

УДК 81'243:372.8

ДИАЛЕКТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

В.А. Миловидов

Тверской государственный университет, Тверь

В статье, посвящённой основаниям теории художественного перевода, исследуется динамика взаимодействия базовых категорий, организующих поэтику и проблематику оригинального текста и текста перевода – категорий художественного и эстетического.

Ключевые слова: *художественный перевод, эстетическое, художественное, эстетический объект.*

Проблема, решаемая в данной статье, относится к теории художественного перевода и сводится к попытке понять, является ли художественный перевод формой искусства, т.е. эстетической деятельностью, или нет. Традиционная точка зрения на этот вопрос даёт положительный ответ. Анализ данной проблемы в рамках интегративного подхода даёт ответ не столь оптимистичный для тех, кто художественным переводом занимается и на этом основании причисляет себя к «цеху поэтов».

Решение этой проблемы зависит от успешной интеграции усилий разных дисциплин, поскольку теория художественного перевода не может быть построена отдельно средствами литературоведения или средствами лингвистики. Первая из данных филологических субдисциплин тяготеет к тому, чтобы интерпретировать смыслы переводимого текста и текста перевода, вторая – анализировать те лингвистические механизмы, которые эти смыслы порождают. Интегрировать усилия и литературоведения, и лингвистики в деле изучения художественного перевода, который есть *квазиэстетическая деятельность, реализуемая с помощью механизмов художественности, имеющих языковую природу*, способна дисциплина, достаточно давно существующая в филологии – металингвистика [4: 210–215; 18: 5 и далее], претендующая на то, чтобы изучать структуру значения в соотнесённости со структурой смысла.

Металингвистика М.М. Бахтина позволяет сделать одно существенное дополнение, которое могло бы помочь лингвистической теории художественного перевода (а, может быть, и другим лингвистическим дисциплинам) в уточнении такого фундаментального понятия, как литературно-художественный текст и, соответственно, художественный перевод.

Это дополнение касается дифференциации базовых категорий, реализация которых в текстовой форме отличает литературно-художественный текст от прочих видов текстов. Категории эти – эстетическое и художественное. Как правило, две эти категории смешиваются, хотя они относятся к разным уровням литературно-художественного произведения, которое есть результат уже не *квази-*, но *эстетической деятельности, реализованной с помощью механизмов художественности, имеющих языковую природу*.

Но, прежде чем выявить различия между собственно литературной деятельностью и художественным переводом (эти различия и маркированы наличием во втором случае элементом *квази-* в определении художественного пе-

ревода), наметим общие контуры означенной дифференциации. Таковая, в принципе, была проведена М.М. Бахтиным, который писал о двух различных принципах организации, с одной стороны, художественной, а, с другой, эстетической компоненты литературно-художественного произведения. Первый принцип – композиционный, второй – архитектурный [3: 36–43].

В чём специфика второй из означенных, эстетической компоненты? Общим местом в размышлениях о специфике литературно-художественного творчества является идея того, что словесное искусство, в отличие от прочих способов речевого производства, оперирует «образами». Понятие образа – не самое любимое понятие у лингвистов классической, структуралистской ориентации – образ как ментальное образование, как некий «сгусток культуры» в сознании человека достаточно опосредованно соотносится с языковыми механизмами, почему его анализ трудно верифицировать эмпирическим материалом. Но если выйти за пределы структурной лингвистики и применить в анализе образной природы литературно-художественного творчества находки, допустим, когнитивной лингвистики, психолингвистики и лингвокультурологии? Если заменить категорию «образ» выработанными в рамках данных дисциплин категориями «концепт», «ментальная репрезентация», «картинка» [13: 133]? Именно здесь, в рамках этой замены и обнаруживается точка схождения лингвистики и литературоведения, а, по сути, формирование металингвистического взгляда на природу художественного текстопостроения.

В рамках данного, металингвистического подхода возможно достаточно безболезненное отождествление понятий «концепт» («концептосфера») с одним из фундаментальных понятий литературоведения – понятием «художественного мира». Такое отождествление уже проводилось в ряде работ (см., например: [8], где анализируются различные гипотезы относительно того, что называется «художественный мир»). Правда и здесь не показывается фундаментальное отличие художественного концепта (или концептосферы) от прочих лингвокультурных концептов. Это отличие связано с эстетической компонентой художественного мира. Наличие данной компоненты превращает художественный мир произведения (или художественный мир писателя) в то, что в общей эстетике и феноменологии принято называть эстетическим объектом [10]. Деятельность по созданию этого объекта и будет эстетической деятельностью.

