

УДК 81'25

К ВОПРОСУ О ТЕНДЕНЦИЯХ В ПЕРЕВОДЕ РУССКОЙ КЛАССИКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ¹

С.А. Колосов

Тверской государственный университет, Тверь

Сопоставительный анализ публикаций, посвящённых восприятию и рецепции русской художественной литературы через перевод в ряде западных лингвокультурных ареалов, позволяет констатировать наличие определённых тенденций, во многом носящих универсальный характер. В частности, отмечается нарастающая тенденция к форенизации и в ряде случаев к остранению как способам максимально точного воспроизведения содержательности оригинала и идиостиля писателя.

Ключевые слова: художественный перевод, универсалии перевода, рецепция перевода, форенизация, остранение.

Диалектическая природа перевода как процесса межъязыковой и межкультурной коммуникации проявляется в реализации универсальных переводческих дихотомий, базовыми из которых следует признать следующие: «культура 1 – культура 2», «язык 1 – язык 2», «текст 1 – текст 2», «аудитория 1 – аудитория 2», «время 1 – время 2,3,4,п» [6: 56]. Каждая из данных оппозиций задаёт собственный вектор исследования, что в свою очередь ведёт к всеобъемлющему осознанию и пониманию перевода как деятельности. В связи с этим расширяется само понятие перевода, выходя за рамки традиционных лингвистических трактовок типа «межъязыковая трансформация», «преобразование речевого произведения на одном языке в речевом произведении на другом языке», «воспроизведение наиболее близкого естественного эквивалента исходного сообщения». Для объективного исчисления и категоризации реально имеющих место быть переводческих феноменов вводятся такие понятия, как «переписывание», «псевдоперевод», «мистификация», «перевод-адаптация», «перевод как игра» и т.д. Из взгляда на произведение и ориентировки на определённый тип потребителя вырастает переводческая трактовка подлинника, которая вырастает в переводческую концепцию, т.е. идейную основу творческого метода переводчика.

Специфика художественного перевода и все вытекающие из неё сложности процесса перевода обусловлены в первую очередь самой природой художественного текста в противопоставлении другим типам текстов, его местом и функцией в культуре. Основной функцией художественного текста, как известно, является художественно-эстетическая, или поэтическая. Эта функция реализуется через использование языковых и композиционных средств всех уровней. Кроме того, художественный текст обладает таким параметром, как содержательность, которая противопоставляется содержанию [5: 62]. Содержательность, помимо содержания, представленного явно для восприятия и суждений о нём, включает в себя содержание, представленное не явно в качестве

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект №14-04-00554 («Русская литература в современном мире: перевод как восприятие и восприятие перевода»).

рефлексивной трудности и составляющее сущность (художественность) текста. При этом предполагается, что в процессе деятельности переводчик увязывает своё понимание (т.е. интерпретацию) со средствами текста и думает о средствах адекватного переопредмечивания усмотренных в тексте оригинала смысловых фиксаций. Основой для данной процедуры должна являться первичная рефлексия при освоении содержательности текста и вторичная рефлексия как контроль понятого и переведённого. При оценке качества/успешности перевода учитываются не только степень верности переданного содержания, но и адекватная передача средств, обеспечивающих эстетическую и смысловую ценность оригинала. Таким образом, предполагается, что в переводе актуализируется вся мозаика смыслов, реализуемая в оригинале. Однако, с учётом неразрывной связи формы и содержания в художественном тексте, адекватный перевод подразумевает не только смысловую, но и стилистическую (в широком понимании) эквивалентность. С точки зрения соотношения содержания и формы И. Левый особо подчёркивает тот факт, что

«... язык не только материал, в котором реализуются творческие замыслы – сперва авторский, а затем переводческий, но он в некоторой, разумеется ограниченной, мере активно участвует в обоих творческих актах. Языковой материал непременно влияет на характер передаваемого сообщения. Он вмешивается в его дефинитивные формы пассивно (тем, что сопротивляется или способствует наиболее естественному для данного материала выражению) и активно (тем, что с помощью языковых и иных ассоциаций привлекает в текст новые элементы содержания, которых не было в составе идейной концепции подлинника и которые не могли бы из неё самостоятельно вырасти» [10: 55].

