
Удел несчастного отца:  
За веру смерть и стыд цепей,  
Уделом стал и сыновей.  
Нас было шесть — пяти уж нет,  
Отец, страдалец с юных лет,  
Погибший старцем на костре,  
Два брата, падшие во пре,  
Отдав на жертву честь и кровь,  
Спасли души своей любовь.

В отклонениях от оригинала здесь прослеживаются четкие тенденции: с одной стороны, переводчик заметно приглушил свободолобивые мотивы оригинала, а с другой — придал ему ярко выраженную религиозную окраску. Там, где у Байрона сказано, что отец Бонивара погиб на костре — "For tenets he would not forsake", у переводчика мы находим: "Удел несчастного отца: / За веру, смерть и стыд цепей..." Точно так же строки "One in fire, and two in field/Their belief with blood have sealed" передаются в однозначно религиозной трактовке: "Отдав на жертву честь и кровь, / Спасли души своей любовь".

В тех случаях, когда английское слово допускает разную трактовку, Жуковский явно предпочитает ту, которая соответствует его установке. Так, *tenet* в принципе может быть переведено как *догмат*, *принцип*, *убеждение*. Переводчик переводит это слово как *вера*, видимо выводя его из религиозного значения слова *догмат*. В другом случае в подлиннике сказано, что два брата 'скрепили кровью то, во что они верили'. Жуковский придает этой фразе религиозное звучание: "Спасли души своей любовь".

Показательны и купюры Жуковского. Так, в приведенном выше отрывке опущена фраза: "Proud of Persecution's rage..." 'Гордые тем, что вызвали ярость преследователей', слова о том, что Бонивар разделит судьбу тех, для кого земля и воздух — запретный плод. В концовке "Шильонского узника" опущен метафорический образ монарха, убивающего все живое.

Наиболее серьезным испытанием переводческого мастерства Жуковского были переводы поэтов, во многих далеких от него по своим исходным установкам. Сказанное относится в значительной мере к его переводам из Гете, поэта, перед которым Жуковский благоговел, но которого он воспринимал и переосмысливал по-своему. Анализируя

переводы Жуковского из Гете, В.М. Жирмунский обнаруживает "целую систему изменений и дополнений" [Жирмунский, 1985, 525—530]. Так, шаловливое и грациозное стихотворение "Новая любовь — новая жизнь" превращается в мечтательно-элегическое. В стихотворении "К месяцу" опускается целая строфа, не соответствующая элегическому ключу, в котором Жуковский его перевел. Наиболее заметны отступления от оригинала в переводе "Посвящения" к "Фаусту" (ср., например, добавления, внесенные Жуковским в текст этого произведения: "Побудь со мной, продли очарованье, дай сладкого вкусить воспоминанья"; "не им поет задумчивая лира"; "И снова в темном сердце воскресает..." и "Душу хладную разогревает опять тоска по благам прошлых лет").

В переводах Жуковского голос переводчика порой усиливается, а порой заглушает голос автора. Несмотря на их яркость и талантливость, они явно выходят за рамки современного понимания сущности и назначения перевода. Ощущая себя "соперником автора", он часто не останавливается перед исправлением, дополнением и существенной модификацией исходного текста.

Современная норма перевода отличается большей строгостью, более четкой ориентацией на воспроизведение текста, выражающего коммуникативную интенцию автора. И вместе с тем проблема "соперничества" автора и переводчика далеко не утратила своей актуальности. И в наши дни встречаются переводы, в которых личность переводчика оттесняет на задний план личность автора. Вот, например, приводимые И.А. Кашкиным строки из пастернаковского перевода "Фауста" Гете.

На улице толпа и гомон,  
И площади их не вместить  
Вот стали в колокол звонить,  
И вот уж жезл судейский сломан.  
Мне крутят руки на спине  
И тащат силою на плаху.  
Все содрогаются от страха  
И ждут, со мною наравне,  
Мне предназначенного взмаха  
В последней, смертной тишине!

Нельзя не согласиться с И.А. Кашкиным: эти яркие и талантливые стихи не могут не вызвать восхищения. И вместе с тем критик задает вопрос: можно ли с переводческой точки зрения считать эти строки в числе бесспорных побед Пастернака? И отвечает: "Нет, ведь эти строки — не самостоятельное лирическое стихотворение, а хотя и важный, но всего лишь штрих в обрисовке образа". По мнению И.А. Кашкина, даже восхищенный этими стихами читатель вправе спросить: "да подходят ли простодушной, наивной Маргарите те большой силы стремительные ямбы, которые вкладывает в ее уста переводчик Б. Пастернак, вместо прерывистой, захлебывающейся жалобы Маргариты у Гете?" [Кашкин, 1977, 430—431].

Нередко личность переводчика находит свое проявление в его переводах вопреки декларируемым им установкам на полное перевоплощение в автора, на полное подчинение авторскому замыслу, на самоотрешение и готовность "стать на горло собственной песне". В этом

отношении весьма поучителен опыт такого выдающегося представителя советской школы перевода, как М.Л. Лозинский. Свое кредо он сформулировал следующим образом: "...поэт-переводчик должен стараться как можно более отрешиться от самого себя, от собственных навыков и склонностей, чтобы во всей возможной чистоте воспроизвести оригинал, пользуясь для этого всеми средствами, которыми располагает его родной язык" [цит. по: Федоров, 1983а, 326].