Эстетика – наука об основных эстетических категориях, центральной из которых является категория прекрасного [6: 117–133], а потому в рамках эстетической деятельности обязательным является соотношение создаваемого объекта – образа, концепта, концептосферы, ментальной репрезентации и так далее – с этой категорией, а также концептом «красота», являющимся для данной категории материалом (материалом категоризации). При том, что определение категории прекрасного – одна из сложнейших задач эстетики (даже Сократ в финале «Гиппия большего» вынужден признать здравость поговорки «прекрасное – трудно»), классической считается кантовская формулировка, полагающая, что красота есть «целесообразность без цели» [12: 240]: прекрасным будет мир (художественный), абсолютно целесообразный (но без необходимости прибегать к утилизации данной целесообразности) для агентов эстетической деятельности – автора и героя. В соответствии с классической теорией

литературы, «.. эстетически прекрасное равнозначно человеческому в лучшем смысле этого слова» [9: 68]. «Человеческое в лучшем смысле этого слова», пусть и в иной терминологической оболочке, и есть кантовское «целесообразное».

Любой существующий в истории художественной литературы вариант (модель) художественного мира обязательно соотносится с категорией прекрасного и концептом «красота»: романтическая литература, буквально воплощающая прекрасное (“*A thing of beauty is a joy forever*” – Китс) в этом отношении принципиально отличается от литературы классического реализма, отрицающей возможность реализации прекрасного в реальном бытии и переводящей разговор о прекрасном в план будущего, план желаемого, но пока недостижимого («*Мир спасёт красота*» – Достоевский). Но если перевести этот разговор с поля общей эстетики на поле лингвистики, то что как не различные формы модальности имеются в виду как в этих случаях, так и прочих эпизодах литературной истории – «нулевая» модальность действительности и субъективная модальность желательности (оптатив)? По сути, введя понятие модальности и соответствующий терминологический аппарат (например, диктум и модус Шарля Балли [1]) в наше понимание того, что есть художественный мир (концепт), мы могли бы и построить его металингвистическую теорию. В рамках этой теории эстетическим объектом будет являться актуальный для автора концепт художественного мира, состоящий из двух компонентов – самой картины мира (диктум) и модальной рамки (модус), через которую картина мира соотносится с категорией прекрасного. Очевидно, именно это дополнение можно, в том числе, внести и в общую теорию концепта, в соответствии с которой к базовым характеристикам концепта относятся:

«...комплексность бытования в языке, сознании и культуре, ментальная природа, ограниченность сознанием носителя, ценностность, условность и нечёткость, когнитивно-обобщающая направленность, полиапеллируемость, изменчивость, трёхуровневое лингвистическое воплощение, включающее уровни системного потенциала, субъектного потенциала и текстовой реализации [16: 8].

Принципы, на основе которых сочетаются модус и диктум художественного концепта, и будут архитектурой эстетического объекта, а его материальной реализацией – имя концепта, которое в данном случае будет представлено текстовыми средствами.

Говорить о структуре эстетического объекта следует с учётом ещё одного обстоятельства, которое крайне важно именно для теории художественного перевода. В свое время Л.Н. Толстой охарактеризовал искусство как «одно из средств общения людей между собой» [17: 37]. Общение предполагает наличие субъектов общения, а, поскольку искусство есть индивидуальная форма деятельности (индивидуация как «...установление уникального для данного отдельного вида предметов или для данной отдельной разновидности предметов, к которым можно отнести и тексты культуры» [5: 20 и далее]), то создаваемый автором эстетический объект – это объект индивидуализированный, принадлежащий ему и только ему. По сути, эстетическая деятельность и возможна исключительно в ситуации индивидуации; как пишет М.М. Бахтин, «... эстетическое творчество преодолевает познавательную и эстетическую

бесконечность и заданность тем, что относит все моменты бытия и смысловой заданности к *конкретной* данности человека – как событие *его* жизни, как судьбу *его*» (курсив мой: В.М.: [3: 24]).

Таковым и будет, с точки зрения металингвистики, эстетический объект: индивидуально-авторская модель мира, включающая в себя, как модальный компонент, отношение к категории «прекрасное». Многообразие и разнообразие эстетических объектов, существующих в литературе, обусловлены переменным характером всех трёх компонентов описанной конструкции: творческой индивидуальностью писателя, особенностями той модели мира, которую он рисует, а также спецификой «модальной рамки», т.е. отношением данного мира к означенной выше базовой эстетической категории.

