

УДК 81'243:372.8

## ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДЧЕСКОГО КОММЕНТАРИЯ<sup>8</sup>

**В.А. Миловидов**

Тверской государственный университет, Тверь

Рассматриваются теоретические аспекты проблемы переводческого комментария к переводным литературно-художественным текстам. Показано, что онтология и функция комментария находятся в прямой зависимости от типа художественной системы, к которой принадлежит текст; описана проблема взаимозависимости комментария и эстетической специфики литературного произведения как типа текста.

**Ключевые слова:** художественный перевод, комментарий, художественность, тип текста.

Главным мотивом, который побуждает переводчика прибегать к комментированию «лакун», семантических «скважин» и иных трудных для понимания элементов переводимого и переведённого художественного текста, является забота о том, чтобы читатель максимально полно освоил его содержательность. С одной стороны, эта забота вполне оправдана, и читатель вправе ждать, что переводчик даст в переводе функциональный аналог оригинального текста. С другой стороны, в работах, отстаивающих необходимость комментирования перевода, не всегда учитывается специфика содержательности, реализованной в художественном тексте. Но если не учесть этой специфики, можно не заметить одной парадоксальной вещи, связанной именно с этим типом текста: комментарий здесь способен не столько помочь раскрытию текстовой содержательности, сколько помешать этому. И говорить о проблемах комментирования художественного текста следует с учётом как его эстетической природы, так и исторической динамики форм художественности.

Необходимость комментирования переведённого художественного текста отстаивает значительная часть специалистов по теории перевода и межкультурной коммуникации. Так, С.Г. Тер-Минасова считает, что чтение классической литературы (тем более, переведённой) без комментария совершенно невозможно [8: 89]. Сходным образом размышляет В.Н. Алексеева, которая также склоняется к мысли о необходимости комментария, который является способом компенсации смысловых потерь при переводе и представляет дополнительную информа-

---

<sup>8</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект 14-04-00554

цию, которую невозможно интегрировать в общий текст перевода. Но здесь же исследователь показывает, что целесообразнее помещать комментарий за пределами текста перевода, потому что это даёт возможность передать текст на другом языке без особых изменений [1].

Противников использования комментария к переводу художественного текста не меньше, чем сторонников этой стратегии. И в том, и в другом лагере есть авторитетные исследователи. Аргументация, которой они пользуются, разнообразна. Так, Умберто Эко называет считает комментарий последним прибежищем переводчика и полагает, что переводчику «следует противиться искушению чрезмерно помогать тексту...» [11: 127]. Аргументация Эко основана на апелляции к авторитету (своему?), в то время как Иржи Левый показывает, как комментарии (примечания) разрушают эстетическую природу переведённого текста; исследователь возражает, в частности, против подстрочных примечаний «... не только потому, что они нарушают процесс чтения, а по гораздо более важной причине: семантическая единица, органичный компонент произведения, выносится, таким образом, за его пределы...» [5: 135].

Если исходить из современных представлений о тексте и его взаимодействии с затекстовым пространством, то второй аргумент исследователя не столь уж и весом: паратекст во взаимодействии с текстом способен компенсировать утраты, возникшие в семантических скважинах и лакунах переведённого произведения. Более неприятным будет отмеченное И. Левым первое обстоятельство, на которые теоретики перевода и теоретики текста обращают гораздо меньше внимания, как на вещь очевидную, но, видимо, в силу своей очевидности кажущуюся несущественной. Речь идёт о физическом формате текста и – шире – книги, которая существует в оригинальной литературе в определённом виде и которая должна – с минимумом изменений, т.е. полностью адекватно и эквивалентно – реализоваться в литературе переводной. Разве паравербальный и невербальный компоненты единого произведения, которые также работают на его совокупную семантику, не должны подвергаться переводу? Если автор оригинала дал читателю книгу без комментария и примечаний, имеет ли право переводчик нарушать авторскую волю и исказить семантику текста, разрушая формат книги?

С одной стороны, стремление упростить жизнь читателя, помогая ему преодолеть трудности восприятия, вступает в противоречие с родовыми характеристиками художественного текста и книги. С другой стороны, текст тексту рознь, и, если рассматривать проблему, например, в историческом ключе, то окажется, что к некоторым текстам может быть дан комментарий (хотя это и нежелательно), а к некоторым комментарий давать просто нельзя – хотя желание, и огромное, есть и у переводчика, и у читателя перевода. В-третьих, острота проблемы (как

проблемы теории перевода) может быть хотя бы частично снята, если к её решению привлечь критику перевода как отрасль переводоведения.