Одной из универсалий художественного перевода, обеспечивающей вхождение текста в культурную решётку принимающей культуры, является множественность и, как следствие, вариативность. В этом состоит онтологическое различие между текстом оригинала и его переводом. Оригинальное художественное произведение имеет одно, неизменное материальное воплощение в виде текста. Текст оригинала неприкосновенен в том смысле, что он уникален и не может быть воссоздан в иной форме. Исключение здесь составляют случаи диахронического интралингвального перевода, которому подвергаются тексты, относящиеся к ранним письменным памятникам национальных литератур, созданным до завершения формирования норм современного литературного языка (см. подробнее: [11]). Точно также не может быть оригинальное художественное произведение воссоздано и средствами другого языка, а может быть лишь воспроизведено его содержание, актуализированное переводчиком в процессе интерпретации (проекция оригинала). При этом естественно предположить, что переводчик понимает и истолковывает текст оригинала не так, как автор, современник или соотечественник автора. Имманентным свойством художественного текста является принципиальная открытость и бесконечность интерпретации. Однако, в отличие от обычного читателя, который, как правило, интуитивно определяет своё отношение к произведению и его персонажам, переводчик должен отразить свою интерпретационную позицию [5; 14]. В конечном счёте, от неё зависит складывающееся у иноязычного читателя мнение о подлиннике и успешность рецепции произведения в принимающей культуре.

Множественность перевода во многом, но не только, обуславливается ещё одной универсалией, а именно устареванием перевода. Переводчик на чешский Гана Линхартова отмечает, что «перевод стареет быстрее оригинала. Время жизни перевода, если можно так сказать, двадцать-тридцать лет» (цит. по: [15: 551]). Идея о том, что перевод устаревает быстрее оригинала, была озвучена ещё в 1970-х гг. И. Левым, который главными причинами этого считал недолговечность языка перевода и противоречивость переводного произведения, выражающуюся в напряжении между содержанием и формальными особенностями оригинала и целым комплексом художественных черт, связанных с языком переводчика [10: 99–100]. По словам голландской переводчицы Анне Стоффел, необходимость в новом переводе возникает примерно каждые 50 лет.

«Некоторые говорят, что язык стареет, но, по-моему, это не так. Сам-то Чехов не стареет, русским не дают нового Чехова, почему надо давать его голландцам? Это не язык меняется, а меняются принципы перевода. С каждым годом переводы становятся всё более точными и аккуратными. Если пятьдесят лет назад было достаточно приблизительного пересказа, то теперь переводчики стремятся к максимальной близости к источнику. Например, что касается переводов с русского, то западный читатель, много узнавший о России в последние годы, больше не доверяет “гладкописи” старых переводов русской классики и с энтузиазмом принимает непривычное своеобразие языка «этих странных русских»» (цит. по: [15: 551]).

В целом, можно сделать вывод, что устаревание перевода и необходимость в перепереводах признаются переводчиками как объективная данность. Так проявляется диалектическое противоречие между вневременностью художественного произведения и осовремениванием перевода. Следует отметить, что большинство современных переводов русской классики снабжены как комментариями в виде сносок, так и переводческими предисловиями, где переводчики излагают основные принципы, которыми они руководствовались в своей работе, указывают проблемы языкового плана, с которыми им пришлось столкнуться, объясняют и обосновывают концептуально важные, с их точки зрения, переводческие решения.

Часто переводчики в предисловиях подробно комментируют свои переводческие решения и приёмы, чтобы избежать ситуации, когда «неровности» языка оригинала могут восприниматься читателем как недостаточная лингвистическая компетентность переводчика. Ю.Л. Оболенская приводит цитату из предисловия к испанскому изданию сочинений Ф.М. Достоевского, где отмечается, что русский писатель «не допускал даже пропуска запятой в изданиях его работ» и что «паузы, многоточия, многочисленные повторы – всё наделено смыслом в произведениях Достоевского, это проявление его стилистического выбора, а не небрежности» [16: 138–139]. Тем не менее, исследовательница оговаривает, что данное замечание крайне важно для верной оценки оригинала, но представляется достаточно спорным в качестве руководства к действию переводчика, если иметь в виду полное несоответствие норм испанской и русской пунктуации, ибо автоматический перенос авторской пунктуации в перевод, возможно, воспринимался бы лишь как плохое владение нормативной грамматикой испанского языка [там же].

