

5. Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. 1907–1938. – Минск: Университетское изд-во, 1987. – 317 с.
6. Куприн А. И. Собачье счастье // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1970. – Т. 1. – С. 469–476.
7. Куприн А. И. Зачарованный глухарь // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 5. – С. 451–454.
8. Куприн А. И. Печальный рассказ // Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Н. Н. Акоповой. – М.: Художественная литература, 1972. – Т.5. – С. 343–344.
9. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С.149–189.
10. Полубояринова Л. Н. Новелла // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 146–147.
11. Тверские пословицы и поговорки / Сост. Л. В. Брадис и В. Г. Шомина. – Тверь: Издательство Тверского областного государственного Дома народного творчества, 1993. – 60 с.
12. Тмарченко Н. Д. Эпика // Теория литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 219–244.
13. Тюпа В. И. Новелла и аполог // Русская новелла: Проблемы истории и теории. Сб. ст. / Под ред. Марковича В. М. и Шмида М. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1993. – С. 13–25.
14. Тубельская Г. Человек «нестерпимого любопытства» // Берегиня дома твоего. – 2003. – № 3. – С. 86–88.

УДК 821.161.1.03+929Шекспир+929Маршак

В. А. Миловидов

ШЕКСПИР КАК ПОЭТ СОЦРЕАЛИЗМА: ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В статье рассматривается прагматический аспект практики художественного перевода. Показывается, что нарушения принципа эквивалентности оригинала и перевода на уровне прагматики обусловлены конфликтом эстетических систем «передающей» и «принимающей» сторон.

Ключевые слова: Шекспир, Маршак, прагматика перевода, вонять.

По крайней мере, один из переводов, который обсуждается в данной статье, не подлежит критике, т.к. вошёл в канон художественных текстов непререкаемой эстетической значимости. Только таким и может быть материал теории. У критики перевода, которая есть составная часть переводоведения, но к теории перевода имеет отношение косвенное, тоже есть свой материал. Таковым являются дефектные переводы – их мы не рассматриваем.

И всё-таки критический компонент присущ теории перевода, хотя объектом критики становятся уже не сами художественные тексты («те-

ла» текстов), но, условно говоря, креативная и рецептивная среда (среды), ответственные за различного рода отклонения от некоей нормы эквивалентности, которая имплицитно, как теоретический конструкт, присутствует в сознании и переводчика, и читателя, и теоретика. Иными словами, если перед нами устоявшиеся в истории перевода эстетические ценности, ответственность за нарушение принципа эквивалентности несут не переводчики, а создатели оригинальных текстов и читатели.

Ничего странного в этом утверждении нет, если исходить из классических определений сущности перевода. Самое известное и авторитетное из данных определений (всё, что было написано позже – вариации на эту тему) принадлежит в России Л. С. Бархударову, который называет переводом «...процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения...» [1: 11]. Поскольку же значение, по Л. С. Бархударову, включает в себя референциальный [1: 64], прагматический [1: 67] и внутрилингвистический [1: 68] компоненты (то, что в классической семиотике именуется соответственно семантическим, прагматическим и синтаксическим планом содержательности знака), то только при соблюдении эквивалентности на всех трёх уровнях знака возможно достижение полной адекватности перевода оригиналу.

Таких переводов, где были бы соблюдены все уровни эквивалентности, не существует, а потому теоретики вынуждены определять систему приоритетов, в рамках которой одному или двум уровням из трёх придаётся статус более важного, прочим – менее важного. Практики же перевода прибегают к обычным в этом непростом деле стратегиям компенсации, «переброскам» и проч.

Сложнее всего эти стратегии реализовать на прагматическом уровне: вряд ли в истории перевода найдётся переводчик, вольный выбирать аудиторию себе по вкусу. Скорее наоборот: это переводчик вынужден адаптировать текст оригинала к вкусу, к эстетическим конвенциям, сложившимся в современной ему читательской среде.

Писатель – это не тот, кто пишет, а тот, кого читают. Так можно, несколько её заострив, перевыразить известную мысль Ц. Тодорова, который полагал, что эстетическая сущность произведения выявляется «...лишь в тот момент, когда произведение вступает в контакт с читателем» [2: 107]. Но, поскольку литературное произведение есть «пучок функций» (Ю. М. Лотман), и все они равны в своей значимости, то в момент контакта произведения с читателем выявляется и эстетическая «сущность» последнего, т.е. характер эстетических конвенций, которыми он руководствуется при чтении. И, следовательно, характер эстетических конвенций, которыми руководствуется переводчик – если он не хочет остаться без читателя, т.е. без работы.