Начнём с последнего пункта. Значительное количество работ по теории перевода, где ставятся интересные теоретические проблемы, основываются на некачественном фактическом материале – нелепая ситуация, если исходить из вполне здравой мысли, суть которой состоит в том, что дефектный материал не может быть поводом для теоретических построений, если только речь не идёт о дефектологии. Поэтому очень многие аргументы (речь идёт не о качестве аргументов, а об их количестве; качественно они сводятся к одному: переводчик перевёл так, что понять без комментария невозможно; следовательно, нужно комментировать) снимутся, если переводчик просто исполнит свою профессиональную обязанность, т.е. – переведёт.

Так, в романе букеровского лауреата Джулиана Барнса «Англия, Англия» героиня Марта Кокрейн, заразившись любовью к сельскому хозяйству, добивается похвалы у матери, и эта похвала в русском переводе романа звучит следующим образом: «Мать хвалила Марту: умница какая, и дар к огородничеству у неё есть – что называется, “зелёные пальчики”» [2: 25]. Оригинал даёт идиоматическое выражение «have green fingers», что, как и «have a green thumb», как раз и означает «иметь дар к садоводству / огородничеству». Как справедливо пишет современный исследователь, данное идиоматическое выражение обладает явной культурной спецификой, в силу чего «у русских читателей калька “зелёные пальчики” не вызывает исходных ассоциаций и обладает, скорее, комическим эффектом» [7: 36]. Но вывод, который сделан в цитируемой работе – о необходимости использования дополнительного пояснения в виде постраничной сноски или затекстового примечания, кажется не вполне оправданным. Разве в русском репертуаре идиом не найдется функционально подобной? Разве нельзя прибегнуть в этом случае к стратегии описательного перевода или, погрешив против идиоматики в этом, конкретном эпизоде, компенсировать эту утрату в другом, как это делают переводчики со времен Мартина Лютера?

Иными словами, очень часто необходимость комментария ощущается именно там, где переводчик просто не смог перевести исходный текст, т.е. дать реципиенту текста на ПЯ функциональный аналог оригинального текста. Как это можно и нужно делать, не прибегая к комментарию, показывают примеры из классики отечественного перевода. Так, совершенно несопоставимый по насыщенности реалиями с романами Барнса роман Рабле был переведён Н. Любимовым практически без комментариев (сноски, где переводятся латинские слова – не в счёт).

Но, как было сказано, анализ некачественных переводов – предмет не теории, а критики перевода. Что касается теоретического подхо-

да к проблеме комментария, то принципиально следующее: стремление «облегчить» для читателя перевода процесс постижения художественного мира, воплощённого в оригинальном и переводном тексте, сталкивается с родовой характеристикой художественной коммуникации, о которой писали ещё русские формалисты – так называемой «затруднённости» восприятия («...приёмом искусства, пишет В.Б. Шкловский, является приём „остранения“ вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия...» [10: 13]). Если исходить из данного положения, получается, что переводчик, облегчающий работу читателя, может снять затруднённость восприятия, т.е. уничтожить сам феномен художественности.

Понятно, что восприятие и понимание осуществляются на разных уровнях, а потому и комментирование, компенсирующее лакуны, может активизировать разные уровни понимания. Так на уровне семантизирующего или когнитивного понимания [3: 8], т.е. на низших, «технических» уровнях понимания текста, комментирование кажется вполне допустимым: разве, чтобы обеспечить необходимым «материалом» высший, распредмечивающий уровень понимания (выход на художественную идею), не нужно сначала провести работу по экспликации информации на его низших уровнях, т.е. познакомить читателя с тем или иным набором реалий (исторических, географических, этнокультурных, поведенческих и т.д.) и прокомментировать возникающие здесь лакуны? На первый взгляд, единственным ответом на данный вопрос будет ответ положительный.

