

**Р.Р. Чайковский, Н.В. Вороневская,  
Е.Л. Лысенкова, Е.В. Харитонов**

# **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ВИД МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

**Основы теории**

**Монография**

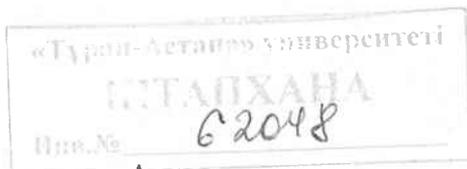
*4-е издание, стереотипное*

Москва

Издательство «ФЛИНТА»

2018

УДК 81'255.2  
ББК 81-7  
Ч-15



**Авторы:**

д-р филол. наук *Р.Р. Чайковский*;  
канд. филол. наук *Н.В. Вороневская*;  
д-р филол. наук *Е.Л. Лысенкова*;  
канд. филол. наук *Е.В. Харитонова*

**Рецензент:**

д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой английской филологии Института лингвистики и межкультурной коммуникации Московского государственного областного университета *В.В. Ощепкова*

**Чайковский Р.Р.**

Ч-15 Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации : (основы теории) : монография / Р.Р. Чайковский, Н.В. Вороневская, Е.Л. Лысенкова, Е.В. Харитонова ; под общ. ред. д-ра филол. наук, проф. Р.Р. Чайковского. — 4-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2018. — 224 с.

ISBN 978-5-9765-2053-0

В коллективной монографии, написанной преподавателями кафедры английского языка и кафедры немецкого языка Северо-Восточного государственного университета (г. Магадан), рассматриваются вопросы перевода как вида художественной коммуникации, стратегии художественного перевода в свете межкультурной коммуникации, характер взаимосвязи художественного перевода и культуры в отечественном и зарубежном переводоведении, а также проблемы социолектного текста с позиций межкультурной коммуникации.

Для языковедов, переводоведов, культурологов, специалистов по межкультурной коммуникации.

УДК 81'255.2  
ББК 81-7

ISBN 978-5-9765-2053-0

© Чайковский Р.Р., Вороневская Н.В., Лысенкова Е.Л., Харитонова Е.В., 2014  
© Издательство «ФЛИНТА», 2014

## Оглавление

Введение .....	5
<b>Глава 1. Художественный перевод и межкультурная коммуникация: природа интеракции .....</b>	<b>12</b>
1.1. Провизорные постулаты к теории художественного перевода как вида межкультурной коммуникации .....	12
1.2. К определению основных понятий .....	16
1.3. Проблема изоморфизма языка и культуры в переводоведении и межкультурной коммуникации .....	18
1.4. Художественный перевод и глобализация межкультурного пространства .....	26
1.5. Перевод, пространство и время культуры .....	30
1.6. Межкультурные барьеры в межкультурной художественной коммуникации и пути их преодоления .....	34
<b>Глава 2. Взаимосвязь художественного перевода и культуры в зарубежном переводоведении .....</b>	<b>44</b>
2.1. Проблемы взаимодействия художественного перевода и культуры в зарубежном переводоведении .....	44
2.2. Тенденции развития художественного перевода в Великобритании .....	48
2.3. Художественный перевод в СНГ: проблемы и тенденции .....	50
<b>Глава 3. Личность автора и личность переводчика в аспекте взаимодействия культур .....</b>	<b>57</b>
3.1. Полилингвальная творческая личность и ее культуртрегерское значение .....	57
3.2. Этические категории идиокультуры писателя и их отражение в переводе .....	61
3.3. Проблема соотносимости языковых личностей автора и переводчика в межкультурной художественной коммуникации .....	64
3.4. Подлинник и векторы его инокультурного воплощения в переводе .....	70
3.5. Переводческие стратегии в аспекте межкультурной коммуникации .....	73

<b>Глава 4. Кросс-культурный контакт и его отражение в переводном художественном тексте .....</b>	<b>99</b>
4.1. Культурный изоморфизм vs изоморфизм культур в ситуации кросс-культурного контакта (на материале английских и немецких переводов текстов русской лагерной прозы) .....	99
4.2. Элементы бытовой культуры страны исходного языка и помехи при их отражении в художественном переводе .....	102
4.3. Социолектный текст как форма межкультурной коммуникации .....	109
4.4. Лагерный социолект как способ аккумуляции знаний о лагерной антикультуре .....	114
4.5. Транслатологические характеристики социолектного текста .....	119
4.6. Принципы лексикографического описания понятий лагерного социолекта: переводческий аспект .....	125
<b>Глава 5. Практикология межкультурной художественной коммуникации, осуществляемой посредством перевода .....</b>	<b>131</b>
5.1. Переводческая рецепция творчества иноязычных писателей как проблема межкультурной коммуникации .....	131
5.2. Художественный перевод, национальный характер и практикология перевода .....	137
5.3. Освоение поэзии Р.М. Рильке раннего периода в странах английского языка: ментальность и перевод .....	147
5.4. «Часослов» Р.М. Рильке в английских переводах (к проблеме рифмы как лингвокультурного маркера) .....	152
5.5. Синтаксическая составляющая поэтического языка Р.М. Рильке как проблема культуры поэтического перевода .....	158
5.6. Амбивалентность восприятия рифмы и культура поэтического перевода .....	167
5.7. Чешский язык и чешская культура в поэтическом творчестве Р.М. Рильке (переводоведческий аспект) .....	176
5.8. Поэтический перевод как способ межкультурной художественной коммуникации .....	182
Заключение .....	197
Библиография .....	202
Summary .....	217

## ВВЕДЕНИЕ

В диаде «художественный перевод и межкультурная коммуникация», которая занимает сегодня весьма заметное место в научной парадигме социально-гуманитарных наук, сводятся воедино две сферы человеческой деятельности, существенно различающиеся друг от друга по своим темпоральным характеристикам. Если художественный перевод как вид человеческой деятельности зародился вслед за созданием письменности и возникновением первых текстов (устных и письменных), содержавших элементы художественности, и осмысление которого началось с появлением первых переводов Библии, то межкультурная коммуникация как одна из форм межнационального и межъязыкового общения стала рассматриваться в качестве отдельного, самостоятельного рода занятий, заслуживающего научного изучения, лишь в последней четверти XX в. Таким образом, эти две области человеческого бытия представляют собой категории, разведенные во времени на тысячелетие: если профессия переводчика художественной литературы относится к одной из древнейших на Земле, то профессия специалиста по межкультурному общению, которого начинают именовать модератором культур, — одна из самых молодых.

Следовательно, в истории развития теории художественного перевода и науки о межкультурной коммуникации в очередной раз проявился свойственный мировой научной мысли парадокс: процессы и категории, действующие и существующие с первых часов жизни человеческого общества, оказывались вне поля зрения исследователей, в то время как виды деятельности и понятия, зародившиеся и появившиеся намного позже, интенсивно изучались.

В этом существенном временном различии названных нами элементов состоит одна из причин того, что понятия «художественный перевод», «теория художественного перевода» и «межкультурная коммуникация», «теория межкультурной коммуникации» в современной науке однозначно не определены, четко не разграничены, а формы их интеракции не прояснены.

Вместе с тем нельзя не отметить, что за последние десятилетия названные нами научные дисциплины привлекают все больше

внимания исследователей. В России и за рубежом уже появилось значительное количество работ, в которых глубоко и всесторонне освещены многие актуальные проблемы как теории художественного перевода на материале разных языков, так и межкультурной коммуникации с учетом языковых, этнических и культурных особенностей участников межнационального общения.

Однако при знакомстве с работами современных авторов становится очевидным, что основополагающие идеи, содержащиеся в таких классических трудах, как «Язык» Э. Сепира или «Структурная антропология» К. Леви-Строса, по какой-то причине игнорируются, и новые поколения лингвистов, переводоведов, культурологов, специалистов по межкультурной коммуникации каждый раз пытаются выстроить собственную парадигму взаимоотношений языка, перевода и культуры. Между тем тот же К. Леви-Строс высказался в свое время по этому поводу весьма однозначно: «Для надлежащего определения отношений между языком и культурой нужно, по-моему, сразу же исключить две гипотезы. Согласно первой между этими двумя рядами не может быть никакой связи; вторая же гипотеза, обратная первой, утверждает наличие полной корреляции на всех условиях». Из этих слов следует, что ключ к выявлению природы соотносительности языка и культуры (а также перевода, добавим мы) нужно искать прежде всего на стыке между этими категориями. На рубеже между языком и культурой обнаруживаются многие сферы, которые служат мостами между этими «разновидностями деятельности» (К. Леви-Строс). Одним из таких связующих элементов и выступает художественный перевод.

Поэтому и сегодня в сфере как науки о художественном переводе, так и теории межкультурной коммуникации остается немало нерешенных проблем, которые требуют своего безотлагательного изучения. В еще большей мере в глубоком исследовании на материале разных языков нуждаются вопросы взаимоотношения, взаимодействия и взаимовлияния художественного перевода и межкультурной коммуникации.

Художественный перевод, так же как язык и культура, относится, как отмечалось, к достаточно хорошо изученным формам человеческой деятельности. И тем не менее имеется целый ряд

функций художественного перевода, которые исследованы лишь в первом приближении. К ним относится, в частности, проблема «художественный перевод как форма межкультурной коммуникации». Думается, что эта проблема может решаться именно в контексте взаимодействия языка, культуры и перевода. Для ее решения требуется провести предварительное изучение природы художественной коммуникации вообще и языковых аспектов межкультурной и межэтнической коммуникации в частности. Многие проявления культуры вне языка немислимы. Вне языка невозможна и такая сфера творческой деятельности человека, как художественная литература. Художественная литература является важнейшим средством отражения особенностей не только национальной культуры, но и ментальности этноса, его национального характера.

Художественный перевод — это посредник между национальными литературами, и одновременно он выполняет посредническую миссию в отношении национальных культур. Благодаря художественному переводу возникает мировая переводная литература, через которую народы обогащаются общечеловеческими ценностями. Как писал К. Ажеж, «за бесконечным разнообразием языков проступает зачаровывающее разнообразие культур».