Переводческая перспектива актуализируется при поиске стилистических эквивалентов, тем самым делая «видимым» переводчика. Это, по мнению И. Левого, особый случай художественного преобразования реальности: стиль подлинника и есть тот субъективный факт, который переводчик субъективно преобразует [10: 94]. Однако переводчику приходится всё время балансировать на тонкой грани между стремлением приблизить произведение к читателю и попытками перенести читателя в среду подлинника и передать стилистическую своеобразие произведения.

В этом отношении интерес представляет метод перевода, используемый переводчиками Ричардом Пивером (Richard Peaver) и Ларисой Волохонской (Larissa Volokhonsky), чьи переводы Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова, Булгакова и Пастернака вызвали огромный резонанс и очередной всплеск интереса в англоязычном мире, в частности в США, к русской классической литературе на рубеже XX–XXI веков. Л. Волохонская делает максимально точный подстрочник с подробными примечаниями о стиле и синтаксисе каждого предложения (повторы, игра слов и т.д.). Метод в принципе не новый. В частности, В. Набоков считал подстрочный перевод с объяснением текста и обширными заметками абсолютно необходимым инструментом, так как для идеальной точности перевода переводчик должен знать язык, на котором написан текст, так же хорошо, как и свой собственный [2].

Комментированный подстрочник Пивер перерабатывает в соответствии с законами английского языка, стараясь в то же время максимально сохранить стиль Толстого со всеми его «корявостями» и «шероховатостями». Затем он и Л. Волохонская вычитывают текст, фраза за фразой, внося необходимые правки. Процесс редактуры идёт постоянно до окончательной сдачи текста в печать. Как отмечает Пивер, они принялись за новый перевод «вовсе не потому, что современный английский язык изменился. Как раз наоборот – мы хотели, чтобы наш английский перевод был скорее толстовским, нежели современным. Хотели, насколько это возможно, воспроизвести по-английски то, что он делает по-русски» [7: 66].

Творчество переводческого тандема Пивера и Волохонской (P/V) получило неоднозначную оценку со стороны издательств, СМИ, читателей, критиков, литературоведов и переводчиков, как на Западе, так и в России – от крайне восторженных и лестных отзывов до весьма жёсткой критики. В частности, несомненным достоинством переводов P/V признаётся то, что они открывают для англоязычного читателя «нового, настоящего Толстого», чей стиль так не похож на «гладкий и выправленный» стиль предыдущих переводов, никак не передающих «аутентичность» и «загадочную русскость» великого писателя. Эти переводы были выполнены в русле переводческой традиции викторианской эпохи, особенно ярко проявляющейся в классических переводах К. Гарнетт, которая перевела около семидесяти произведений русских классиков. Как известно, её переводы долгое время оставались «стилистическим образцом для тех, кто переводил русских писателей после Гарнетт» [1], а перевод «Войны и мира», вышедший в 1904 году, вплоть до конца XX столетия сохранял статус канона.

Критики отмечают максимальное следование формальной организации подлинника в переводах P/V. В частности, отсутствуют какие-либо опущения

(некоторые философские отступления автора не были переведены К. Гарнетт), пассажи на французском языке не переводятся на английский, сохраняются сложный синтаксис Толстого, значимые лексические повторы, разветвлённая система личных имён, специфическая ритмико-интонационная организация повествования, звукопись, индивидуализированная речь героев, оригинальность метафор и т.д. При этом, по словам Л. Лосева, воспроизводимая в переводе стилистическая структура толстовских фраз чужда английской речи, но «эффект возникает тот, что нужно – оригинальности высказывания или мысли, то есть толстовский эффект» [8].

