

УДК 81'243:372.8

ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ ДИНАМИКА ЗНАКА В ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В.А. Миловидов

Тверской государственной университет, Тверь

На основе теории знаковой трихотомии Ч.С. Пирса рассматриваются проблемы динамики знака в художественном переводе. Показано, что перевод индексального знака подчиняется принципу вариативности в большей степени, чем перевод знака символического.

Ключевые слова: *художественный перевод, символ, индекс, интер-текст.*

Как и любая иная теория, теория художественного перевода должна строиться на безупречном эмпирическом материале. В противном случае теоретические выводы окажутся дефектными. Но у теоретика художественного перевода безупречного эмпирического материала нет по определению. Выведя теорему, основанную на некоем факте переводческой деятельности, он может столкнуться с другим, более качественным опытом перевода, который если не разрушит результаты его работы, то, во всяком случае, внесёт в неё существенные коррективы.

Причины этого хорошо известны: деятельность переводчика, работающего с художественным текстом, в отличие от работы переводчика, переводящего текст «прагматический» (деловой, экономический, научный и т.д.), это всегда акт сотворчества, а потому одним из определяющих конечный результат перевода факторов является субъективность, мера и формат которой не всегда соотносятся с мерой и форматом субъективности авторской.

Единственный случай, когда эти субъективности полностью совпадают – перевод авторский, так называемый автоперевод. Именно в авторском переводе, где субъективность автора и субъективность переводчика слиты в рамках единой языковой личности, а потому, фактически, сняты, возможно решение той проблемы, о которой сказано выше. Акт авторского перевода, который, таким образом, является ещё и переводом авторизованным, предоставляет исследователю практически безупречный материал для теоретических построений.

Правда, авторская и, одновременно, переводческая субъективность здесь существенно корректируется внешними, объективными факторами, и, прежде всего, «вписанностью» в определённую лингвокультуру – со всеми вытекающими последствиями. «Поэт – средство или инструмент языка», – говорил И. Бродский [4, с. 143], поэт и переводчик (в том числе, и «автопереводчик»), который, конечно, лучше,

чем кто бы то ни было, представлял те ограничения, которые налагает на переводчика язык ПЯ, равно как и те возможности, иногда несравнимые с возможностями ИЯ, которые ему даны в переводе. Поэтому исследования авторского перевода – отличный материал для решения современных проблем переводоведения, которое, в отличие от классической теории перевода, интересуется не только и не столько текстами на ИЯ и ПЯ, не столько всевозможными языковыми механизмами перекодировки сообщения, сколько взаимодействием языковых личностей, лингвокультур, языковых и просодических систем и т.д. Вместе с тем, этот новый подход к проблемам переводоведения не отменяет возможности использования и традиционного лингво-семиотического инструментария. Более того, последний существенным образом помогает раскрыть логику взаимодействия лингвокультур и языковых систем, поскольку позволяет увидеть, как это взаимодействие реализуется в текстах ИЯ и ПЯ. Приведём пример авторского перевода, на основе которого можно говорить об этих взаимодействиях с применением лингво-семиотического подхода. Логика авторского перевода и, одновременно, взаимодействия лингвокультур, помогает уточнить семиотический анализ.

«В конце большой войны не на живот,
Когда что было, жарили без сала...» [5, с. 348]

«The war to end all wars produced ground zero.
The frying pan missed fat that missed pork chops...» [1, с. 18]

Это – начало второго сонета цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (“Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots”) И. Бродского, соответственно русскоязычного и англоязычного. Русский вариант цикла относится к 1974, как и англоязычный, отмеченный авторской пометкой “Translated by Peter France and the author”. Весь цикл, и в русскоязычном, и в англоязычном вариантах, представляет собой лирическую автобиографию поэта; при этом, если сравнить оба варианта цикла, особых, значительных, отклонений в содержании нет ни в общем корпусе его текста, ни в стихах с 3 по 14 второго сонета, где речь идёт о военном детстве поэта и о его «кино-знакомстве» с шотландской королевой:

Поскольку перед нами не только авторский, но и авторизованный перевод, он может вполне удовлетворить требованиям достоверности материала и, следовательно считаться надёжным основанием теоретических обобщений. Их может быть несколько.