Перевод художественного произведения с языка на язык — это своеобразный однонаправленный перевод-монолог. Для того чтобы этот односторонний перевод-монолог превратился в перевод-диалог, а затем и в перевод-полилог, необходимо зарождение в литературе и культуре принимающего языка мировоззренческого, культурологического и литературного отклика представителей соответствующего этноса (читателей, переводчиков, писателей, критиков, философов, культурологов). Только при этом условии может затем возникнуть и у читателей взгляд на себя «со стороны» и взгляд на «чужого» не как на чужака, не как на потенциального врага, а как на «иного», который может стать близким тебе.

Сегодня эти два вида деятельности — художественный перевод и межкультурная коммуникация — находятся в процессе сближения, поскольку очевидно, что межкультурная коммуникация не может обходиться без тех богатств, которыми народы делятся друг с другом посредством перевода поэзии, прозы и драматургии с языка на язык, а художественный перевод вольно или невольно вбирает

в себя многое из того, что открыто в результате межэтнических и межкультурных контактов.

Однако на пути движения этих сфер знания и этих видов деятельности навстречу друг другу все еще остается много трудностей, которые обусловлены в первую очередь тем, что при формировании понятийного аппарата теории межкультурной коммуникации положения науки о художественном переводе не были приняты во внимание. По этой причине сегодня не определен характер взаимосвязей художественного перевода и межкультурной коммуникации, не выявлены пути их взаимодействия и не разграничены многие понятия, используемые как переводоведами, так и культурологами.

Именно поэтому авторы видели свою задачу в поиске тех подступов к теме «Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации», которые позволят приблизиться к обоснованию стержневых положений нового интегративного направления теории художественного перевода, в котором язык, перевод и культура будут рассматриваться в их неразрывном единстве.

Здесь мы считаем также необходимым остановиться и на некоторых аспектах развития отечественной филологической науки вообще и лингвистической науки в частности. Все филологические науки (языкознание, литературоведение, переводоведение и т.д.) развиваются по принципу смены одних доминирующих направлений другими. Это естественный процесс научной эволюции, прерываемой время от времени революционными взрывами (таковым, например, можно считать бурное проникновение в отечественную лингвистику в начале второй половины XX в. идей структурализма). Однако в нашей стране, где важными особенностями практики общественного сознания являются тяга к культу и мифу, некритическое восприятие и быстрое усвоение самых разных идеологических доктрин, слепое поклонение авторитетам (реальным и дутым), эти переходы от одной главенствующей научной парадигмы к другой сопровождаются массовым обращением вчерашних верных адептов той или иной теории в новое научное вероучение и полным забвением ими их прежних божеств.

Так, в последней четверти прошлого века языковедами были «забыты» лингвистическая типология, математическая лингвисти-

ка, лингвостилистика и функциональная стилистика, социолингвистика и многие другие направления науки о языке, поскольку им на смену пришла когнитивная лингвистика, сумевшая за короткое время переманить на свою сторону большую часть сторонников уходящих в тень перечисленных ответвлений языковедения, а также психолингвистики, лингвистики текста, прагмалингвистики и целого ряда других «лингвистик».

Доживающая, к счастью, свой век, но что-то слишком долго агонизирующая когнитивная лингвистика, выпустив на страницы работ своих приверженцев жука под названием «концепт», который к лингвистике имеет весьма далекое отношение, обрела очень заметную количественно часть российского языкознания на нудную и во многом бесполезную работу по наукообразному взращиванию полчищ концептов — от «еды» до «беды», от «пищи» до «жилища», от «надежды» до «одежды». Десятки аспирантов в России писали и все еще пишут по одинаковому лекалу диссертации по одним и тем же концептам («богатство», «счастье», «упрек», «успех», «вера» и др.), но кое-кому приходится разрабатывать и такой чрезвычайно «важный» и «редкий» концепт, как «крыса».

Если сегодня попытаться объективно оценить вклад когнитивистики с концептологией в отечественное языкознание, то придется с сожалением констатировать, что кандидатов и докторов наук, защитивших диссертации по когнитивной лингвистике, многие сотни, но собственно научный результат этого направления, неправомерно примостившегося под крылом филологии, убог. Одной из причин этого — помимо многих других — явилось, на наш взгляд, стремление ряда лингвистов следовать за модой. Когнитивистика стала модной и многие не имевшие своих собственных идей авторы кинулись кормиться жуками-концептами. К середине второго десятилетия нынешнего века, думаем, будут подчищены все концептологические плантации.

Но уже к концу XX столетия на горизонте замаячило новое направление науки, которое получило название «межкультурная коммуникация». И опять тысячи гуманитариев бросились осваивать вновь открытую целину. К счастью, это направление околофилологической науки изначально несло в себе много важных тем

и проблем, связанных с жизнью человека в социуме. Позитивные импульсы идей теории межкультурной коммуникации способствовали ее динамичному развитию и решению многих насущных практических задач межнационального общения. Однако, как и многие другие ветви гуманитарного знания, наука о межкультурной коммуникации поначалу развивалась стихийно, без каких-либо программных целей и ориентиров. Одним из недостатков в становлении теории межкультурной коммуникации было, с моей точки зрения, дефицит внимания к вопросам языка и перевода. С появлением работ С.Г. Тер-Минасовой ситуация изменилась. Природу межкультурной коммуникации стали исследовать с учетом данных языка. Однако проблема «художественный перевод и межкультурная коммуникация» продолжала оставаться белым пятном новой науки. С удовлетворением можно отметить, что в последние годы и она начала привлекать внимание ученых.

Авторы монографии исходили в своей работе из следующих основополагающих постулатов. Перевод вообще, а художественный перевод в частности представляет собой один из наиболее важных факторов становления и развития человеческой цивилизации, включая появление и эволюцию национальных культур. Художественный перевод, преодолевая прагматическое пространство текста на исходном языке, способен расширять это пространство до всеземного (мировая литературная классика). Степень «всемирности» переводной литературы зависит от количества языков, на которые переведены произведения той или иной национальной литературы. Для того чтобы односторонний перевод-монолог превратился в перевод-диалог, а затем и в перевод-полилог, необходимо зарождение в литературе и культуре принимающих языков мировоззренческого, культуурообусловленного литературного отклика представителей соответствующего этноса. Современная цивилизация приобретает все более глобальный характер. В связи с этим возрастает значение и расширяются функции существующих форм межкультурной коммуникации. Одним из наиболее древних и одновременно наиболее эффективных видов межкультурной коммуникации выступает художественный перевод.

Разрабатывая данную проблематику, авторы видят свою задачу в том числе и в том, чтобы не превращать данное направление



## Глава 1

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ПРИРОДА ИНТЕРАКЦИИ

### 1.1. Провизорные постулаты \* к теории художественного перевода как вида межкультурной коммуникации

1. Язык, перевод и культура — три жизненно важные основы существования человечества, самим же человечеством порожденные. Однако как над языками народов мира довлеет тяжесть вавилонского проклятия непереводаемости, так и над национальными культурами тяготеет драма взаимного непонимания. Мера непереводаемости языков и культур — это мера чужести этносов по отношению друг к другу. Снижение меры взаимного непонимания представителей разных языков и культур увеличивает шансы человечества на выживание. Путь к взаимопониманию народов — это, помимо прочего, поиск общего языка, преодоление межэтнической разобщенности, отказ от национальной и культурной нетерпимости и выработка в себе толерантного отношения к соседям по планете. Для достижения этих благородных гуманистических целей в конце XX в. зародилась новая наука — теория межкультурной коммуникации [Чайковский, 2012(а): 124].

Развитие теории и практики межкультурной коммуникации сыграло важную роль в сближении людей разных языков и разных культур. Однако ее влияние на характер межгосударственных, межэтнических и межкультурных отношений оказалось меньшим, чем предполагалось, поскольку с самого начала становления науки о межкультурной коммуникации в ее категориальную базу в полном объеме не вошли понятия языков этносов и языков культур.

2. Язык — исходная предпосылка возникновения цивилизации. Как ее отправная данность язык пронизывает все сферы существо-

вания той или иной этнической общности. С проявлением первых примет зарождающейся культуры этноса язык начинает отражать ее зачаточные признаки, способствуя ее динамичному превращению в культуру национальную [Чайковский, 2012(б): 347].

3. Язык — гениальное изобретение народа, имеющего свой язык. Культура не изобретается. Культура создается творческим трудом народа.

Язык — первичный этнический признак человека. Элементы культуры могут быть только вторичными этническими признаками.

Язык для народа всеобщ и един. Он не может быть материальным. Он является порождением интеллекта и духа народа. Культура — понятие составное. Она складывается из таких ее подвидов, как духовная, материальная, обыденная, политическая, экономическая, массовая культура и др.

4. Природа взаимоотношений языка, перевода, культуры, межязыковой и межкультурной коммуникации окончательно не выяснена. Однако и при сегодняшнем уровне изученности этой проблемы вполне закономерно можно ставить вопрос об интеграции теории языка как социального явления, науки о художественном переводе, лингвокультурологии и межкультурной коммуникации, а также теории межкультурной художественной коммуникации в синтезированную междисциплинарную научную теорию, которая может вывести разрозненные исследования в пограничных областях научного знания на уровень отдельной ветви гуманитарной науки. К сожалению, эта новая отрасль филологии еще не имеет устоявшегося названия, и исследования в этой сфере проводятся, как правило, в рамках относительно размытой темы «Художественный перевод и межкультурная коммуникация». Глубокое и всестороннее изучение проблем теории художественного перевода как вида межкультурной коммуникации даст возможность выявить и описать новые важные социальные функции художественного перевода, а также по-новому сгруппировать многие понятия теории и практики межкультурной коммуникации, в том числе межкультурной художественной коммуникации [Лысенкова, Чайковский, 2012: 289—294].

5. К существенным недостаткам теории межкультурной коммуникации следует отнести отказ от включения в ее сферу данных ху-

дожественной литературы. До сих пор нет единого мнения исследователей о том, является ли художественная словесность частью культуры или она представляет собой самостоятельную сферу духовной жизни народа, развивающуюся параллельно с культурой. Распространенная словесная формула «литература и искусство» предполагает, очевидно, что литература искусством не является и к искусству не относится. Между тем от правильного решения этого вопроса зависит научная категоризация знаний в области теории художественного перевода.

Однако наряду с таким взглядом на художественную литературу существует теория, в соответствии с которой художественная словесность рассматривается как составная часть духовной культуры народа, которая входит в культуру так же, как и искусство (музыка, живопись, скульптура, театр, архитектура и др.).