В предисловии к роману и в ряде дискуссий, разворачивающихся в Интернет-изданиях, Р. Пивер предлагает объяснение многим своим решениям с позиции переводчика-интерпретатора, следующего чётко сформулированной и отрефлектированной концепции. Так, парируя М. Вуду, автору рецензии на перевод P/V в «London Review of Books», который в своём эссе указывает на некоторые неудачные с его точки зрения переводческие решения, Пивер аргументирует свой перевод в описании сцены смерти князя Болконского. Предложение «*В присутствии Тихона и доктора женщины обмыли то, что было он*» в переводе P/V звучит как «*In the presence of Tikhon and the doctor, the women washed what had been he*». Вуд находит данный перевод корявым и отдаёт предпочтение более грамматически правильному и идиоматичному варианту «*what was left of him*» в переводе Э. Бриггса (2005 г.). Пивер отмечает:

«Толстой мог бы написать “то, что осталось от него”, что также более естественно звучит по-русски, но вместо этого он выбрал крайне неестественную и неидиоматичную фразу “то, что было он”. Правильно ли поступит переводчик, исправив саму неуклюжесть фразы Толстого? Вовсе нет. Тема смерти – центральная тема романа. Вся жизнь писатель пытался разгадать тайну этого момента, когда то, что было здесь, больше не существует. Женщины моют “то, что было он”, но, как подразумевает толстовская формулировка, больше им не является. Значение здесь имеет именно таинство ухода из жизни, а не то, “что осталось” после неё. Несомненно, многие читатели скажут, что в любом случае они предпочтут более идиоматичную английскую фразу, потому что “она лучше звучит”. И это дилемма, с которой сталкивается любой переводчик. Мы же предпочли заставить перевод звучать странно там, где странно звучит оригинал» [19] (перевод мой – С. К.).

В то же время жёсткой критике переводы P/V подверглись в статье М. Берди и В. К. Ланчикова «Успех и успешность», в которой авторы иронизируют по поводу коммерческой успешности и необычайной популярности у массового читателя переводов P/V, но отказываются признавать их как подлинное творческое достижение. В публикации приводится подробный разбор «новаторских» переводческих решений P/V, которые они в общем рассматривают как «целую систему ошибок, порождённых бессистемностью переводческой программы», а воссоздаваемый ими стиль Толстого «более эклектичным, но не более точным». Основной тезис критики, выдвигаемой Берди и Ланчиковым, сводится к неразличению Пивером и Волохонской языковой нормы, реальной речевой практики (узуса) и индивидуального стиля писателя. Многие словопотребления, приписываемые P/V особенностям идиостиля и словотворчеству того или иного писателя, не являются творческими находками, а в русском языке относятся к сфере общеупотребительного. Ссылаясь на мнение извест-

ного российского переводоведа Л.К. Латышева, критики подчёркивают, что «при переводе художественной или публицистической прозы воспроизведение оригинала неравноценными средствами искажает стилистические характеристики текста, создавая иллюзию индивидуального (авторского) стилистического приёма там, где его нет» [1]. Авторы отмечают непоследовательность переводчиков при передаче идиом (одни русские идиомы передаются буквально, другим подбираются английские аналоги) и синтаксической структуры (где-то сохраняется синтаксический рисунок оригинала, а где-то изменяется в соответствии с нормой английского языка). Можно, конечно, во многом соглашаться с авторами обсуждаемой статьи и, наоборот, оспаривать некоторые их замечания, что делает и сам Пивер [3]. Принципиально то, что переводы Р/V стали заметным событием и отражают явные изменения в переводческих стратегиях и концепциях перевода художественной литературы.

Особо важным представляется то, что Пивер и Волохонская – не единственные современные переводчики, ставящие перед собой такую масштабную и крайне сложную задачу. Так, например, восприняв идеи М. Бахтина о диалогизме и полифонии текстов Достоевского, британские переводчики Дэвид Мак Дафф (David McDuff) и Игнат Авсей (Ignat Avsey) сделали новые переводы романа «Братья Карамазовы» в 1993 и 1994 годах соответственно. Оба переводчика задались целью передать специфически организованное слово Достоевского, его оригинальный авторский стиль, который в предыдущих переводах нивелировался [13], ибо то, что теперь признаётся как художественное достоинство оригинала, раньше считалось стилистическими недостатками. Однако в их принципах перевода есть одно существенное различие. Мак Дафф стремится максимально точно воспроизвести синтаксическую структуру оригинала, что во многом приводит к неестественности языка перевода. В результате его перевод был охарактеризован рядом критиков как «буквальный» и «трудночитаемый» [4]. И. Авсей пытается соблюсти некий баланс между передачей специфически организованным словом Достоевского и соблюдением норм языка перевода.