Во-первых, столь радикальный отход от изначальной содержательности русскоязычного текста в первых двух стихах сонета, конечно же, обусловлен как раз спецификой авторского перевода, который часто в качестве перевода предлагает читателю автокомментарий поэта [2], а

иногда, как в случае с текстами В.Набокова, – и достаточно самостоятельный вариант оригинального произведения.

Во-вторых, радикальные содержательные отклонения в переводе первого и второго стихов обусловлены тем, что в русскоязычном варианте не просто даны два труднопереводимых фразеологизма, но эти фразеологизмы, кроме всего прочего, ещё и эллиптизированы; эллипсис же входит в намерения автора, так как играет важную роль в смыслообразовании. Всё это создает тройную проблему, которую с трудом разрешит и самый квалифицированный переводчик.

И, в третьих, решать эту проблему переводчик второго сонета, в принципе, не обязан – не только потому, что он обладает суверенным правом любым образом видоизменять его содержательность, но и в силу самого типа текста.

Первые два стиха русскоязычного сонета И. Бродского – это интертекст, в котором сталкиваются и уничтожают друг друга два социолекта, два способа речевого поведения – форсированно архаизированный патриотический социолект (реконструируем полную форму: «не на живот, а на смерть»), с одной стороны, и кухонно-бытовой социолект (возможная полная форма: «– Что жарили-то? – А что было, то и жарили»), с другой. Эллипсис и становится инструментом этого взаимного «уничтожения» претекстов, участвующих в становлении интертекста. Взятые в своей имманентной семантике, вне интертекста второго сонета, оба эти фразеологизма, соотносясь с определённой ситуацией, могут быть определены, в терминологии, восходящей к Ч.С.Пирсу [9, с. 88, 81], как символы, характеризующиеся однозначным соотношением означаемого и означающего. В интертексте их символическая природа разрушается (разрушается буквально, в рамках эллипсиса), а знаковая сущность меняется – они становятся индексами как метами, маркерами определённого социолекта, определённого способа речевого поведения.

В интертексте, как было показано исследователями, имманентная семантика составляющих интертекст элементов второстепенна по отношению к семантике операциональной, семантике становления, порождения интертекста [3, с. 107]. Именно поэтому основным объектом перевода в случае, когда его материалом является интертекст, являются не элементы текстовой структуры, а сам принцип структурирования (см. об этом: [7]).

В русскоязычном варианте второго сонета к Марии Стюарт этим принципом можно считать принцип контаминирования патриотического и «кухонно-бытового» типов дискурса. В первом, как было показано выше, принципиально важна архаизация – что, в частности, объясняется конкретно-историческими реалиями: известно, что в напряжённых условиях Отечественной войны И.Сталин и советское руководство умело мобилизовали ресурсы патриотизма за счёт апелляции к славным стра-

ницам российской истории: были учреждены ордена Нахимова, Ушакова, Кутузова, Суворова, Александра Невского – полководцев и флотоводцев, с чьими фигурами и делами как раз вполне соотносима использованная Бродским формула «не на живот, а на смерть». Второй тип дискурса отягощён семей скудости, минимальности рациона, что вполне объяснимо условиями войны и блокады, явившимися фоном детства поэта.

Именно этот принцип контаминирования и становится содержанием интертекста. Если следовать терминологии Ч.С. Пирса, в эстетике И. Бродского Объектом, который через Основание порождает Репрезентантен, предстают не явления действительности, но явление диалога об этой действительности, или – диалог интерпретантов, каждый из которых, имея перед собой только свой вариант Объекта, вступает в диалог с другими интерпретаторами, формируя единый Объект как контаминацию Интерпретант. Такова эстетика постмодернизма, к которому вполне относимо творчество И. Бродского – деонтологизируя бытие и, одновременно, онтологизируя Логос, оно «символизирует» не что иное, как полное отсутствие единого Объекта, единого Основания Репрезентантена – при множественности Интерпретант.