Если рассматривать художественную литературу как часть национальной духовной культуры, то акт художественного перевода выступает как категория межкультурного общения особого подвиды — художественной коммуникации. Поскольку межкультурная коммуникация включает и коммуникацию на уровне бытовой культуры, то возникает необходимость расширить сферу межкультурной коммуникации за счет такого важного ее подвиды, как межкультурная художественная коммуникация, которая охватывает литературу и искусство [Чайковский, 2013: 138].

6. При сопоставлении отдельных составляющих духовной культуры в рамках процесса межкультурной коммуникации выявляется различная степень их «переводимости» для целей их «потребления» представителями других национальных сообществ. Музыка или хореография разных народов, в сущности, не требуют переложения на художественные «языки» этносов-реципиентов, в то время как художественная литература без перевода оказывается ограниченной сферой языка, на котором она создана. Для выхода за пределы этого языка необходим переход из круга исходного языка в круг другого языка — языка перевода. В этих целях требуется осуществить перевод литературно-художественного произведения с одного языка на другой.

7. Художественная коммуникация — важное явление в сфере культуры. Она осуществляется и посредством художественной

литературы. Художественная коммуникация может иметь место как в пределах одного языка, так и на межъязыковом уровне. На межъязыковом уровне художественная коммуникация реализуется благодаря такому виду человеческой деятельности, как перевод. Коммуникация посредством художественного перевода представляет собой специфический коммуникативный процесс, который мы вслед за А.А. Брудным называем ретиальным (*от лат. rete* — сеть, невод) [Брудный, 1972: 43].

Структуру этого процесса в общих чертах можно представить следующим образом. Автор (прозаик, поэт, драматург) создает художественное произведение. Издатель публикует его, и оно становится доступным читателям, владеющим тем языком, на котором оно написано. Среди этих читателей находятся и переводчики, владеющие другими языками. По принципу невода один или несколько переводчиков становятся реципиентами этого произведения и выполняет (или выполняют) его перевод на другой язык. Перевод на другой язык также издается, и в «невод восприятия» попадают новые реципиенты, новые читатели. Таким образом, художественная коммуникация — это коммуникация ретиальная (см. об этом также: [Брудный, 1998: 88]). Восприятие произведения на другом языке — языке перевода — завершает акт межъязыковой художественной коммуникации. Эта коммуникация является одновременно межлитературной коммуникацией, результатом которой следует считать усвоение инолитературных художественных ценностей [Чайковский, 2013: 139].

8. Язык и культура, являясь относительно самостоятельными видами человеческой деятельности, не могут рассматриваться как взаимокомпенсаторные единства (ср.: [Привалова, 2005: 31]), поскольку язык в принципе может существовать вне культуры, в то время как значительная часть культуры вне языка существовать не может.

9. Аморфное понятие «языковая картина мира» представляет собой абстрактный конструкт, за которым нельзя обнаружить никакой конкретной основы. Утверждения типа: «Языковая картина мира отражает реальность через культурную картину мира» (см., например: [Грушевицкая, Попков, Садохин, 2002: 160]) суть квазинаучные постулаты, неспособные провести научно обоснованное

разграничение языка, перевода и культуры как основополагающих видов духовной деятельности человека и ее результатов. Авторы подобных заявлений не отвечают на вопрос о том, что и как отражал язык в те далекие времена, когда культуры еще не существовало.

## 1.2. К определению основных понятий

В современных гуманитарных областях знания понятия «язык» и «культура» относятся к разряду фундаментальных. О языке и культуре писали многие лингвисты, философы, культурологи и другие исследователи. В работах исследователей значение языка чаще всего сводится к следующим оценкам: «семиологическая система, являющаяся основным и важнейшим средством общения членов данного человеческого коллектива, для которых эта система оказывается также средством развития мышления, передачи от поколения к поколению культурно-исторических традиций и т.п.» [Ахманова, 1966: 530]; «система знаков, обеспечивающая существование культуры как в синхронии (коммуникативная функция), так и в диахронии (кумулятивная функция)» [Ощепкова, 1995: 8] и др.

В современной лингвистике существует много других определений языка, но все они сходятся в главном: основная функция языка — служить средством общения и средством выражения мыслей. Исследователи единодушно выделяют коммуникативную функцию языка в качестве ведущей, так как без языка общение людей практически невозможно.

Переходя к следующему, ключевому понятию культуры, обратим внимание на наблюдение П.С. Гуревича, по мнению которого, число определений культуры измеряется сегодня четырехзначными цифрами [Гуревич, 1996: 10]. Перечисляя лишь некоторые из подходов к определению этого понятия, В.А. Маслова называет описательный (З. Фрейд), ценностный (М. Хайдеггер, М. Вебер, Г. Францев), деятельностный (Э. Маркарян, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов), функционистский, герменевтический (Ю.М. Лотман), нормативный (В.Н. Сагатовский, Б.А. Успенский), духовный (Л. Кертман), диало-

гический (В. Библер, С.С. Аверинцев, Б.А. Успенский), информационный, символический (Ю.М. Лотман) и типологический подходы (М. Мамардашвили, С.С. Аверинцев) [Маслова, 2004: 13—15].

Рассматривая вопрос о диалектике языка и культуры, особо отметим точку зрения Г.В. Елизаровой, рассматривающей язык в качестве основы для классификации подходов к пониманию и определению культуры. С учетом этого фактора ею выделяются три подхода: социальный подход, рассматривающий культуру как явление, приобретаемое человеком в ходе общения, на основе социальной деятельности; когнитивный подход, согласно которому культура как ментальный феномен лежит за пределами социального поведения и представляет собой явление личное и индивидуальное; семиотический подход, базирующийся на понимании ее как системы знаков, репрезентирующей мир, которая может затем использоваться как средство общения [Елизарова, 2000: 12—20]. Важным для нас представляется тот факт, что во всех трех подходах Г.В. Елизарова рассматривает язык как необходимую и неотъемлемую составляющую культуры.

Развивая это положение, термин «культура» можно трактовать по аналогии с концепцией трех миров К. Поппера. В своей работе «Объективное знание» он выдвигает тезис о том, что можно различить следующие три мира: во-первых, мир физических объектов или физических состояний (the physical world or the world of physical states), во-вторых, мир состояний сознания, мыслительных (ментальных) состояний (the mental world or the world of mental states) и, возможно, диспозиций к действию, в-третьих, мир объективного содержания мышления, прежде всего содержания научных идей, поэтических мыслей и произведений искусства (the world of intelligibles, or of ideas in the objective sense; it is the world of possible objects of thought: the world of theories in themselves, and their logical relations; of arguments in themselves; and of problem situations in themselves). Третий мир возникает как результат взаимодействия физического мира и сознания, как естественный продукт человеческой деятельности. Необходимым условием его возникновения является появление языка. Именно закрепляясь в языке, знание превращается в «объективный дух», приобретает объективный характер [Popper, 1979: 153—168].

«Туранистский» университет

17

КНИЖНИЦА

Инв. №

62048

Понятие «культура» также служит выражением, по крайней мере, трех начал: во-первых, культура может рассматриваться как результат человеческой деятельности, как мир физических объектов или физических состояний, в ее оппозиции к природе. Г. Риккерт писал, что культура является противоположностью природе, «как то, что или непосредственно создано человеком ... или сознательно взлелеяно им ради связанной с ним ценности» [Риккерт, 1998: 55]. Во-вторых, культура может быть представлена как мир состояний сознания. Так, один из основоположников этнографии и культурологии, Э. Тайлор, определивший культуру с этнографической точки зрения, писал: «Культура или цивилизация, в широком этнографическом смысле, слагается в целом из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества» [Тайлор, 1989: 18]. В-третьих, культура может трактоваться как результат взаимодействия физического мира и сознания, находя свое воплощение в национальном языке, занимающем положение между двумя областями — «подъязыковой» (материально-вещной) и «надъязыковой» (идеально-духовной) [Топоров, 1995: 7]. Эту мысль подтверждает и высказывание В. фон Гумбольдта, по мнению которого «язык — это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [Гумбольдт, 1984: 304]. В этой последней манифестации культуры прослеживаются такие ее характеристики, как кумулятивность (Культура — «есть форма коллективной памяти» [Лотман, 2004: 397]), символичность («Этот человеческий феномен — культура — целиком символичен» [Бенвенист, 1998: 31]), коммуникативность (Культура — это «язык в общесемиотическом значении этого термина» [Лотман, 2004: 396]) и др.

### **1.3. Проблема изоморфизма языка и культуры в переводоведении и межкультурной коммуникации**

Проблема взаимодействия языка и культуры имеет давнюю историю, по-прежнему являясь предметом многочисленных дис-

куссий. Вопрос о соотношении мира, создаваемого языком, и мира, существующего вне связи с ним, или, в терминологии И. Канта, «ноуменального» мира, решался по-разному. Из рассуждений многих исследователей следует, что отношения между языком и культурой могут рассматриваться как отношения части и целого (Л.К. Латышев), как две независимые автономные системы (М.Я. Цвиллинг, Т.Г. Винокур) и наконец как две взаимосвязанные и взаимозависимые сущности (С.Г. Тер-Минасова, А.П. Садохин и др.).

В последнее время в лингвистических работах для описания характера взаимоотношений между языком и культурой исследователи прибегают к понятию изоморфизма, не раскрывая при этом значения, в котором данный термин ими употребляется. Концепция изоморфизма является одной из наименее разработанных тем как в теории перевода, так и в межкультурной коммуникации. В этой связи важным представляется проанализировать возможность применения теории изоморфизма к объектам межкультурной коммуникации: языку и культуре.

Изоморфизм — это гносеологическая категория, позволяющая выразить отношения уподобления между сопоставляемыми объектами. Говоря об изоморфизме в лингвистике, часто имеют в виду изоморфизм языковых планов — плана выражения и плана содержания. Так, Е. Курилович рассматривает изоморфизм как понятие, которое относится к структурному параллелизму между различными уровнями описания — фонологией, морфологией и др. и которое делает возможным использование одинаковых методов исследования или способов описания (см. об этом подробнее: [Wittmann, 1990: 356—357]). В.Д. Стариченок под изоморфизмом понимает наличие принципиального (не детального) сходства или параллелизма в структуре различных языковых единиц [Стариченок, 2008: 207].