Как отмечает О.И. Костикова в статье, посвящённой более чем столетней истории переводов произведений Достоевского во Франции, в последней четверти девятнадцатого столетия французы стали всё чаще говорить о «славянском мистицизме, русской жалости и религии сострадания», а «дикий» Достоевский предстал перед читателями во всем волнующем величии «загадочной русской души» [9: 137]. Признав в Достоевском крупного писателя-реалиста, французская критика того времени не обратила никакого внимания на художественно-стилистические особенности его произведений, потому что в большинстве первых французских переводов «от писательской техники Достоевского не оставалось и следа» [цит. раб.: 138]. Во многом эти «переводы» представляли собой весьма сокращённые вольные переложения. В общей сложности произведения Достоевского выдержали более 230 переводов на французский язык, включая переиздания и новые версии. Несмотря на то, что интерес к Достоевскому во Франции то возрастал, то несколько снижался с определённой периодичностью (см. подробный анализ в цитируемой работе), общая тенденция в переводе мало менялась: переводчики придерживались мнения, что Достоевский пишет плохо, а его тяжеловесный, неуклюжий стиль

необходимо «причѣсывать», т.е. приводить в соответствие с классическими нормами изящной словесности и французским каноном, согласно которому всё великое должно быть красивым. Одновременно с этим возникла тенденция к разьяснительному переводу, связанная с новыми аспектами в толковании его произведений.

Начиная с 1991 года в издательстве Actes Sud выходят переводы Андре Марковича (André Markowicz), пользующиеся большим успехом у французских читателей. А. Маркович перевёл около 80 книг русских авторов XIX–XX веков, в частности практически всего Достоевского. Он поставил перед собой задачу сделать переводы Достоевского, с одной стороны, максимально верными содержанию и форме оригинала, а с другой – актуализировать их в соответствии с современным французским языком. Как говорит сам переводчик (мастер-класс), когда он начал переводить Достоевского на французский язык, ему не надо было показывать франкоязычной аудитории, что Достоевский – это писатель со своей философией и мироощущением, так как благодаря предыдущим переводам Достоевский уже закрепился во французской культуре в статусе великого русского писателя. Маркович делает акцент на передаче языка и стиля Достоевского, при этом называя предыдущие переводы «ложными». В частности, его интересует, какие культурно значимые и индивидуальные смыслы/образы системы авторского мировосприятия могут стоять за словом оригинала и как этот смысл может затемняться или нейтрализоваться в переводе. В концепции А. Марковича задача переводчика состоит в том, чтобы читатель мог воссоздать образ, всю мозаику смыслов, заложенных в тексте оригинала и актуализирующихся через языковую форму. Следует отметить, что сам переводчик признаёт, что некоторые вещи ему так и не удалось перевести адекватно.

Так, наряду с другими примерами, Маркович подробно комментирует слово «убивец», используемое в одной из сцен «Преступления и наказания». Французское *assassin* соответствует русскому «убийца», то есть передаёт значение слова «убивец». Однако, по мнению переводчика, за использованием слова «убивец», которое в русском национальном сознании может ассоциативно связываться с образом царя Ирода, стоит концепт-образ «гласа народа», «народный суд». Дело здесь в народной правде – истине, а не в том простом факте, что Раскольников убил старуху. В этой связи Маркович подчёркивает, что «во французской литературе языка народа нет, а в русской литературе народ судит» [18], имея в виду, что в классической французской литературной традиции народная речь не имеет таких же нравственно-идеологических и аксиологических атрибутов, как, например, в поэтике Достоевского. Таким образом, переводчик сталкивается не только с отсутствием эквивалентов в системе принимающего языка, но и с гораздо более серьёзной проблемой, а именно лингвокультурной асимметрией, обусловленной несоизмеримостью и различием в восприятии одной и той же формы и традициями отдельных литератур и лингвокультур.