Поэтому, кстати, история перевода может быть и «параисторией» эстетики, и «параисторией» литературы – в той части, которая касается характера господствующего в ту или иную литературную эпоху типа «чтения» (придадим этому слову терминологический статус по аналогии с термином

«письмо», восходящим к М. Фуко и Ж. Дерриде). Ведь это общее место в теории перевода: переводы стареют и «переписываются» – с тем, чтобы вписаться в формирующиеся в «принимающей» культуре эстетические конвенции. Следовательно, перевод, выполненный в конкретно-историческую эпоху, может быть и своего рода «зондом», с помощью которого литературовед имеет возможность зондировать господствующую на ту или иную пору художественную систему.

Конфликт эстетических систем «передающей» и «принимающей» сторон и является причиной отсутствия эквивалентности на прагматическом уровне значение переводимого текста.

В 1948 г. С. Я. Маршак выпустил полный перевод сонетов В. Шекспира, который стал каноническим для русской школы художественного перевода, для русской литературы, русского читателя. Вместе с тем, переводы Маршака не раз становились объектом критики. Поэту вменяли в вину то, что он перевёл сонеты Шекспира не только с языка на язык, но и «со стиля на стиль», что он многое не увидел или «...не захотел увидеть в оригинале» [3]. Вместе с тем, кроме частных, с которыми «не справился» переводчик (таково поле деятельности критика), в критике маршаковского Шекспира практически не было наблюдений относительно глубинных причин возникшего конфликта между «принимающей» и «передающей» культурами, между «принимающей» и «передающей» эстетическими системами.

Не было, соответственно, и критики этих систем, хотя именно последние и несут ответственность за совершаемые переводчиками – при самом безукоризненном исполнении референциального и внутриязыкового уровней перевода – прагматические погрешности.

Одна из самых драматичных историй, связанных с переводами сонетов Шекспира, относится к переводу последних двух стихов второго катрена 130-го сонета. При анализе существующих в русской традиции переводов этого фрагмента шекспировских сонетов возникает ощущение: переводчики, включая и С. Я. Маршака, всеми силами стремятся уйти от «буквы» и (буквально) «духа» подлинника. Если бы в научной статье были допустимы такие выражения, мы бы сказали: русская школа перевода (и особенно советская школа – это важно!) в муках корчится, стараясь исполнить свои профессиональные обязанности, но – безуспешно. Такова специфика материала.

Напомним: 130-й сонет, с одной стороны, стал полем полемики английского поэта с петраркистами, превратившими образ героини любовной лирики, который у новатора Петрарки выглядел свежо и нетривиально, в литературный штамп. Шекспир, освобождая литературу от «литературщины», использует Смуглую Леди в качестве инструмента этого спора и нарочито акцентирует отталкивающие, «нелитературные» черты своей героини: и «тусклый» тон цвета её груди, и «чёрной проволокой» вьющиеся волосы, и т.д. Допустимо сказать: поэт «жертвует» своей героиней во имя победы Петрарки (и хорошей литературы) над петраркистами (и плохой литературой).

Правда, в «замке» сонета он утверждает: его возлюбленная не уступит ни одной из тех дам, которых (поэты) оболгали фальшивыми сравнениями. Более того, на уровне подразумеваемого прочитывается: она и превосходит их, потому что внушает лирическому герою сонетов чувства более сильные, чем те, что способна внушить любая из записных литературных красавиц (легко любить совершенство; попробуйте полюбить то, что люблю я!). Поэтому, конечно же, это не только и не столько жертва, сколько приобретение.

И это приобретение тем более весомо, что в обсуждаемых двух стихах второго катрена поэт...

Впрочем, дадим слово самому Шекспиру:

And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress *reeks*.

Как только не пытались обойти этот острый «риф» шекспировского сонета русские переводчики, причем, все, как один – в рамках стратегий антонимического перевода, где утверждение делается через отрицание антонима – или наоборот, и где ведущими семантическими единицами являются отрицательные частицы или отрицательные местоимения (ниже выделены курсивом). Кстати, сам факт использования данного типа перевода говорит о полной «непроходимости» в информационных каналах!

Ф. А. Червинский:

Живое царство роз струит благоуханья –
И розы уст твоих их пурпура бледней.

Л. И. Уманц:

Увы, – *не* так нежна её дыханья ласка,
Как чудный аромат, что издают цветы!

С. А. Ильин:

Не музыка её приятный голос;
Её дыханье всё ж *не* аромат;
Её походка всё же *не* богини –

О. Б. Румер:

И *не* сравнится запах чёрных кос
С усладой благовоний знаменитых;

А. Г. Васильчиков:

Цветов душистых нежный аромат
Её дыханье вовсе *не* струит.

А. С. Гуревич:

А у духов пленительней букет,
Чем этого дыханья аромат.