Характеризуя изоморфизм языка и культуры, исследователи, как правило, абстрагируются от природы сущности их элементов и сосредоточиваются главным образом на их структурах. В частности, известный русский специалист в области славянской филологии, этнолингвистики и фольклора Н.И. Толстой полагает, что сравнение культуры и языка обнаруживает некий изоморфизм их

структур в функциональном и внутриерархическом (системно-стратиграфическом) плане. В качестве примера автор перечисляет два параллельных ряда языковых и культурных страт или слоев:

литературный язык — элитарная культура  
просторечие — «третья культура»  
наречия, говоры — народная культура  
арго — традиционно-профессиональная культура [Толстой: электронный ресурс].

Однако, как нам представляется, в данном случае речь идет не об изоморфизме структур языка и культуры как базовых категорий, а об изоморфизме экзистенциальных форм их бытия. Язык проникает в культуру, будучи ее выразителем и поскольку он в ней живет, так как он живет везде. В этом смысле язык, а точнее форма языка или в терминологии некоторых исследователей «субязык» становится «зеркалом», «передатчиком», наконец «инструментом» культуры, оказываясь составной частью соответствующей субкультуры. В этой связи совершенно верным представляется замечание Н.И. Толстого о наличии общего набора различительных признаков для обоих рядов: нормированность / ненормированность, наддиалектность (надтерриториальность) / диалектность (территориальная расчлененность), открытость / закрытость (сферы, системы), стабильность / нестабильность [Толстой: там же].

Отождествление понятий языка как базовой лингвистической категории и его автономных и полуавтономных форм бытия привело к возможности рассматривать отношения между культурой и языком как отношения целого и его части, воспринимать язык как компонент или орудие культуры. Так, Л.К. Латышев пишет: «дихотомия «язык и культура» не вполне корректна, ибо в составляющей ее паре понятий одно понятие включено в объем и содержание другого. Правильнее было бы противопоставить язык и *остальную (экстралингвистическую) культуру*... язык является частью культуры и противопоставляется он не всей, лишь «остальной» культуре — ее экстралингвистической части» [Латышев, 2004: 196]. Сходной точки зрения придерживается и Е.А. Окладникова, причислившая язык к основным структурным элементам культуры [Окладникова, 2008: 41].

Разумеется, если изоморфизм языка и культуры рассматривать через призму их «неразрывной связи», «нераздельности межъязыковой и межкультурной коммуникации» [Цвиллинг, 2010: 62], то в этом случае у нас появляется формальное основание для их квазиизоморфного сопоставления. Являясь не «взаимокомпенсаторными» видами человеческой деятельности (ср.: [Привалова, 2005: 31]), язык и культура, тем не менее, могут обладать общими признаками, которые возникают в ситуациях их сближения, обусловленных историко-культурологическими факторами. При этом важно, на наш взгляд, обратить внимание на билатеральный характер связи между языком и культурой. Вопреки мнению ряда ученых, таких как С.А. Атановский, Г.А. Брутян, Е.И. Кукушкин, Э.С. Маркарян, о том, что взаимосвязь языка и культуры движется в одну сторону, так как язык отражает действительность, а культура есть неотъемлемый компонент этой действительности, т.е. язык — это лишь простое отражение культуры, мы полагаем, что связь между языком и культурой носит реверсивный характер.

Примером в данном случае может послужить советский период истории СССР, когда произошло «огосударствление» властью национального языка, а культуре фактически отвелась функция пропаганды социалистического образа жизни. Советская культура самым непосредственным образом воздействовала на языковую систему — сферу, где в первую очередь реализовывались технологии, при помощи которых властные структуры воздействовали на общественное и индивидуальное сознание. Тоталитарный язык, в свою очередь, неотвратимо вторгнулся в сознание человека, постепенно вытесняя из его сознания, из его собственной внутренней жизни его самого, формируя определенный стереотип мышления, соответствующий советской культуре.

Отстаивая двусторонний характер связи между языком и культурой, подчеркнем, что речь идет о взаимосвязи между экзистенциальными формами языка и культуры. Язык, рассматриваемый в качестве формы существования мышления и, главное, как средство общения, отнюдь не изоморфен культуре, поскольку их онтологическая природа слишком различна и у них нет общих единиц для сопоставления: не соответствуют друг другу структуры анализируемых объектов, значительно различаются методы описания данных

категорий и т.д. В этой связи уместно напомнить высказывание известного французского лингвиста А. Мартине: «Язык, изучаемый лингвистами, есть язык человека... другие употребления слова «язык» почти всегда метафоричны» [Мартине, 1963: 369]. Фонетика, морфология, лексика и синтаксис — «больше в языке ничего не бывает и не может быть», читаем в классическом учебнике по языкознанию А.А. Реформатского [Реформатский, 1996: 20]. К компонентам культуры относят знания, нормы, обряды, обычаи, ритуалы, традиции и ценности (см., например: [Тен, 2007: 8—9]). В структуре языка нет соответствий таким элементам культуры, как танец, музыка, живопись, так же как и в культуре нет всего, что есть в языке, — фонем, слов, идиом, фразеологизмов, грамматических парадигм и т.д.

Если трактовать понятие изоморфизма как отношения равенства между близкими, но нетождественными структурами и объектами (Гастев, 1960), то и при таком подходе язык и культура не должны рассматриваться как равноценные или равновесомые, т.е. изоморфные сущности. На наш взгляд, язык не может стоять «в одном ряду с культурой» (ср.: [Бромлей, 1973: 48]), поскольку его значимость для общества гораздо существеннее. В.А. Канке писал о том, что культура — «это достижение цивилизации», язык — это ее составляющая: «Всякая цивилизация гордится своей культурой, но она не в силах сделать ее своим подлинным основанием, фундаментом» [Канке, 2000: 200]. Таким основанием может являться и является язык. Следующим важным фактором, свидетельствующим о неравнозначности языка и культуры, является первичный характер языка по сравнению с исторически вторичным характером культуры. Социолог З. Бауман сделал вывод о том, что общество развивалось до культуры, культура не могла ни существовать, ни появиться вне системы общественных отношений (цит. по: [Окладникова, 2008: 71]). Косвенно указывает на первичность языка по отношению к культуре и тот факт, что государственный язык закреплен в конституциях многих стран, культура — нет.

М.М. Бахтин подчеркивал, что культура не имеет своей территории, она вся расположена на границах, в переходах между искусством, наукой, моралью [Бахтин, 2003: 282]. В результате культура быстро глобализуется. Язык, напротив, слишком привязан к своим

посетителям локально. Глобализация языка проистекает не так быстро и иным образом; языки нельзя объединить как артефакты материальной культуры, здесь иной процесс: происходит постепенное вытеснение одним языком всех других (примером в данном случае может выступить английский язык), культура же растворяется, перешагивается в одну, глобальную.

Еще одним фактором, свидетельствующим о том, что язык и культура категории не однопорядковые и не одномасштабные, является всеобщность языка и отсутствие данного качества у культуры. Идея всеобщности языка в удачной формулировке представлена в работах В.В. Бибикина, выдвинувшего тезис о существовании общей основы языков, в терминологии автора «общечеловеческого языка», который служит доказательством принципиальной, хоть и потенциальной переводимости любого текста [Бибихин, 1973: 13]. Язык всеобщ в своем качестве человеческой способности к языку. Культура не универсальна и не всеобщна. «Культура доступна в равной степени далеко не всем, — пишет В.А. Канке. — *Чем выше уровень культуры, тем меньше удельный вес членов общества, понимающих ее*» [Канке: там же]. Не просто так появилось выражение «язык культуры», требующий своего изучения. Отметим, что в самом сочетании «язык культуры» также ощутима вторичность культуры по отношению к языку.

Переходя к переводоведческой специфике изоморфизма языка и культуры, отметим, что в теории перевода категория изоморфизма рассматривается исследователями как возможность дальнейшего совершенствования концепции переводческой эквивалентности (Л.В. Кульчицкая, Т.А. Казакова, Я.В. Соколовский), а по мнению некоторых авторов, может стать очередной попыткой устранения «эквивалентности» в качестве фундаментального понятия переводоведения и замены его другим термином большей теоретической мощности (см., например: [Овсянникова: электронный ресурс]).

Изоморфизм в контексте теории перевода есть гносеологическая категория, позволяющая выразить отношение уподобления семантико-смысловых структур текста оригинала и его перевода в статике на основе выявляемых инвариантных компонентов — изоморфов [Кульчицкая, 2000: 7]. Переводчик, подчеркивает Т.А. Казакова, создает не столько эквивалент оригинала, сколько его по-

добие, особый вид текста, призванный представить исходное художественное произведение в иноязычной культуре [Казакова, 2006: 23]. При этом формально-структурное тождество не является необходимым условием изоморфизма исходного текста и текста перевода. Таким образом, исследователи показывают, что оригинал и перевод связаны не отношениями эквивалентности, а отношениями изоморфизма.

Не вдаваясь в тонкости дискуссии о возможности применения концепции изоморфизма к объектам лингвистического исследования — тексту оригинала и перевода, остановимся подробнее на изоморфизме языков и культур в переводоведческом аспекте.

Специфика языка и культуры в контексте переводоведческих исследований может проявляться двояко: как «культура в языке» — как особая языковая картина мира и как «культура, описываемая языком» — представление артефактов культуры в текстах [Хайруллин, 1995: 33—34]. Эти два аспекта чрезвычайно важны для теории и практики перевода, так как переводческий переход от текста к тексту — это переход от языка к языку и от культуры к культуре.

В процессе перевода наряду с языком и культурой одного этнического коллектива участвуют язык и культура получателей перевода, что приводит к увеличению числа взаимодействующих элементов. Сложность восприятия реципиентами перевода вторичной культурной картины мира обусловлена тем, что знакомые им языковые средства оказываются неприемлемыми для ее адекватного понимания. Одни и те же понятия в разных языках имеют различные формы языкового выражения с неодинаковой семантической емкостью, а иногда для ряда понятий вообще не находится межъязыковых соответствий из-за того, что в другом языке те или иные реалии культуры языка оригинала не были актуализированы. Причина возникающего лингвокультурного барьера заключается в отсутствии изоморфизма между языками и описываемыми ими культурами. Под отсутствием изоморфизма или алломорфизмом в лингвистике принято понимать различия в языках, особенно различия в лексических системах языков, включающие в себя особенности обозначения, специфичность денотата, а также разницу в культурах.