Этот последний Объект и является содержанием знака как символа. Но компонентами его в тексте становятся индексальные знаки, маркирующие позиции интерпретаторов.

Данный Объект и реализован в тексте ИЯ. В этом плане совершенно оправданным является данная переводчиком в тексте ПЯ фраза «The war to end all wars...». Впервые использованная в начале первой мировой войны английским писателем Гербертом Уэллсом в названии книги статей «The War That Will End War», а впоследствии повторенная президентом Вудро Вильсоном, данная фраза с небольшими вариациями становится в англоязычных странах своеобразным патриотическим клише, которое к концу XX века вполне могло обрести семантику, сходную с русским «не на живот, а на смерть». Тождество способов речевого поведения – с известными оговорками – очевидна. Второй же стих текста на ПЯ, также при всех расхождениях в деталях, достаточно полно воспроизводит и «кухонно-бытовой» дискурс с коннотациями «скудость рациона», которому в тексте ИЯ придана форма «что было, то и жарили».

Главное же то, что объектом перевода, и успешного, стали не сами эти фрагменты дискурса, а способ их соотнесения, который и формирует содержательность текста и ИЯ, и ПЯ. С другой стороны, те компоненты единого Объекта, которым приданы операциональные свойства, свойства индексальные, оказываются семантически вариативными, а потому переводчик волен отказаться от их точной передачи.

Эта динамика знака позволяет объяснять и считать вполне допустимыми достаточно значительные отклонения от содержательности оригинального текста – если они касаются не принципов конструирования изображаемого Объекта, а его компонентов.

Один из «казусов» российской переводческой практики – перевод поэмы А. Рембо «Пьяный корабль», выполненный в 1929 году Д. Бродским. К поэме, состоящей из двадцати пяти строф, переводчик смело добавляет двадцать шестую, которая – на уровне деталей – никоим образом не соотносится с оригинальным текстом:

«Я следил, как с утесов, напрягших крестцы,
С окровавленных мысов, под облачным тентом,
В пароксизмах прибоя свисали сосцы,
Истекающие молоком и абсентом.»

Вместе с тем, переводчик точно передает принцип структурирования художественного мира, характерный для поэтики Рембо: стяжение «далековатых» понятий в метафоре, где неожиданно сопрягаются топографический и телесный планы, семы материнства и яда, избыточного здоровья и болезненности.

Эта динамика знака оказывается востребованной при анализе иных переводческих проблем, таких, например, как соотношение экзотического и национального в переводе, архаического и современного.

Так, одной из до сих пор дебатлируемых проблем переводоведения, относящихся к переводу художественного текста, является то, что в современном переводоведении называется мерой и соотнесённостью стратегий «доместикации» и «форенизации». Попутно оговорим, что, при всей «продвинутости» терминологии, эта проблема имеет глубокие корни в истории перевода, а одним из первых теоретиков Нового времени, отдавших ей дань, был ещё Гёте. В российском (советском) переводоведении об этой проблеме писал, в частности, И.А. Кашкин [6]. Правда, создаваемой в рамках определённой научной традиции и скептически относящейся к использованию инструментов лингвопоэтики и семиотики теории той поры было чуждо внимание к внутренним механизмам языковой и лингвокультурной динамики в акте перевода. Но в целом, основываясь на качественной переводческой практике и обладая отличным художественным вкусом, теоретики 50-70-х годов прошлого века верно очертили проблему «доместикации» и «форенизации».