В фундаментальном исследовании истории переводов русской литературы XIX века (Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский) в Испании и Латинской Америке Ю.Л. Оболенская выявляет некоторые закономерности их рецепции и освоения в испаноязычных лингвокультурных ареалах. Сопостав-

ляя многочисленные переводы произведений русской литературы, автор прослеживает, как постепенно проникают элементы русской национальной духовной и материальной культуры в испанскую культуру и язык.

Русская литература получила распространение и признание в Испании на несколько десятилетий позже, чем в Англии, Германии и Франции, и произошло это лишь в конце 80-х годов XIX века. При этом вплоть до 1930-х годов испанские переводы русских классиков осуществлялись с переводов на языках-посредниках (в основном с французского и немецкого), которые во многом были неполными и ущербными. В частности, первые переводы «Войны и мира» и «Анны Карениной» по языку и форме вполне соответствовали привычным французским романам, а переводчики весьма свободно обращались с французским источником, с которого делали перевод (сокращали пространные описания, опускали отдельные сцены и даже корректировали сюжетную линию). Однако это не помешало испаноязычным читателям высоко оценить идейную ценность и художественный метод произведений великих русских писателей. Как замечает в своей работе «О русской литературе» известный испанский поэт и драматург Антонио Мачадо,

«... только если произведение содержит подлинные, глубинные, общечеловеческие ценности и основательную внутреннюю структуру, оно может вызывать восхищение в переводах на иностранный язык, пусть даже преуменьшающих его достоинства... Такими качествами обладала и русская литература. В переводах и в плохих переводах она пришла к нам... и энергично и взволнованно побудила нас решительно стряхнуть с себя эпикурейский сон» [16: 69].

Первые прямые переводы 1930-х годов свидетельствуют о новых тенденциях в переводческой традиции принимающей культуры. Переводчики проявляют большую смелость в выборе способов перевода таких лексических групп, как реалии, авторские окказионализмы, идиомы. Например, в этих переводах часто используется калькирование наиболее употребительных русских фразеологических единиц, в то время как в более ранних переводах многие фразеологизмы опускались или заменялись испанскими аналогами.

В то же время синтаксические особенности русской прозы оценивались переводчиками вслед за европейской традицией как недостатки стиля, которые необходимо улучшать в переводе. Однако начиная с 1960-х годов переводчики более активно и творчески начинают использовать возможности родного языка для воспроизведения синтаксического богатства произведений русских классиков.

«И дело не в том, что переводчики-консерваторы сменились новаторами, а в том, что язык переводчика, его идиолект, в сравнении с идиолектом автора оригинала, всегда более консервативен, он ориентирован прежде всего на норму национального литературного языка, тогда как писатель творит свой собственный мир и в поисках адекватных ему языковых средств постоянно нарушает и расшатывает языковые нормы» [цит. раб.: 138].

Третья волна переводов русской классики на испанский язык (70–90-е годы прошлого столетия) выявляет новые критерии переводческого мастерства и попытки передать стилистические особенности оригинала на разных уровнях. Во вступительных статьях и комментариях переводчики всё чаще пишут о

стиле автора оригинала, о трудностях, с которыми они встретились, передавая ту или иную стилистическую особенность [там же]. Таким образом, прослеживается явная параллель с подходами англоязычных и французских переводчиков, обсуждаемыми выше.