Алломорфизм языков обусловлен целым рядом объективных причин, основными из которых являются: присутствие в языке культурно-специфических реалий; различия в осмыслении и языковом обозначении одинаковых элементов культур; своеобразии лексического фона, составляющего неотъемлемую часть семантики слова. Так, нельзя не согласиться с В.Н. Дмитриук, по мнению которой даже самые общеупотребительные слова, такие как «дом», «семья», «родители», «дети», «друг» и проч., оказываются «квазиэквивалентными, квазисопоставимыми, нагруженными специфическими для каждой культуры ассоциациями, представлениями, составляющими и определяющими разницу в образах сознания» [Дмитриук: электронный ресурс]. Г.В. Елизарова также считает, что «большинство слов отнюдь не нейтральны в своих коннотациях. Они либо отсылают носителей культуры к определенным культурным ценностям, либо ассоциируются с культурно значимыми смыслами» [Елизарова, 2000: 66].

Изоморфизм культур на практике встречается достаточно редко. По мнению Н.А. Фененко, реальность одной культуры фактически непрезентируема реальностью культуры другой [Фененко, 2004: 106]. Вместе с тем характер взаимодействия культур также может рассматриваться с позиций изоморфизма. Хорошо известно, что чем больше дистанция, отделяющая друг от друга две культуры, тем сложнее процесс интеграции иностранного текста в инокультурную среду. И наоборот, в случае наличия общих черт в коммуницирующих культурах возникает потенциальная возможность изоморфизма их отдельных фрагментов. Доказательством наличия межкультурного изоморфизма может стать практика художественного перевода русской лагерной прозы на английский и немецкий языки. Так, перевести А.И. Солженицына, Е.С. Гинзбург, В.Т. Шаламова и других писателей лагерной прозы на немецкий язык оказывается проще, чем на английский, именно благодаря определенному изоморфизму лагерного языка и лагерной «акультуры», который наблюдался в определенный исторический период в немецкоязычном и русскоязычном обществах и отсутствовал в англоязычном.

Таким образом, язык и культура — сложные и многогранные явления, безусловно, взаимосвязанные и взаимозависимые, но не

изоморфные друг другу. Изменяясь в соответствии с внутренними закономерностями своих систем, а также в соответствии с внешними закономерностями развития общества, атрибутами которого они являются, язык и культура представляют собой взаимодополняющие сущности. Связь между языком и культурой должна, как нам представляется, рассматриваться и изучаться не в аспекте изоморфизма, а в функциональном аспекте, как связь между явлениями, не изоморфными друг другу.

#### **1.4. Художественный перевод и глобализация межкультурного пространства**

Вызванный процессом глобализации макросдвиг социальных парадигм может иметь для человечества весьма существенные последствия. Некоторые авторы предполагают даже, что процесс глобализации в состоянии полностью изменить суть современной цивилизации (см. об этом, например: [Ласло, 2004], [Рябченко, 2012], [Babich, 2012]). Однако, какими бы ни были ожидающие человечество метаморфозы, очевидно, что происходящие сегодня социальные процессы надлежит отслеживать на всех уровнях, что намечающиеся трансформационные тенденции нуждаются в объективном анализе, а пути развития мировых цивилизаций необходимо прогнозировать с максимальной степенью достоверности.

Глобализация — понятие неоднозначное. Одни под глобализацией понимают супернациональную силу, которая неизбежно трансформирует и видоизменяет локальные культуры, другие воспринимают ее «через опыт транснациональных связей между людьми и сообществами, сложившихся в результате миграции и иммиграции, в путешествиях, через потребление потока товаров, услуг и информации», третьи утверждают, что «если неизбежность и универсальность глобализации оспаривается, она становится идеологией, питаемой образами постколониального воображения, возбуждающего групповую политическую или художественную активность» [Социокультурная антропология, 2012: 245—246].

Процесс глобализации мирового пространства вызван целым рядом причин технического, экономического и социального харак-

тера. Среди важнейших условий интенсивного развертывания процесса глобализации следует назвать развитие скоростного транспорта и прежде всего дальней пассажирской авиации, развитие современных средств связи и компьютерных технологий, международной торговли, международного туризма, спорта, создание и функционирование межконтинентальных межгосударственных и политических объединений, выдвижение английского языка на роль мирового языкового посредника, его распространенность в качестве языка повседневного общения на огромных территориях Земли и многое другое.

Процесс глобализации начинается на национальном уровне, затем перетекает границы страны и продолжает свое шествие по миру. Каждая страна вносит свою лепту в процесс глобализации: вклад одних стран большой, других — микроскопический.

Здесь важно подчеркнуть, что глобализация как охватывающий весь мир процесс реальна, но одновременно она фантом, потому что не глобализуются национальные характеры, не глобализуется ментальность народов. Об этом наглядно свидетельствует тот факт, что глобализация мало изменила взгляды людей одной национальности на другие народы. Как пишет, например, Н. Злобин, в «России любой информационный повод американской тематики моментально раскалывает общество. Часть россиян видят в Америке глобальное зло, врага на все времена, настоящее исчадие ада. Другая — почти безупречный образец, всемирный идеал, “сияющий город на холме”, рукотворный рай. Конечно, ни то, ни другое не соответствует истине» [Злобин, 2013: 13]. Эту характеристику отношения людей к представителям других народов и наций можно отнести не только к россиянам.

В историческом плане глобализация на сегодняшнем витке развития человечества в какой-то мере повторяет ситуацию, имевшую место на заре человеческого рода, когда существовали единый «трансарод» и единый праязык. Но если перспективы слияния современных народов в единую человеческую нацию более чем туманны, то возможности преодоления вавилонского смещения языков представляются достаточно реальными. И хотя английский язык и не лучший заменитель общеземного праязыка, он все же и

не самый худший кандидат на роль языка мирового общения (хотя очевидно, что использование одного языка в качестве средства международной коммуникации неизбежно ведет к его обеднению, к своеобразной пиджинизации английского языка в мировом масштабе).

Некоторые культурологи усматривают в качестве одной из важнейших задач формирования глобального пространства культуры «выведение теоретически обоснованных и эмпирически применимых культурных единиц, в которых бы аккумулировалась и передавалась содержательная и общезначимая культурная информация [Люсый, 2011: 164]. Поиски подобных «культурных единиц» представляются нам столь же бесперспективными, как и ведущиеся уже полвека поиски так называемых единиц перевода, об алогичности которых еще в 1973 г. писал А.Д. Швейцер [Швейцер, 1973: 71—72]. Нам представляется, что более продуктивным может оказаться выявление доминирующих на современном этапе развития человеческой цивилизации процессов, определяющих ту или иную сферу человеческой деятельности.

Что касается проблемы глобализации на уровне художественного перевода, то необходимо подчеркнуть, что принцип глобализации заложен в его онтологии, поскольку всякий художественный текст, созданный на каком-либо языке, потенциально полилингвален, ибо в принципе каждый текст переводим на любой другой язык. Следствием заложенной в каждом оригинале возможности перевода на разные языки является переводная множественность: одно и то же произведение переводится на многие языки и становится литературным и культурным достоянием читателей на всех континентах. Относительно одновременный перевод того или иного художественного текста на многие языки и издание его в разных странах приводят к глобализации межлитературного и межкультурного пространства.

Важно подчеркнуть, что именно художественный перевод в известной мере инициировал процесс глобализации в ее современном виде. Переводы всегда знакомили людей с особенностями жизни в той или иной стране задолго до того, как читатели этих переводов получили возможность ездить в эти знакомые им только по переведенным книгам страны. Так, Диккенс через своих переводчи-

тов познакомил значительную часть мира с Англией, Бальзак — с Францией, Акутагава — с Японией, Чехов — с Россией.

Читая книги, в которых действие происходит в разных странах, читатель находил в них общее и отличное. Можно утверждать, что на протяжении XX в. доля «общего» в переводах с разных языков постоянно возрастала. Постепенно выкристаллизовывались сферы описываемого, где это «общее» стало доминировать. Таковы, например, описания передвижения героев на поезде, теплоходе, в самолете, приезд героев в гостиницу и жизнь в ней, пользование героями средствами связи: почтой, телеграфом, телефоном, факсом, электронной почтой, мобильным телефоном и т.д.

Возвращаясь к затронутой выше проблеме доминирующих социокультурных процессов, можно сказать, что глобализация в сфере художественного перевода заключается, в частности, в доминировании тех или иных стратегий перевода. Таковы, например, отказ от использования рифмы в переводах рифмованной поэзии, распространенность скопос-теории, т.е. ориентация на получателя перевода, превалирование принципа доместикации и др.

Одним из следствий глобализации в сфере художественного перевода следует считать возникновение в мировом масштабе моды на какого-либо писателя и появление переводов его произведений на десятках языков. Эта мода держится иногда от пяти до десяти лет (зачастую намного меньше), после чего книги автора практически исчезают с книжного рынка (исключение составляет мировая классика: Достоевский, Толстой, Чехов, Мопассан, Хемингуэй, Ремарк и др.).

При этом разные оригиналы оказывают неодинаковое воздействие на развитие глобализации. Можно с известной долей уверенности утверждать, что книги Дж. Роулинг о Гарри Поттере, несмотря на десятки переводов на самые разные языки и огромные тиражи, в силу их фантастического характера мало способствовали выработке у их читателей глобализационных представлений, в то время как трилогия Э.Л. Джеймс («Пятьдесят оттенков серого», «На пятьдесят оттенков темнее», «Пятьдесят оттенков свободы»), также переведенная на десятки языков, отражая образ жизни современных европейцев и североамериканцев, в большей мере способ-

ствуует вовлечению в процесс глобализации читателей в странах, в которых эти книги переведены и изданы.

Проблема роли художественного перевода в глобализации межкультурного пространства переводоведов, к сожалению, до сих пор не привлекала. И хотя некоторые авторы считают, что международное литературное пространство возникло еще в XVI в. [Казанова, 2003: 14], мы полагаем, что мировая литература периода глобализации стала оформляться на рубеже XX—XXI вв. Поэтому наше время предоставляет исследователям большие возможности для изучения уникальной роли художественного перевода в процессе глобализации жизни человечества. И есть основания надеяться, что специалисты в области художественного перевода этими проблемами все же заинтересуются.