Но в истории художественной литературы возникают ситуации, когда значительный объём художественной идеи (распредмечивающий уровень понимания) реализуется уже в рамках семантизирующего или когнитивного понимания (или, если быть точным – непонимания), а потому, помогая читателю преодолеть это непонимание такими искусственными средствами, как примечание или комментарий, переводчик мешает ему реализовать в чтении эффект «остранения» и, таким образом, выйти на художественную идею тем путём, который спроектировал для него автор.

Лучшим англоязычным романом прошлого века, по свидетельству американского издательства «Современная библиотека», во всех рейтингах (которые так милы американцам) называется «Улисс» Дж. Джойса, который, действительно, задал тон литературе XX века, а если шире, и культуре постмодернизма, суть которой, как давно и вполне согласно друг с другом пишут исследователи, состоит в перенесении внимания с содержательной стороны картины мира на её формальную сторону, т.е. – деонтологизация бытия и онтологизация Логоса. Это отвержение и разрушение традиционного мира как раз, по мысли У. Эко, и предполагает у Джойса «решительный поворот от “означаемого” как

“содержания” к “означающей структуре”» [12: 179], в силу чего содержанием (реализованной художественной идеей) становится сама форма романа, точнее, материал этой формы и принцип её организации.

Известно, какую задачу ставил перед собой Джойс в процессе создания романа. «Задача, которую я ставлю перед собой технически, – написать книгу с восемнадцати точек зрения и в стольких же стилях, которые, по-видимости, все известны моим друзьям-коммерсантам, но никогда не были ими открыты...» (цит. по: [12: 163]). Более чем вероятно, что друзьями-коммерсантами писатель называет тех, к кому обращена его книга, – читателей вообще. Прочитать книгу для них – это «открыть» то, что было «известно»; т.е., преодолев затруднённую форму, выйти на картину мира как модель онтологизированного Логоса.

Переводческий или исследовательский комментарий (примечание) в этом случае, пытаясь помочь читателю преодолеть этот зазор между «известным» и «открытым», мешает «коммерсанту» обрести эстетический опыт, т.е. прочитать роман «Улисс» как художественное произведение. Чем в результате для читателя станет великий роман XX века? Номенклатурой существовавших в Ирландии начала прошлого века «точек зрения» (социо-культурных позиций) и «стилей» (социолектов»). И ради этого, чтобы познакомить читателя с этой номенклатурой, нужно было писать роман?

О том, что в модернизме рубежа веков и становящемся постмодернизме первой половины XX века именно дешифровка «означающего» и составляла суть художественной задачи, прямо выведившей читателя на постижение художественной идеи, в несколько пародированной форме писал в романе «Смерть героя» знаменитый английский писатель Ричард Олдингтон (реалист и противник модернистского и постмодернистского искусства – отсюда и пародийный характер соответствующего эпизода). Здесь художник Апджон объясняет главному герою, Джорджу Уинтерборну, особенности новой эстетики, созданной господами Боббом, Шоббом и Таббом, в которых комментаторы видят реальных создателей того направления словесности, которому принадлежит Джойс (Т.С. Элиот, Э. Паунд и т.д.). «Супрематизм» Апджона – цитатное искусство, и чтобы понять идею, например, его первого «супрематического» шедевра, картины «Декомпозиция-Космос», необходимо вспомнить хранящуюся в музее Филанджиери в Неаполе египетскую ритуальную алебастровую вазу с крышкой в форме человеческой или звериной головы, в которой древние египтяне хранили органы, извлечённые из тел умерших при мумификации. Понять второй «шедевр», «Опус 49. Piano», можно только спроецировав на него оригинальные цвета и орнамент одеяла американских индейцев [13: 102]. При всём пародийно-ироническом характере комментария, который Олдингтон делает к модернистскому и постмодернистскому способам

письма, сама специфика последнего показана чётко – здесь содержанием станет не имманентная семантика цитируемых текстов (факультативная), а комбинаторная семантика текста цитирующего [4: 81]. Поэтому комментировать то, что цитируется, не столь и важно. Комментировать принцип цитирования – разрушительно для художественной идеи. Одной из лучших иллюстраций этой стратегии письма является 14-й эпизод «Улисса» («Быки солнца»), где писатель ставит перед собой (и, соответственно, читателем) задачу – реализовать в главе по возможности все стилистические модели, существовавшие в английской словесности от древности до современности. Как справляется с этим текстом переводчик и какую роль играет в организации художественной идеи, реализованной в переводе, комментарий?