Огромный вклад Лозинского в развитие советской школы художественного перевода не подлежит сомнению. Это признавал и И.А. Кашкин, порой подвергавший переводы Лозинского резкой критике. «Ведь сам Лозинский, — писал он, — соединял смирение с поэтической свободой и по временам давал волю своей творческой индивидуальности... Да, он смирился перед духом отца Гамлета и Фортинбрасом, но он своенравно заковал самого Датского принца в тяжелые языковые доспехи, которые впору скорее мужественному отцу Гамлета. Да, он смирился перед суровой торжественностью „Божественной комедии“, но — увы, в угоду велелепию он сам смирил и осерьезнил живой, народный, новый для своего времени итальянский язык Данте, запечатав его для простого смертного семью печатями» [Кашкин, 1977, 535—536].

Совершенно с иных позиций оценивает индивидуальность Лозинского А.В. Федоров. С его точки зрения, эта индивидуальность проявлялась прежде всего в его стремлении преодолевать трудности, "в максимализме выбора", во влечении к объективности перевода. В языке наиболее выраженной тенденцией Лозинского была склонность к архаизмам и "повышению стиля" в переводе [Федоров, 1983а, 326—327].

Вот характерный для его стилистической манеры насыщенный архаизмами перевод начала Песни девятнадцатой "Ада" из "Божественной комедии" Данте:

О Симон волхв, о присных сонм злосчастный,  
Вы, что святыню божию добра,  
Невесту чистую, в алчбе ужасной  
Растлили ради злата и серебра,  
Теперь о вас, казнимых в третьей щели,  
Звенеть трубе назначена пора!

По мнению А.В. Федорова, склонность Лозинского к архаизмам соответствует чертам, заложенным в оригинале, и задаче создания исторического фона произведений далекого прошлого. В тех же немалочисленных случаях, когда в подлиннике нет подобных черт (т.е. архаизмов в языке, современном автору), А.В. Федоров видит основание для архаизации текста в полифункциональности архаизма в русском языке, в его способности служить средством контраста по отношению к иностилевым элементам, участвующим вместе с ним в создании художественного эффекта [там же, 327].

Думается, что за спором теоретиков по поводу оправданности архаизмов в языке перевода стоит столкновение нормативных установок двух разных школ, двух разных направлений в художественном переводе, которые олицетворяли соответственно М.Л. Лозинский и И.А. Кашкин.

Вопрос о роли личности переводчика в художественном переводе до сих пор не получил однозначной оценки. Показательно в этом смысле расхождение во мнениях между В.С. Виноградовым, считающим что парадокс обусловленных индивидуальностью переводчиков стилиевых черт заключается в том, что они нежелательны, но неизбежны [Виноградов В.С., 1978, 66], и А.В. Федоровым, отрицающим наличие здесь парадокса и утверждающим, что "объективность перевода и сильная индивидуальность переводчика не только совместимы, но и предполагают одна другую" [Федоров, 1983а, 326].

Возможности проявления индивидуальности переводчика, его собственной коммуникативной установки зависят от удельного веса творческого начала в переводе. Не случайно они наиболее широки в поэтическом и в целом в художественном переводе. В публицистическом переводе они обнаруживают обратную зависимость от степени стандартизации и обезличенности текста: они ограничены там, где текст монтируется из клише и "готовых блоков", и заметно возрастают в жанрах, где ярче проявляется индивидуальность автора (очерк, фельетон и др.).

Из сказанного следует, что в коммуникативной установке переводчика наряду с его индивидуальными чертами проявляются культурная традиция и переводческая норма в их синхронной и исторической вариативности.

## Глава VI

### ТЕКСТ И ПЕРЕВОД

#### СВЯЗНОСТЬ ТЕКСТА И ПЕРЕВОД

В гл. I, разделе "Теория перевода и лингвистика текста", были указаны основные области приложения данных лингвистики текста и теории перевода. Разумеется, осуществление намеченной в этом разделе широкой программы взаимодействия этих дисциплин — дело будущего. В настоящей главе будут рассмотрены на конкретном языковом материале лишь некоторые аспекты многогранной и во многом еще не изученной проблемы "Текст и перевод". Одним из этих аспектов является отражение в переводе связности (когезии) текста.

Известно, что одним из проявлений связности текста является наличие в нем выражающих анафорические связи цепочек кореферентных существительных и местоимений. Наиболее элементарной цепочкой такого рода является имя собственное и личное местоимение 3-го лица. Например, лицо, именуемое Иван или John, в следующем предложении называется *он* или *he*. Анализ более обширных отрезков текста раскрывает здесь некоторые межъязыковые различия, которые находят свое проявление в переводе. Приведем в качестве примера следующий отрывок из романа Э.Л.Доктороу "Рэгтайм":

Pierpoint Morgan was that classic American hero, a man born to extreme wealth who by dint of hard work and ruthlessness multiplies the family fortune till it is out of sight. He controlled 741 directorships in 112 corporations. He had once arranged a loan to the United States government that had saved it from bankruptcy. He had single-handedly