### **1.5. Перевод, пространство и время культуры**

Язык — стрела, летящая в веках над пространствами Земли. Художественный перевод — это также особая форма движения: движения от языка к языку, от этноса к этносу, от культуры к культуре, движение во времени и в пространстве. Со времен первых переводов Библии, которыми можно датировать зарождение художественного перевода как вида человеческой деятельности, до начала XXI в. человек переводит с языка на язык, «с литературы на литературу». По мнению П. Казанова, каждая появившаяся в мире книга — часть некой совокупности, которую составляют все литературные тексты, созданные человечеством. «Каждая написанная на нашей планете книга, которую причислили к литературе, становится крошечной частичкой гигантской композиции, именуемой “мировая литература”» [Казанова, 2003: 7]. Однако большую часть мировой литературы составляет переводная литература. Таким образом, можно утверждать, что пространство переводной литературы — это всеземное пространство.

Для того чтобы адекватно оценить место и значение писателя в мировом литературном пространстве, необходимо, следовательно, учитывать и время, в которое он жил, и место, где он творил. Поэтому по аналогии с хронотопом М.М. Бахтина как категорией,

отличающей «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин, 1975: 234], мы можем говорить о хронотопе самой мировой литературы. Хронотоп мировой литературы носит всевременный и планетарный характер. Его нижняя временная граница определяется эпохой возникновения первых произведений художественной словесности человечества; верхней же границы не существует, ибо стрела времени направлена в бесконечность. Пространственные границы мировой литературы объемлют все территории Земли.

Вслед за В. Ларбо П. Казанова мыслит мировую литературу как создаваемую сообществом людей, не ведающих политических, языковых и национальных пристрастий, людей, живущих «в согласии с законом самоценной независимой литературы, творимой вопреки политическому и языковому разделению» [Казанова, 2003: 13—14, 27]. К сожалению, история мировой литературы XX в. свидетельствует о том, что далеко не всегда и далеко не везде удавалось «творить литературу» в соответствии с названными принципами. В прошлом веке литература во многих странах неоднократно подвергалась насилию с политических, идеологических, государственных позиций, что приводило к появлению в ковре, как метафорически назвал литературу Г. Джеймс, оборванных нитей, к возникновению «пустых» мест, нарушений узора. Такая ситуация складывалась, главным образом, в тоталитарных государствах. Государственная политика и идеология в них определяли и действия людей, причастных к переводческой и издательской деятельности, т.е. к практикологии перевода, следствием чего оказывались тотальная цензура, запреты на перевод и/или издание книг авторов, неугодных правителям недемократических стран, уничтожение книг. История развития литературы в фашистской Германии и в коммунистическом Советском Союзе наглядно подтверждает это. Поэтому небезынтересно проследить восприятие творчества одного и того же писателя в странах с разным государственным и политическим устройством, различными идеологиями и, разумеется, различными языками. Мы попытаемся провести такой сравнительный анализ на примере рецепции творчества Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка в бывшем СССР и в постсоветской России и в стра-

нах английского языка (главным образом в США). В этом разделе будут рассмотрены хронотопологические аспекты восприятия творчества названных писателей в переводах на английский и русский языки.

Временной аспект затронутой проблемы определяется сроками жизни в целом и периодами творческой жизни названных писателей, а также временными границами восприятия их поэзии, прозы и драматургии в США, Великобритании (английский язык), в Германии, Франции, СССР, Латвии, России (русский язык). Р.М. Рильке родился в 1875 г., умер в 1926 г., т.е. прожил всего 51 год. Первые произведения поэта вышли еще в конце XIX в. В XX столетии ему было отпущено четверть века активной творческой жизни. Э.М. Ремарк родился в самом конце XIX в., в 1898 г. Ему была суждена более долгая жизнь. Ремарк прожил 72 года (умер в 1970 г.).

Первый перевод произведения Р.М. Рильке на русский язык (новелла «Все в одной») появился в 1897 г.; последний из новых переводов опубликован в 2014 г. Таким образом, период переводческой рецепции литературного наследия Р.М. Рильке средствами русского языка составляет уже 117 лет.

Первое художественное произведение Э.М. Ремарка появилось в печати в 1918 г. (стихотворение «Я и ты»). Ремарк писал до самых последних дней. Следовательно, художественному творчеству он отдал 52 года. Первый перевод на русский язык появился в 1928 г. (роман «На Западном фронте без перемен»), а в 2011 г. увидели свет новые переводы поэзии Э.М. Ремарка. Таким образом, на русский язык Э.М. Ремарка переводят уже более 80 лет.

Переводческая рецепция творчества этих писателей средствами английского языка имеет несколько иные временные рамки. Первые переводы стихотворений Р.М. Рильке на английский язык появились в 1909 г. [Mason, 1961: 37, 168], последние переводы на английский язык датируются 2012 годом. Общее время работы переводчиков Рильке на английский язык составляет более 100 лет.

Начало рецепции прозы Э.М. Ремарка на английском языке почти совпало со временем появления первого перевода его великого романа на русский язык. Роман «На Западном фронте без перемен»

был переведен и издан в Великобритании и США в 1929 г. Последний же перевод прозы Ремарка на английский язык был опубликован в 1994 г. Им оказался второй перевод романа «На Западном фронте без перемен».

Пространственный аспект нашей темы определяется местом рождения, городами и странами, в которых довелось жить Р.М. Рильке и Э.М. Ремарку. Важной частью пространственного круга жизни Рильке и Ремарка мы считаем также немецкий язык, который был родным как для одного, так и для другого. Попытки обоих писать на других языках (Рильке на русском, итальянском, французском; Ремарка — на английском) ничего не меняют в лингвотопологической субстанции их творческих языковых личностей. Рильке, родившийся в Праге, входившей в Австро-Венгерскую империю, затем сам определил свои пространственные предпочтения: Германия, Франция, Швеция, Швейцария, а также Италия, Россия, Испания и другие страны.

Э.М. Ремарк, родным городом которого стал Оснабрюк, входящий сейчас в состав федеральной земли Нижняя Саксония, перед приходом фашистов к власти был вынужден покинуть Германию. Швейцария, Франция, Америка — это основные наделы его земного пространства. Один из нас так писал о судьбе Ремарка: «Ремарк знал свою страну, но его лишили права быть ее гражданином, Ремарк любил свою землю, но она ему не принадлежала — его судьбой стали скитания, его приняли и приютили города Швейцарии, Франции, Америки. Но где бы ему ни довелось жить, он везде возвращал свои великие слова, он сумел и в изгнании извлечь из родного немецкого языка свое золото, ибо именно немецкий язык был той его родиной, которая всегда была с ним» [Чайковский, 2000: 3].

Эти слова можно почти в полной мере приложить и к судьбе Рильке с той лишь разницей, что беженцем Рильке, к счастью, быть не довелось. И даже тот факт, что в конце жизни Рильке принял серьезную попытку перейти в своем творчестве на французский язык, снова ничего не меняет. В истории немецкой литературы он остался великим поэтом немецкого языка, о котором М. Дитрих сказала: «Никто не писал, не пишет и не будет писать так, как он» [Дитрих, 1997: 341].

В связи со сказанным выше уместно будет привести слова И. Канта: «Пространство и время суть *quanta continua*, потому что ни одна часть из них не может быть дана так, чтобы ее нельзя было заключить между границами (точками и мгновениями), стало быть, всякая такая часть сама в свою очередь есть пространство или время. Итак, пространство состоит только из пространств, а время из времен» [Кант, 1964: 243—244]. Жизненные и творческие пространства Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка складываются из мест, которые были для них домом, а их время — это время долгого и трагического XX в. Если же конкретизировать это утверждение, то можно сказать, что жизненным и творческим пространством Рильке была Европа, Ремарка — Европа и США. Временем творчества Рильке была первая четверть XX в., Ремарка — 20—60-е годы этого же столетия. Этим во многом определяются сходство и отличие в характере рецепции творческого наследия Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка.

### **1.6. Межкультурные барьеры в межкультурной художественной коммуникации и пути их преодоления**

Интерес к тому, что является преградой или «барьером» в процессе общения представителей разных лингвокультур и зачастую причиной переводческих неудач, возник одновременно с началом теории перевода. Однако эта проблематика продолжает оставаться актуальной и сегодня. Исследования триады «этнос — язык — культура» в переводоведческом аспекте привели к появлению диаметрально противоположных точек зрения на объективную возможность осуществления перевода: от принципиальной непереводимости, вытекающей из сути перевода как такового (перевод — это не более чем аппроксимация к подлиннику), до абсолютной переводимости, основанной на идее существования некоего общеуниверсального языка. Позднее в работах исследователей были предприняты попытки синтезировать оба эти подхода, в результате чего были введены такие понятия как «относительная переводимость», «частичная переводимость», «убывающая переводимость»

и др. (см., например: [Koller, 1997: 164—167]). Не вдаваясь в подробности дискуссии об онтологической сущности переводимости/непереводимости, подробнее остановимся на динамическом характере данных категорий. По мнению немецкого переводоведа В. Коллера, степень переводимости/непереводимости может уменьшаться или увеличиваться в зависимости от характера взаимосвязи между языком, мышлением, восприятием действительности, самой действительностью, уникальностью каждого языка и многих других факторов [Koller, 1997: 164—167]. Иными словами, категория непереводимости может терять свой абсолютный характер, модифицируясь в категорию вероятной переводимости, а затем и потенциальную и реальную переводимость [Чайковский, 2008: 103]. В этой связи актуальной задачей современного переводоведения, как нам представляется, является выявление и систематизация барьеров, помех, конфликтов, увеличивающих степень непереводимости инокультурных текстов и тем самым препятствующих полноценной межкультурной коммуникации, осуществляемой посредством перевода.

Проблемы перевода традиционно рассматриваются исследователями в двух аспектах: в собственно языковом смысле, когда трудности возникают в процессе перекодировки знаков одного языка в знаки другой языковой системы из-за неизбежной языковой асимметрии, а также в смысле интерпретации и передачи национально-культурной специфики текста. В этой связи Л.К. Латышев и А.Л. Семенов указывают на два подтипа непереводимости — непереводимость, которая будет существовать до тех пор, пока существуют языки, поскольку она вызвана непреодолимыми в переводе особенностями одного из языков (например, созвучие английских слов *sin* (грех) и *snake* (змея), важное для религиозных текстов на английском языке, но невозможное в русском переводе), и непереводимость, которая обусловлена культурологически... [Латышев, Семенов, 2003: 65—72]. Речь идет о лингвистической и экстралингвистической непереводимости. Рассматривая проблематику художественного перевода через призму межкультурной коммуникации, мы должны подчеркнуть, что объектом нашего исследования стали сложности перевода, обусловленные когнитивным диссонансом культур, а не только особенностями языковых и речевых

норм словоупотребления языка оригинала и языка перевода, т.е. при систематизации помех на пути переводчика мы не учитывали всех тех формальных несоответствий между языками, обусловленных их типологическими различиями.