Переводчики «Улисса» В.А. Хинкис и С.С. Хоружий в отношении первого аспекта перевода поступили оптимальным образом: в стилевом репертуаре русской словесности они чаще всего находили и реализовывали в переводе исторические аналоги соответствующих английских стилевых моделей (их насчитано 32): английскому языку «короля Альфреда и епископа Эльфрика» найдены соответствия в русской «Повести временных лет», языку Мандевиля – аналогии в русской словесности XVIII века [9: 1071–1072] и т.д.: Before born babe bliss had. Within womb won be worship. Whatever in that one case done commodity done was... [14: 382]. Отроча еще не раждено рачителей рвение разожже. Еще в лоне лежаи любовию людскую лелеемо. Вся надлежащая о сем с надлежащим же прилежанием съвершена быша... [5: 488].

Можно представить, каким языковым чутьём должен обладать переводчик, чтобы реализовать столь непростую задачу. И эта задача в русском переводе «Улисса» выполнена замечательно. Но имеет ли право переводчик помогать читателю в реализации тех задач, которые стоят перед ним, читателем? И, если уж он делает это, то в какой форме?

С.С. Хоружий, комментатор перевода «Улисса», во всех многочисленных русских изданиях этого романа поступает деликатно: подробнейший комментарий «стянут» в конец книги и, в принципе, не отягощает чтение. Но, если исходить из изложенного выше, было бы лучше, если бы комментарий вообще не включался в издание. Основанием для данного утверждения является тот факт, что английские издания Джойсовского романа, как правило, комментария не содержат: издатели не мешают англоязычному читателю преодолевать «затруднённую» форму оригинального текста, реализуя таким образом замысел автора и выходя на актуальную для него модель мира. Вместе с тем, комментарий С.С. Хоружего, ставший результатом глубочайшей проработки и самого романа, и многочисленных источников, должен существовать – может быть, даже и в тексте книги. Отсюда основные правила для переводчика-комментатора, которые, как многие другие правила переводо-

ведения, вскрывают парадоксальный характер процесса художественного перевода. Правило первое: комментарий препятствует выходу реципиенту на художественную идею произведения. Правило второе: хороший комментарий есть исключение из правила первого.

### **Список литературы**

1. Алексеева В.Н. Переводческий комментарий в художественном тексте // Ярославский педагогический вестник. Том I (Гуманитарные науки). Ярославль: ЯГПУ, 2012. № 4. С. 211–214.
2. Барнс Дж. Англия, Англия. М.: Изд-во «АСТ», 2005. 348 с.
3. Богин Г.И. Интерпретация текста. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1995. 38 с.
4. Борисенко А.В. Семиотика интертекстуальности. Тверь: Твер, гос. ун-т, 2004. 114 с.
5. Джойс Дж. Улисс. СПб.: Издат. дом «Кристалл», 2001. 1152 с.
6. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 394 с.
7. Остапенко Д.И. Функциональная и структурная характеристика метатекста (на материале переводческих предисловий и примечаний): дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2014. 246 с.
8. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: Слово/Slovo, 2000. 624 с.
9. Хоружий С.С. Комментарий // Джойс Дж. Улисс. СПб.: Издат. дом «Кристалл», 2001. 1152 с.
10. Шкловский В. Искусство как приём // Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 9–23.
11. Эко У. Опыты о переводе. Сказать почти то же самое. СПб.: Symposium, 2006. 574 с.
12. Эко У. Поэтики Джойса. Санкт-Петербург: Symposium, 2003. 496 с.
13. Aldington R. Death of a Hero. London: Four Square Books, 1958. 352 p.
14. Joyce J. Ulysses. Penguin Books, 1974. 720 p.

### **AESTHETICS OF THE LITERARY TEXT AND THE SPECIFICS OF THE TRANSLATOR'S COMMENTARY**

**V.A. Milovidov**

Tver State University, Tver

The article deals with the theoretic aspects of translator's commentary to the translated literary text; it is shown that the structure and the function of the commentary depend on the type of the literary paradigm the text belongs to; the type of the commentary relates to the aesthetics the literary text is based on. **Keywords:** *literary translation, commentary, aesthetics, type of text.*

*Об авторе:*

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