И, наконец, «корифей» отечественной школы перевода, С. Я. Маршак (даём катрен полностью – хорошие же стихи!):

С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щёк.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

Попутно заметим: после того, как в круг обязательного чтения россиян попал роман австрийца П. Зюскинда «Парфюмер», с расширением наших «горизонтов эстетического опыта» (Т. С. Элиот), этот катрен – в его шекспировском варианте – должен восприниматься русским читателем более адекватно. И всё же вынесенный Шекспиром с конец стиха, в «ударную» позицию глагол *reek* (*to reek* – вонять, смердеть), который заставляет подозревать у героини поэта либо запущенный кариес, либо проблемы с верхним отделом желудочно-кишечного тракта, даже в сравнении с той формулой человеческого запаха, которую выводит Зюскинд, явно выигрывает.

Выигрывает, кстати, и Шекспир, и сонет как литературный жанр: внедрение натуралистической детали, заряженной семой физиологической патологии, интенсифицирует лирическую эмоцию, служит не отрицанию, но утверждению тех ценностей, которые исповедует Шекспир. Если же говорить об эстетических новациях, которые вводит поэт в 130-м сонете, то к ним в полной мере относится то определение барокко, которое, применительно к позднему Микеланжело, дал в своё время А. А. Вознесенский: «болезненное цветение красоты».

Чем был заблокирован «информационный канал», ведущий от Шекспира к русскому читателю XX века, особенно – середины XX века?

Переведа сонеты Шекспира, Маршак удостоился Сталинской премии, доказав этим – его труд полностью вписался в ту рецептивную среду, эстетическим референтом которой было искусство социалистического реализма. Понятно, С. Я. Маршак не мог заставить переводимого поэта звать читателя на стройки Кузбасса и Магнитки, но адаптировать персонажей Шекспира к каноническому типу героя соцреалистической литературы – мог.

В каких ситуациях этот герой испытывает физические страдания (семантика физиологической патологии)? Только после перенесённых пыток в застенках белогвардейцев или изнурительного труда на узкоколейках, ведущих непосредственно в коммунизм. Но никогда – в силу бытовой болезни, неряшливости или несоблюдений правил гигиены. А когда вообще физиология, телесность входила в арсенал автора соцреализма? Только в моменты наивысшего трудового энтузиазма: герой срывает одежды, чтобы, размахивая киркой, тем успешнее выполнять промфинплан. Или – в режиме импликатур, когда в конце романа молодые герои (Он и Она – это важно!), победившие врагов и силы природы, цепко держась за руки, взбираются на освещённый восходящим солнцем утёс, с которого открывается вид на яму, где ими будет возведён Город, и говорят: там будет наш дом, и уж там мы... То, чем заполняется многоточие, подразумевается, но никогда не выводится в текст – канон не позволит и не простит!

Классицистски ориентированная эстетика соцреализма отторгает барочные поэтизмы Шекспира как инородное включение. Homo soveticus существовал в разрешённом культурном пространстве исключительно как «совокупность общественных отношений», и таким его формировала по-классицистски нормативная эстетика соцреализма. Отклонения от таковой случались, но выносились на маргиналии генеральной линии. Сбросить же

с корабля современности ни Шекспира, ни его героев было невозможно. Зато можно было подвергнуть их санитарной обработке, что и было сделано в высшей степени качественно великим советским переводчиком С. Я. Маршаком.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. – М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
2. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. – М.: Прогресс, 1975. – С. 37–113.
3. Шекспир В. Сонеты // <http://shakespeare.ouc.ru/sonnet-ru.html>.

УДК 821.161.1.09+929Пушкин

Ю. М. Никишов

ПУШКИН: ИЗОБРАЖЕНИЕ НЕЯВЛЕННОГО

Одно из многих художественных открытий А. С. Пушкина – умение обозначить потенциал личности героя, после чего становится необязательным реальная прорисовка этих качеств. Примеры почерпнуты из романа «Евгений Онегин».

Ключевые слова: Пушкин, Онегин, декабристы, поэтика образов.

В «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкин включает размышление, которое чем необычнее, тем интереснее: *«Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствовавшей ни одною егерской ротой, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в “Московском телеграфе”». Впрочем, уважение наше к славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав славы входит ведь и наш голос»* [2: VI, 451–452]. Скажем так, что поэт выдвигает очень трудную проблему. Возникают вопросы. Оставляет ли поэт весьма нелёгкую задачу на перспективу новым поколениям художников или опирается на свой уже достигнутый опыт? Как угадать непроявленные способности человека? И это тогда, когда и явленные способности далеко не всегда находят признание! Но таков максималистский принцип поэта, яркое проявление его гуманизма.

Для А. С. Пушкина и необычное предстаёт закономерным. Здесь можно видеть закрепление перехода от юношеского романтического историзма (с интересом только к признанным историческим личностям) к реалистическому историзму, с определением общественного потенциала любого человека. В «Путешествии» Пушкин доводит эту позицию до предельного заострения, призывая оценивать даже нереализованный потенциал личности.

А сам поэт уже продемонстрировал и художественный образец решения подобной проблемы, когда, расставаясь с погибшим Ленским, начертил два варианта гипотетической судьбы героя, включая «героический» и