Основой для выделения первого типа межкультурных барьеров послужил тезис Э. Бермана, в соответствии с которым существует две формы сопротивления: сопротивление текста-оригинала, с одной стороны, и сопротивление языка перевода — с другой: «On the psychological level the translator is ambivalent. He wants to force the two sides, force his language so that it is filled with incongruity, force the other language so that it is interned [*se dé-porter*] in his mother tongue» (цит. по: [Ricoeur, 2006: 8]). Художественный перевод — это не что иное, как столкновение двух различных миров, при котором нередко возникает «с е м и о т и ч е с к а я (когио-когнитивная) агрессия», причину которой Ю. Сорокин усматривает в том, что «в инородном, привносимом переводе, “...получает свой голос невыговариваемое...”, а точнее говоря недоговариваемое, что не может не восприниматься как нарушение правил художественного общения, коммуникативно-поведенческий сбой в сфере допускаемых ментальных поступков» [Сорокин, 2003: 83]. Таким образом, к первому типу межкультурных барьеров мы предлагаем отнести сопротивление принимающего языка, коммуникативного пространства, языковым выражением которого является неизбежное использование трансформаций и замен, позволяющих в той или иной степени ассимилировать культурно-маркированные реалии исходного языка.

Что касается второй формы сопротивления, обозначенной исследователем, то отметим, что, несмотря на уже утвердившийся сегодня в теории и практике художественного перевода принцип потенциальной полилингвальности оригинала, многие исследователи полагают, что резистивность оригинала переводу также является закономерностью процесса перевода. Сопротивление оригинала переводу может происходить на различных уровнях в зависимости от «длины контекста»: на уровне лексики (примером может послужить перевод безэквивалентной лексики); на уровне синтаксиса, семантика которого является частью смыслового содержания оригинала; на уровне стиля, все эффекты которого рассчитаны на

носителей языка и не всегда не могут быть выражены средствами другого языка. Однако основная сложность воссоздания оригинала заключается не в переводе слов, предложений или фрагментов текста, а в передаче глубины содержания исходного текста. Речь идет о так называемой глубине контекста, под которой понимают «смыслы описываемых автором ситуаций», предполагающих определенную «недоговоренность, характерную для любого художественного текста» [Сорокин, 2003: 89]. Чем больше глубина контекста, тем меньше текст поддается переводу. Именно поэтому, по мнению П. Рикера, переводчик должен начинать не с перевода слов, затем предложений и наконец всего текста, а, наоборот, постигнув все манифестации духа культуры, спускаться от текста к предложению, а затем к слову [Ricoeur, 2006: 31]. Глубина контекста является, на наш взгляд, одним из межкультурных барьеров в интеркультурной коммуникации.

Помимо вышеуказанных форм сопротивления еще одним межкультурным барьером, демонстрирующим противодействие принимающей культуры иноментальному для нее миру, является этноцентризм восприятия инокультурного текста, заключающийся в склонности оценивать явления окружающего мира сквозь призму традиций и норм своей этнической группы. Важно отметить, что этноцентричность восприятия, являясь барьером межкультурной коммуникации, не обязательно будет помехой для перевода. Так, по мнению Э. Сепира, пьеса Шекспира «переводима без всякого ущерба для своего содержания» [Сепир, 1993: 197]. Однако переклад «Гамлета» туземцам Западной Африки, по свидетельству американского антрополога Л. Бохэннен, окончился полным фиаско, так как они восприняли сюжет через призму своей культуры.

К следующему типу межкультурных барьеров мы относим ментальность нации. Социокультурный подход трактует ментальность как совокупность представлений, воззрений, «чувствований» общности людей определенной эпохи. Другими словами, ментальность — это некая характеристика людей, живущих в отдельной культуре, которая позволяет описать своеобразие видения этими людьми окружающего мира. В ней находят отражение универсальные и специфические нормы и ценности нации, воплощающие ее культурное ядро и определяющие ее самобытность.

Национальная ментальность этносов, диалогизирующих друг с другом посредством перевода, может существенно различаться, в результате чего то, что является важным и значимым для носителей культуры текста-оригинала, у представителей культуры, на язык которой текст переводится, может вызвать скуку и безразличие. Примером конфликта культур при восприятии иноментального текста может стать реакция на него инокультурных реципиентов, которая имела место при попытках экранизации одного из самых известных произведений А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Первые же попытки снять фильм по повести Солженицына натолкнулись на непонимание со стороны продюсеров, резюме которых сводилось к следующему: «Lots of snow. Lots of long Russian names. No women. No escapes. No violence. Would have to be “opened up”... Recommendation: Not for us» [Harwood, 1971: 3]. Иными словами, культура реципиентов перевода оказалась не готовой принять чужой и «не интересный» для нее фрагмент действительности, так как для ментальности этноса, на язык которого переводилось произведение, была характерна иная система ценностей. Таким образом, ментальность нации, на наш взгляд, совершенно оправданно можно отнести к одному из типов межкультурных барьеров, несмотря на тот факт, что он не имеет конкретного языкового воплощения.

Другим барьером в процессе общения представителей разных национально-культурных сообществ является культурная дистанцированность коммуникантов. Так, М. Снелл-Хорнби отмечала, что возможность перевода того или иного текста во многом зависит, насколько он отражает соответствующую национальную культуру, а также от дистанции (временной и пространственной), разделяющей ИЯ и ЯП: «the extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place» [Snell-Hornby, 1988: 41]. Подтверждением данного тезиса стал анализ проблем перевода лагерной прозы на английский и немецкий языки, в результате которого мы пришли к заключению, что степень непереводимости наименований реалий лагерного быта при их передаче на немецкий язык существенно снижается (что не характерно при воссоздании

наименований реалий средствами английского языка). Существование схожих систем лагерей в Советском Союзе и Германии повлияло на широкое распространение в обоих языках лагерной лексики, чего не было и не могло быть в англоязычных странах, где система концентрационных лагерей отсутствовала. Данный факт самым непосредственным образом свидетельствует о том, что чем более удалены друг от друга языки-партнеры (в пространственном, временном, культурном отношении), тем проблематичнее будет добиться адекватности в переводном тексте. Языковым выражением данного типа межкультурных барьеров являются наименования специфических реалий, характерных для жизни определенного этноса.

Еще одним серьезным барьером в процессе межкультурной коммуникации может стать социальная маркированность исходного текста. Не требует доказательств тот факт, что помимо основной своей цели — служить средством общения — язык функционирует и как важный фактор внутригрупповой идентификации, выполняя роль своеобразного «языкового паспорта». В целях манифестации своего социального статуса и противопоставления «себя» — «им» (в рамках оппозиции «свой» — «чужой») могут использовать различные социальные диалекты: жаргоны, арг, сленг, субъязыки и т.д. Разумеется, что перевод текста, в котором автором намеренно аккумулируется языковой материал, специфический для определенного социума, будет представлять двойную сложность для переводчика: с одной стороны, необходимость правильной интерпретации единиц социально-групповых диалектов, с другой — поиск способов передачи «социолектизмов» средствами ЯП.

Ситуация становится еще более сложной, когда тексты, в которых используются социально-маркированные единицы, не только сигнализируют о социальном статусе своих героев, но и несут дополнительную функцию, например функцию «языкового сопротивления». Убедительным примером может послужить «наш советский новояз», подробному анализу которого посвящена книга Б. Сарнова с одноименным названием. Как отмечает Б. Сарнов, партийному «мертвословью» и «официальщине» народ отвечал своим НОВОЯЗОМ, противостоящим казенному [Сарнов, 2005: 760]. Это была специфическая форма языкового сопротивления, сознатель-

но или бессознательно противостоявшая официальному новоязу (ср., например, велеречивость официального советского новояза — *неуклонно, неустанно, самоотверженный, победоносный, беззаветный, небывалый, неслыханный* и т.д. и изобилие литот и уменьшительных суффиксов в бытовой советской речи — *коммуналка, сберкнижка, платежка, планерка, текучка, столовка* и др. Разумеется, приблизительный или описательный переводы (или их комбинация) позволят передать значение подобной лексики и тем самым избежать денотативного провала, но их функциональный «заряд» так и останется за рамками переводимости.

К последнему типу межкультурных барьеров, возникающих в процессе интеркультурной коммуникации, мы предлагаем отнести «этнодифференцирующие культурологические признаки», о которых пишут И.Ю. Марковина и Ю.А. Сорокин (см. об этом подробнее: [Марковина, Сорокин, 2008: 10—12]). Под этнодифференцирующими культурологическими признаками мы понимаем различия, возникающие при сопоставлении вербального и невербального поведения носителей контактирующих лингвокультурных сообществ, обусловленные своеобразием традиций, обычаев, норм поведения и т.д. В качестве примера рассмотрим передачу в переводе понятий, которые, к сожалению, неизменно присутствуют в любом обществе — названий групп заключенных. Результаты исследований этнической специфики американского и русского арго показали, что особенности общенациональных традиций привели к тому, что в американских тюрьмах не может возникнуть такая категория заключенных, как «вор в законе», так как она возможна лишь в обществе, в котором достаточно глубоко ценится коммунальность как образ жизни. Индивидуальный характер американского общества исключает становление такого типа заключенных (см. об этом подробнее: [Тихонов, Грачев, 2002: 80—81]).

Представленные нами типы межкультурных барьеров, возникающие в процессе интеркультурной коммуникации, условно можно поделить на два вида: к первому относятся те, что выражены в тексте эксплицитно и открыто сигнализируют о своей культурной «особости»; ко второму мы причисляем те, что остались невербализованы в тексте, однако присутствуют в нем имплицитно. Несмотря на то, что языковое выражение получили

только барьеры первой группы (в форме наименования реалий и культурно-маркированных обозначений), наибольшую сложность для переводчика, на наш взгляд, будут представлять барьеры, относящиеся ко второй группе. Необходимо подчеркнуть, что и те, и другие будут существенно повышать степень непереводимости иноязычного вокультурного текста.