Исходная точка в рассуждениях И.А. Кашкина сводится к тому, что переводчик художественного текста обращает результат своего творчества с оригинальным автором прежде всего к русскому читателю, он создаёт факт русской культуры, который обязан подчиняться её нормам и правилам, в том числе и языковым: «Как произведение на русском языке, художественный перевод, сохраняя национальные особен-

ности подлинника в отношении бытовых и исторических деталей и общего колорита, всё же по возможности избегает «чужезычия», подчиняясь внутренним законам русского языка (в частности, его грамматическому строю, интонации и ритму речи)» [6, с. 345]. А вот «... национальные особенности подлинника в отношении бытовых и исторических деталей и общего колорита...» даются «... тактичным намёком на чужой синтаксис и интонацию» [6, с. 345] или незначительными и художественно оправданными лексическими «штрихами»: «... один верный художественный штрих – и мы действительно чувствуем себя вместе с Лаурой в Испании...» – пишет исследователь [6, с. 346].

В теории художественного перевода, а также в критике перевода, которая не только неотделима от теории, но порой и вытесняет её, немало сказано о качестве и формах этих «штрихов». Тот же И.А. Кашкин, анализируя переводы А.С. Пушкина, подробно говорит о том, как тонко поэт передаёт «... национальную специфику как разновидность характерного». В переводе «Воеводы» А.Мицкевича, Пушкин, по характеристике И.А. Кашкина,

«... решительно опускает бытовизмы польского обихода. В его тексте мы не видим ни “гайдучьей янычарки” (т.е. “мушкета”), не узнаём, каким порохом стрелял хлоп (“лещинским”) и в какой он у него лежал торбе (“барсучей”). Он ограничивается двумя-тремя почти неуловимыми языковыми полонизмами:

А зачем нет у забора...

Милой панны видеть очи...

Пожелать для новоселья

Много лет ей и веселья

Пан мой, целить мне не можно...

Вернее, на фоне последнего полонизма три предыдущих выражения звучат не совсем привычно и создают особый колорит. И этого Пушкину достаточно, достаточно и читателю» [6, с. 346].

При этом совершенно неважно, соотносится ли «экзотизм», стоящий в русском тексте, с соответствующим семантическим элементом текста на ИЯ. Его роль – не в том, чтобы в полной мере передать содержательность оригинального текста средствами «символическими» (по Ч.С. Пирсу), но в том, чтобы в качестве индекса «намекнуть» на определённый способ речевого поведения, а потому конкретная его семантика может быть вполне факультативна.

В сходных терминах и в похожем направлении, но уже по проблеме соотношения архаичного и современного в переводах из древних авторов, размышлял один из классиков русской школы перевода XX века Н.М. Любимов. Для него эталоном в использовании архаизма при передаче реалий древности в современном тексте были классики рус-

ской литературы. «Какой путь в пользовании архаизмами при воссоздании литературных памятников представляется мне единственно верным? – задаёт себе вопрос Н.М. Любимов и отвечает:

«Тот, каким шёл Ал. Н. Толстой в “Петре Первом” и в “Повести смутного времени”. Он не прибегал к словесным раритетам, к вычурным архаизмам. Он употреблял только такие старинные речения, которые, сохраняя аромат старины, вместе с тем без подстрочных примечаний понятны современному читателю».

Тот же путь уместен и в художественном переводе. Анализируя переводческие стратегии, которые применял И.А. Бунин, Н.М. Любимов пишет:

«Удивительное чувство меры выказал в переводах драм Байрона Бунин. Жанровая их разновидность – мистерии – могла бы толкнуть переводчика на архаизаторский путь. Архаисту тут было бы где “разгуляться на воле”. Соблазн был велик. Бунин перед ним устоял. Язык, которым он перевел драмы Байрона, — это язык Пушкина и пушкинской плеяды. Он только подкрашен старославянизмами. Таковы архаизмы-термины: змий (синоним дьявола), лик, сонмы (ангелов), древо (познания). В “Небе и Земле” перед появлением архангела Рафаила Ной восклицает: “Се, архангел!” Если бы переводчик этому “се” предпочёл что-нибудь другое, он мог бы опустить читателя с “неба” на “землю”, мог бы обытовить реплику Ноя. Архаизмы, введенные Буниным, – это по большей части знакомые читателю архаизмы, понятные ему без разъяснений: глава, десница, чело, выя, тать, дочь, глаголы (в смысле – речи, слова), мнится, мятется, внидет, связует, наказует» [8, с. 93].