История перевода свидетельствует о том, что на разных этапах стихийно или обусловленно происходила смена принципов перевода и переводческих концепций. Например, для классицистического перевода характерны вольное обращение с оригиналом, улучшение и украшение оригинального текста в попытке приближения к абсолютному идеалу; романтический перевод стремится к максимально адекватной передаче национально-индивидуальной специфики оригинала, при этом переводчик-романтик также мог видоизменять подлинник и отступать от него; реалистический перевод устанавливает примат литературных аспектов художественного текста над лингвистическими и провозглашает целью перевода достижение функционального подобия с опорой на возможности своего языка и литературы. Смена тенденций, явно наблюдаемая в практике перевода русской классики в различных лингвокультурных ареалах на рубеже XX и XXI веков, свидетельствует о сдвиге в сторону форенизации. Концепция Л. Венути предполагает осуществление перевода в трёх измерениях: язык, культура и эпоха. Приоритетный интерес современных переводчиков к индивидуальным особенностям стиля писателя, передаче его уникальности заставляет исследователей говорить о четвёртом измерении – уровне идиолекта. В этой связи в терминологический аппарат переводоведения проникает термин русской формалистской школы, введённый В. Шкловским – остранение. Основной целью приёма остранения полагается вывод вещи из автоматизма восприятия и преодоление литературных стереотипов, отказ от нормы, стандарта, формульности. В проекции на область перевода художественного текста О.В. Нестеренко предлагает говорить об острающем переводе, где в окусе внимания, в отличие от форенизации, оказывается не сохранение национально-культурных маркеров оригинала, а воспроизведение необычности и странности формы, обусловленной индивидуальным авторским восприятием. В крайней степени острающий перевод приобретает черты насильственного перевода, когда «речь идёт о “насилии” над читателем перевода, нарушении языковых конвенций, узуса, которое может даже превосходить то “насилие” со стороны автора, которому подвергаются читатели оригинала» [12: 8]. В некоторых работах также можно встретить такую характеристику этого принципа перевода, как «извращённо-эстетствующий буквализм» [15: 552]. В этом плане многие переводческие решения P/V следует признать насильственным переводом.

На мой взгляд, зачастую именно присутствие элементов насильственного перевода в конечном счёте делает их переводы столь привлекательными для огромного числа читателей. Одновременно с этим возникает вопрос оценки перевода исследователем-лингвистом, исследователем-литературоведом и рядовым читателем, для которого оригинал не доступен в силу невладения языком первоисточника. В подавляющем большинстве лингвистических работ, занимающихся сравнительно-сопоставительным анализом оригинала и его переводов, целью является выявление и категоризация случаев нарушения эквивалентности и адекватности в переводе на уровне традиционных единиц

перевода – слово, словосочетание, предложение. При этом оценка качества перевода целостного текста производится на основании механического суммирования переводческих ошибок и неудачных переводческих решений, усмотренных исследователем, хотя их количество может не совпадать у разных авторов. В этом отношении, наверное, трудно не согласиться с мнением Х. Ортеги-и-Гассета, который констатирует: «точка зрения автора или критика не может совпадать с оценкой неподготовленного читателя. Последнего интересует лишь цельное, итоговое действие, которое оказывает на него произведение, – источник полученного удовольствия ему безразличен» [17: 274].

Постоянно растущий объём литературной и переводческой критики, филологические исследования идиостилей писателей способствуют расширению горизонтов интерпретации художественных произведений как в исходной, так и в принимающей культуре. Как следствие, возникает потребность в обновлении переводов. Художественный перевод и переводческая традиция переосмысливаются в лингвистическом, литературном, историко-культурном и философско-эстетическом аспектах, вскрывая концептуальные противоречия перевода как деятельности, а именно противоречия между языковыми и лингвокультурными нормами оригинала и перевода, нормой воспроизведения и нормой художественности, традициями художественного восприятия переводного текста, культурно-историческими эпохами создания оригинала и перевода. Произведения русских классиков (Толстой, Достоевский, Гоголь, Булгаков), прочно занявшие достойное место в текстовых решётках принимающих культур, вновь привлекают внимание переводчиков, которые пытаются воспроизвести в переводе художественно-эстетические принципы и идиостилистические особенности текста оригинала. Интерпретативные позиции переводчиков становятся всё более отрефлектированы, они получают своё обоснование в переводческих предисловиях и комментариях, сопровождающие новые издания, а также в рамках заочных дискуссий, разворачивающихся в глобальной сети Интернет. Основной целью перевода становится передача инаковости, чужестранности оригинала, которая опредмечивается в конкретных языковых формах на различных уровнях (фонетическом, лексическом, синтаксическом, дискурсивном, стилистическом). На смену гладким и натурализированным переводам, выполненным в духе доместикации, приходят переводы с явно выраженной ориентацией на воспроизведение эффекта остранения, которые в крайних случаях носят характер насильственного перевода. Появление таких переводов не только закрепляет национальную и культурную идентичность художественного произведения, но и способствуют взаимообогащению языков и культур, оптимизируя процесс межкультурной коммуникации.