Что касается категории художественности, то она относится к «технологической» стороне литературного творчества и реализуется прежде всего, как мы пытались показать [14], через синтаксические механизмы текстопостроения. Понятно, разведение категорий художественного и эстетического возможно только в операционных целях, для нужд анализа – художественное является оператором эстетического, а формирующийся эстетический объект требует «этих, и только этих» форм художественности (в том числе и в силу автореферентности языка в рамках реализации им поэтической функции [19: 202–203]). Но для формулировки теории художественного перевода данная дифференциация оправдана.

Как правило (хотя есть и исключения), переведённое художественное произведение имеет свой «прототип», т.е. оригинальный текст, ставший полем реализации переводческих стратегий. Поэтому, конечно, теория художественного перевода обязана исходить из фактора вторичности переведённого произведения – это обстоятельство теорией художественного перевода, конечно же и ощущается, и исполняется: проблемы взаимоотношений текстов, логика их соотнесенности, взаимодействие стоящих за этими текстами личностей и, соответственно, культур освещается в огромном количестве работ. Нас же интересует, прежде всего, то, как участвуют в акте перевода категории художественного и эстетического – базовые категории, формирующие поэтику и проблематику литературно художественного текста и, в нашем случае, совокупного «би-текста», т.е. единого комплекса, состоящего, как правило, из двух произведений.

Вторичность перевода по отношению к оригиналу – факт, на первый взгляд не вызывающий сомнений. Так, данный формат отношений внутри «би-текста» отрабатывается в известной работе Н.М. Нестеровой «Вторичность как онтологическое свойство перевода» [15]. Мы согласны: технически перевод действительно будет вторичен по отношению к оригиналу. Но будет ли он вторичен онтологически?

Онтология литературно-художественного произведения, описанная нами выше, включает в себе два компонента – эстетическое и художественное. Будут ли идентичные компоненты содержаться в переводимом тексте – только тогда можно говорить об онтологическом тождестве. В том, что касается реализации художественного задания переводимого текста в акте перевода, то здесь, в технологическом аспекте переводческой деятельности, проблемы вызываются исключительно степенью навыков и умений переводчика. В том же,

что касается эстетической компоненты, то здесь и перед переводчиком, и перед теоретиком стоит по меньшей мере, по одной проблеме. Но если теоретик свою проблему разрешит без всякого ущерба для науки, а только с пользой, то проблема, стоящая перед переводчиком, который претендует на лавры творца эстетических ценностей, относится к разряду неразрешимых.

Теория вторичных текстов, восходящая, как мы полагаем, к идеям М.М. Бахтина и нашедшая продолжение в работах, в частности, М.В. Вербицкой [7], предполагает, что вторичный текст (основные жанры – пародия, перифраз, стилизация [цит. раб.: 19]) вступает с первичным в особые отношения: вторичные тексты – это особые «художественно-речевые явления», которым «присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь» [4: 215]. Отсюда – важное следствие, касающееся зафиксированного средствами вторичного текста эстетического объекта. По сути, во вновь сформированном эстетическом объекте происходит «удвоение» модальной рамки: на модус, изначально присущий эстетическому объекту, реализованному в первичном тексте, налагается модус вторичного эстетического объекта: если перед нами пародия, то вторичная модальность будет основана на ироническом отношении к изображаемому слову и, соответственно, объекту изображения, если же мы имеем дело со стилизацией или подражанием, речь может, напротив, идти о том, что основанием вторичной модальности является уважение, которое стилизатор питает к стилизуемому автору, почитание его и так далее. Видоизменяется и диктум эстетического объекта вторичного текста, поскольку включает в себя объективируемые модус и диктум первичного эстетического объекта.

Если следовать логике М.М. Бахтина и М.В. Вербицкой, вторичным текстом будет текст, созданный в режиме диалога с первичным текстом (в этом пародия, перифраз и стилизация могут и не отличаться от перевода), но порождающий в рамках этого диалога вполне суверенный и достаточно автономный эстетический объект.