Архаизмы, «знакомые читателю», по сути, архаизмами не являются: архаическая семантика в них редуцирована (если под носителями семантических характеристик понимать не меты, данные в словаре, а реальные результаты семантизации и осмысливания лексического элемента в дискурсе). Поэтому они призваны не обозначать некий «архаический» объект, а, выполняя функцию индексов, задавать темпоральный горизонт восприятия текста, объектов, изображаемых оригинальным автором, и самого Объекта – но уже как символа.

Учёт индексально-символической динамики в переводе мог бы уточнить немало сложных случаев переводческой практики, обращённой к художественному тексту. Не исключено, что с помощью таким образом использованного семиотического инструментария можно было бы более чётко разделять переводческие ошибки и неверные решения, с одной стороны, и удачные находки, в основании которых может лежать и представление как о знаковом характере переводческой деятельности, так и о динамике знака в переводческом дискурсе.

Список литературы

1. Бабанина Н.Н., Миловидов В.А. «In Memoriam» Иосифа Бродского: проблема автоперевода [Текст] / Н.Н. Бабанина, В.А. Миловидов // Перевод как моделирование и моделирование перевода : сб. науч. тр. Тверь : Твер. гос. ун-т, 1991. – С. 19–25.
2. Борисенко А.В. Семиотика интертекстуальности [Текст] / А.В. Борисенко – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. – 120 с.
3. Бродский И.А. Большая книга интервью [Текст] / И.А. Бродский / сост. В. Полухина. – М. : «Захаров», 2000. – 703 с.
4. Бродский И. Стихотворения и поэмы: [в 2 т.] [Текст] / И. Бродский / вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. – СПб. : Изд-во Пушкинского Дома ; Вита Нова, 2011. Т. 1. – 576 с.
5. Кашкин И.А. Вопросы перевода [Текст] / И.А. Кашкин // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М. : Издательство «Прогресс», 1987. – С. 327–357.
6. Леонтьева К.И. Сохранение неопределённости поэтического дискурса при переводе: стратегия ретрансляции [Текст] / К.И. Леонтьева // Когнитивные исследования языка. Вып. XI. Международный конгресс по когнитивной лингвистике. – М. : ИЯ РАН ; Тамбов: ТГУ, 2012. – С. 685–688.
7. Любимов Н. М. Перевод – искусство [Текст] / Н. М. Любимов. – 2-е изд., доп. – М. : Сов. Россия, 1982. – 128 с.
8. Пирс Ч.С. Начала прагматизма [Текст] / Ч.С. Пирс / пер. с англ., предисловие В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина, – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ ; Алетейя, 2000. – 352 с.
9. Brodsky Joseph. To Urania: Selected Poems. 1965–1985 [Текст] / Joseph Brodsky. – London : Penguin Books, 1988. – 174 p.

LINGUISTIC AND CULTURAL DYNAMICS OF THE SIGN IN TRANSLATION

V.A. Milovidov

Tver State University, Tver

Based on the theory of the sign trichotomy by Ch.S. Peirce the article analyses the sign dynamics in translation of poetry and fiction. The translation of indexal signs is more of a subject to the variability principle than that of symbolic signs.

Keywords: *translation, symbol, index, intertext.*

Об авторе:

МИЛОВИДОВ Виктор Александрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории языка и перевода Тверского государственного университета, e-mail: vik-milovidov@yandex.ru

Научная библиотека ТвГУ