Список литературы

1. Берди М., Ланчиков В. К. Успех и успешность (русская классика в переводах Р. Пивера и Л. Волохонской) [Электронный ресурс] // Думать вслух. Материалы о переводе. URL: <http://www.thinkaloud.ru/feature/berdy-lan-PandV.html> (дата обращения 02. 09. 2015).
2. Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. 1996. № 11. С. 56–62.
3. Бузаджи Д., Гомберт С. Transparent Sounds and Fury или С прозрачных звуков на чистую воду [Электронный ресурс] // Думать вслух. Материалы о переводе. URL:

- <http://www.thinkaloud.ru/reviews/buz-gom-pevear.html> (дата обращения 02.09.2015).
4. Васильченко Т.В. Современные англоязычные переводы романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: к вопросу о переводческих стратегиях в англоязычной культуре конца XX века // Вестник Томского государственного университета. 2007. № 305. С. 7–10.
 5. Галеева Н.Л. Параметры художественного текста и перевод: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 155 с.
 6. Галеева Н.Л. Перевод в лингвокультурологической парадигме исследования: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. 174 с.
 7. Джонс М., Рыклина В., Бабицкая В. Грубости перевода // Русский Newsweek. 22–28.10.2007. № 43 (№ 167). С. 64–66.
 8. Как роман «Война и мир» становится романом «War and Peace» – о новых переводах прозы Толстого [Электронный ресурс] // Радио Свобода. Радиопрограммы и подкасты. 22.11.2007. URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/422754.html> (дата обращения 02.09.2015).
 9. Костикова О. И. Достоевский во Франции: век перевода // Вестник Московского университета. Серия 19 «Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2001. № 4. С. 135–142.
 10. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 397 с.
 11. Масленникова Е. М. Художественный перевод: новое о старом: монография. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. 240 с.
 12. Нестеренко О. В. Феномен «насиленного перевода» (на материале англоязычных переводов поэмы Н. В. Гоголя «Мёртвые души») // Текст. Книга. Книгоиздание: научно-практический журнал. Томск: Издательство Томского государственного университета, 2012. № 2 С. 5–11.
 13. Смоленская Е. С. Ф. М. Достоевский глазами немецких и английских переводчиков: вызовы, проблемы, перспективы [Электронный ресурс] // Материалы научно-практической интернет-конференции «Человек в информационном пространстве» (15 октября – 15 ноября 2014 г.). Ярославль: ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2014. URL: <http://yspu.org/images/6/67/Smolenskaya%D0%95S.pdf> (дата обращения 05.10.2015).
 14. Соловьёва И. В. Реанимация автора // Вестник Тверского государственного университета. 2014. № 4. С. 154–161.
 15. Третьякова Е. А. Традиция и цикличность в переводах классической литературы // Университетское переводоведение. Вып. 10: Материалы X международной научной конференции по переводоведению «Фёдоровские чтения», 23–25 октября 2008 г. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 548–553.
 16. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 264 с.
 17. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 586 с.
 18. Markowicz André: Шаги Раскольников: Мастер-класс переводчика Андре Марковича на IV Вездународном семинаре переводчиков русской литературы в Ясной Поляне 2009 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=pCd6sBPUoDs> (дата обращения 10.10.2015).
 19. Wood M. War and Peace by Leo Tolstoy, translated by Richard Peaver and Larissa Volokhonsky [Электронный ресурс] // London Review of Books. 2008. Vol. 30. № 10. URL: <http://www.lrb.co.uk/v30/n10/michael-wood/crabby-prickly-bitter-harsh> (accessed at 01.10.2015).

**TOWARDS TENDENCIES IN TRANSLATION OF RUSSIAN CLASSICS AT
THE TURN OF THE 21ST CENTURY**

S. A. Kolosov

Tver State University, Tver

Comparative analysis of studies investigating perception and reception of Russian classics through translation in the UK, the USA, France, Spain and Latin America reveals some universal features. These include, inter alia, a growing tendency towards foreignization and, in some cases, defamiliarization as methods enabling the most accurate and faithful reproduction of the original's meanings and the author's unique style.

Keywords: *literary translation, universals of translation, reception of translation, foreignization, defamiliarization.*

Об авторе:

КОЛОСОВ Сергей Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и перевода Тверского государственного университета, e-mail: serge-kolosov@yandex.ru.