Конечно, переводчик художественного текста, работая со своим объектом, обязательно вкладывает в свою деятельность личное отношение. Более того, признание этого стало настолько общим местом в работах по теории художественного перевода, что личное отношение переводчика, его заинтересованность и стремление к сотворчеству с переводимым автором признаются едва ли не достоинствами переводчика литературно-художественного текста. Так, один из ведущих теоретиков художественного перевода в нашей стране, Т.А. Казакова, пишет: «Для того, чтобы такое подобие было создано и обеспечило выполнение вышеуказанных задач, переводчик предпринимает определённые действия, в основе которых лежит некоторая *переводческая стратегия*, обусловленная отчасти возможностями переводящего языка, а отчасти личными свойствами и предпочтениями переводчика. Последнее не только неизбежно, но и полезно, так как именно присутствие личности переводчика в переводном тексте придает этому тексту творческий характер, то есть, по существу, и делает его художественным переводом» [11: 7].

Но если исходить из того простого обстоятельства, что перевод есть «... процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания,

то есть значения» [2: 11], то, как бы по-разному исследователи ни понимали термины «речевое произведение», «содержание», «значение» и так далее, непреложной истиной остаётся одно (данное определение хорошо уже потому, что основано на здравом смысле: если ты переводчик, то – переводи, а не фантазируй!) – в художественном переводе обязан быть без искажений передан тот эстетический объект, который зафиксирован средствами оригинального текста, – во всей своей уникальной архитектонике, уникальных взаимоотношениях диктума и модуса.

Но в этом случае мы должны признать, что *художественный перевод не является эстетической деятельностью*, поскольку переводчик не создает суверенный эстетический объект и не вступает в автономный контакт с «градом и миром», но выполняет исключительно роль посредника. Иначе говоря, художественный перевод (как перевод, а не сотворчество, которое по определению переводом уже называться не может) не является формой искусства. Если же переводчик и создаёт собственный объект, т.е. если он отклоняется от изначального эстетического задания, то он – плохой переводчик, хотя (достаточно распространённый случай в истории художественного перевода) при этом может быть отличным писателем, т.е. мастерски владеть средствами художественности.

Список литературы

1. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М.: «Иностранная литература», 1955. 416 с.
2. Бархударов Л.С. Язык и перевод (вопросы общей и частной теории перевода). М.: «Междунар. отношения», 1975. 240 с.
3. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: «Художественная литература», 1986. 543 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Советская Россия», 1979. 320 с.
5. Богатырев А.А. Схемы и форматы индивидуации интенционального начала беллетристического текста. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. 198 с.
6. Боров Ю.Б. Основные эстетические категории. М.: «Высшая школа», 1960. 448 с.
7. Вербицкая М.В. Теория вторичных текстов: на материале современного английского языка: автореф. дис. ... докт. филол. наук : 10.02.04. М.: Московский гос. ун-т, 2000. 47 с.
8. Виноградова М. С. Реконструкция языковой картины мира позднего Чехова (на материале художественной прозы 1898–1903 годов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. 10.02.01. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2008. 18 с.
9. Гуляев Н.А. Теория литературы. М.: «Высшая школа», 1977. 278 с.
10. Дюфрен М. Введение. Эстетический опыт и эстетический объект // Феноменология эстетического опыта. «Horizon. Феноменологические исследования». СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т. Институт философии, 2015. С. 161–176.
11. Казакова Т.А. Художественный перевод. Учеб. пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский институт внешнеэкономических связей, экономики и права. 2002. 112 с.
12. Кант И. Сочинения: В 6 т.– Т.5. – М.: «Мысль», 1966. 564 с.
13. Карасик В.И. Лингвокультурные концепты: Подходы к изучению // Социолингвистика вчера и сегодня: сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2004. С. 132–163.

14. Миловидов В.А. Феномен «остранения» и синтактика художественного текста (вопросы предпереводческого анализа) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 2, С. 305–310.
15. Нестерова Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: автореф. дис.... докт. филол. наук : 10.02.19. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2005. 42 с.
16. Слышкин Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: дис. ... докт. филол. наук : 10.02.19. Волгоград: Волгоградский гос. пед. ун-т, 2004. 322 с.
17. Толстой Л.Н. Литература, искусство. М.: Современник, 1978. 272 с.
18. Тюпа В.И. Дискурс / жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
19. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. М.: Издательство «Прогресс», 1975. С. 193–230.

**THE DIALECTICS OF THE ARTISTIC
AND THE AESTHETIC IN LITERARY TRANSLATION**

V.A. Milovidov
Tver State University, Tver

The article devoted to the foundation of the theory of literary translation deals with the way the aesthetic and the artistic components of both the original text and the translated text correlate.

Keywords: *literary translation, the aesthetic, the artistic, the aesthetic object.*

Об авторе:

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