Пути преодоления обозначенных нами межкультурных барьеров в принципе известны, так как не раз рассматривались и в теории и практике перевода и в теории межкультурной коммуникации. Среди них использование таких видов перевода, как адаптивный перевод, «который заключается в различных механизмах компенсации, обеспечивающих “правильную” интерпретацию оригинальных знаков» [Клюканов, 1998: 68—69] (их «одомашнивание» или «доместикацию» в трактовке Г.Д. Воскобойника); противоположный ему резистивный перевод, помогающий «...оригинальным знакам сопротивляться воздействию принимающего коммуникативного универсума» [Клюканов, 1998: 68—69] («остранение» или «форенизация»); и, наконец, интерпретативный перевод, позволяющий истолковать «темные» места оригинала и тем самым преодолеть сопротивление принимающего коммуникативного пространства или этноцентризм коммуницирующих культур.

В своей совокупности существующие типологии переводческих трансформаций дают подробный перечень приемов, позволяющих с минимальными потерями передать все дополнительные значения, характерные для семантики национально-маркированной лексики. Особенно важным нам представляется замечание Э. Маркштайн, подчеркнувшей, что выбор того или иного приема зависит не только от специфики текста, но и во многом от близости культур ИЯ и ЯИ: «die Wahl der Strategie wird nicht nur von Texttyp und Zielgruppe bestimmt, sondern auch durch die Nähe oder Ferne zwischen AS- und ZS-Kulturkreis» [Markstein, 1998: 291] (см. об этом также: [Schulze, 2004: 929]). Следовательно, для языков-партнеров, культурно-исторические реальности которых совпадают в значительной степени, более подходящими могут оказаться те способы перевода национально-специфической лексики, при которых зачастую удастся ограничиться подбором вариативного (контекстуального) соответствия; в случае существенных расхождений в культурах взаи-

модельствующих языков приходится обращаться к переводческим трансформациям и подыскивать другие адекватные способы передачи денотативных реалий.

Кроме того, возвращаясь к положению В.В. Сдобникова и О.В. Петровой, в соответствии с которым текст перевода не должен восприниматься читателем ни как «свой», ни как «чужой», а как «иной», т.е. понятный, но не ассоциирующийся со своей родной национально-культурной средой, мы полагаем также, что в процессе перевода следует осторожно применять два крайних диаметрально противоположных друг другу способа передачи культурно-маркированных лексем, а именно перенос и замену обозначения реалии исходного языка обозначением реалии языка перевода. По аналогии с утверждением Г. Тури, по мнению которого переводной текст будет располагаться на оси между двух гипотетических полюсов — «соответствия» тексту оригинала (adequacy (source text oriented)) и «приемлемости» в ЯП (acceptability (target language oriented)) [Toury, 1980: 34], мы считаем возможным разместить способы передачи языковых реалий при переводе следующим образом:

ИЯ		ЯП		
Перенос	транскрипция/транслитерация	калька	приблизительный перевод; описательный перевод; контекстуальный (трансформационный) перевод	замена обозначения реалии ИЯ обозначением реалии ЯП

Использование приема переноса предполагает, что получатель перевода в определенной степени знаком с культурой языка перевода, в противном случае читатель перевода неизбежно столкнется

с определенными трудностями, так как перенос приводит к некоторой «экзотизации» текста. С другой стороны, замена обозначения реалии исходного языка обозначением реалии языка перевода также зачастую может привести к формированию неверного представления о понятии или явлении исходного языка у реципиентов перевода. По мнению профессора Б.Л. Бойко, жаргон нельзя выразить на иностранном языке жаргоном — «слишком привязан он к своим носителям локально» [Бойко: электронный ресурс]. В этой связи отметим, что рядом исследователей перенос и замена не выделяются среди способов, используемых в переводческой практике для передачи реалий на иностранный язык (см., например: [Романова, Коралова, 2004: 32—36]).

## Глава 2

# ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА И КУЛЬТУРЫ В ЗАРУБЕЖНОМ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИИ

### 2.1. Проблемы взаимодействия художественного перевода и культуры в зарубежном переводоведении

Прежде чем перейти к анализу взаимосвязи художественного перевода и культуры в зарубежном переводоведении, отметим, что культурологический подход к переводу в работах зарубежных авторов утвердился далеко не сразу. Как и в России, в англоязычных странах первые попытки теоретических обобщений в области перевода были предприняты самими переводчиками, среди которых было немало выдающихся поэтов и писателей. Фундаментальные труды по теории перевода, придавшие ей строгий научный характер, появились за рубежом лишь во второй половине XX в. Под влиянием идей Дж. Ферса, М.А.К. Хэллидея, Дж. Кэтфорда и др. теория перевода стала рассматриваться как раздел лингвистики, чему способствовало закрепившееся представление о переводе как о межъязыковой трансформации. Так, Дж. Кэтфорд определил перевод как «замену текстового материала на одном языке (SL) эквивалентным текстовым материалом на другом языке (TL)» [Кэтфорд, 2004: 43], признав тем самым эквивалентность основным понятием переводоведения.

Понятие эквивалентности в интерпретации Дж. Кэтфорда в англоязычном переводоведении было воспринято отнюдь не однозначно. По мнению М. Снелл-Хорнби, эквивалентность в переводе — всего лишь иллюзия («*illusion of equivalence*») [Snell-Hornby, 2006: 32]), поскольку сущность перевода не может быть сведена к межъязыковой трансформации: «*In attempting to understand and make sense of the source text, the translator tunes in to the other side...*

and in creating the target text, s/he formulates a message for the target audience which should be coherent with the target culture» [ibidem: 166]. Во второй половине 60-х годов XX в. наблюдается существенное увеличение исследований, ориентированных главным образом на реципиента перевода и анализирующих характер прагматического воздействия переводного текста на своего получателя. Публикация в 1968 г. труда А. Нойберта «Прагматические аспекты перевода» окончательно ознаменовала «прагматический поворот» в теории перевода [Neubert, 1968: 21—33]. Прагматическая адекватность перевода предполагает смысловую эквивалентность текстов исходного языка и языка перевода с позиций коммуникации, а не с чисто формальных позиций.

Прагматический поворот в теории перевода стал необходимой предпосылкой для следующего этапа в истории развития зарубежного переводоведения — культурологического. В рамках зарождавшейся культурологической парадигмы единицей перевода уже признается не слово, не предложение и даже не текст, но сама культура, в лоне которой создавался оригинал: «translator does not move from the word to the sentence, to the text, to the cultural group, but conversely: absorbing vast interpretations of the spirit of a culture, the translator comes down again from the text, to the sentence and to the word» [Ricoeur, 2006: 31]. Усиленное внимание теоретиков и практиков перевода к культурологическим аспектам перевода, наметившееся в начале 1980-х годов XX в., повлекло за собой «культурный поворот» («cultural turn» [Gentzler, 2004: 166]), ставший следующим этапом в развитии англоязычного переводоведения.

Именно с культурным поворотом связывают становление теории перевода как самостоятельной дисциплины: «the growth of Translation Studies as a separate discipline is a success story of the 1980s» [Lefevere, 1992: vii]. Перевод рассматривается уже не только как форма межъязыковой, но и как форма межкультурной коммуникации: «Translation... entails a process of cultural de-coding, re-coding and en-coding» [Karamanian: электронный ресурс]. Меняется и роль переводчика: из посредника в межъязыковой коммуникации он становится медиатором культур: «translators must be both bilingual and bicultural if not multicultural» [ibidem].

Одновременно с выделением теории перевода в отдельную дисциплину и установлением культурологической парадигмы в зарубежном переводоведении существенно возрос интерес к другой области гуманитарного знания, имеющей непосредственное отношение к культуре — культурологии. Вместе с тем следует отметить, что вопреки ожиданиям ощутимой взаимосвязи между двумя дисциплинами не наблюдалось. Между тем, по мнению С. Басснетт и А. Лефевра, и теория перевода и культурология носят междисциплинарный характер и имеют множество сфер пересечения. В своей совместной работе «Constructing Cultures» (1998) авторы пишут о назревшей необходимости переводческого поворота в культурологии — «The Translation Turn in Cultural Studies» (цит. по [Trivedi: электронный ресурс]).

Представляется тем не менее, что ожидать смены парадигмы в культурологии под влиянием теории и практики перевода все же преждевременно: слишком различна онтологическая основа сопоставляемых дисциплин. Язык и культура не могут и не должны рассматриваться как равноценные или равновесные, т.е. изоморфные сущности. Однако если в рамках теории перевода язык не может стоять «в одном ряду с культурой», поскольку последняя все же вторична по отношению к языку, то в культурологии язык рассматривается лишь как элемент культуры.

Итак, хотя «культурный поворот» в теории и практике художественного перевода так и не привел к интеграции культурологии и переводоведения в целом, мнение о том, что следующим этапом в истории развития теории перевода станет возрождение лингвистической теории, на наш взгляд, также является недостаточно обоснованным (см. об этом подробнее: [Snell-Hornby, 2006: 151]). Проведенный нами обзор новейших публикаций по зарубежному переводоведению данное предположение исследовательницы не подтверждает. На наш взгляд, сегодня происходит постепенное становление новой, преимущественно прикладной теории перевода, сочетающей в себе достижения лингвистического и культурологического подходов. Недаром С. Басснетт сравнивает перевод с лабораторией, в которой есть все для изучения межкультурного взаимодействия, реализуемого посредством перевода: «translation

offers an ideal 'laboratory situation' for the study of cultural interaction...» [Bassnett, 2007: 19].

Анализ тем и содержания исследований по зарубежному переводоведению, опубликованных после 2000 г., показывает, что главными направлениями работы зарубежных переводоведов являются:

- выявление и поиск путей преодоления межкультурных барьеров, возникающих в процессе перевода;
- разработка практических рекомендаций (переводческих техник) по переводу текстов различного жанра;
- прогнозирование возможностей культурного взаимодействия, реализуемого посредством перевода.

В рамках последнего подхода перевод рассматривается как способ преодоления культурного изоляционизма и средства «объединения» культур: «*translation seems to be the only possible way to "unite" all cultures*» [Нан: электронный ресурс]. Следует при этом отметить, что идея объединения культур воспринимается исследователями далеко не однозначно. Б. Барбер пишет о феномене «McWorld culture», представляющем, по мнению исследователя, угрозу культурной идентичности этносов: «In view of this "McWorld" culture, which presents itself as western, as advanced, as the only possible civilized form of existence, we are all in danger» (цит. по: [Snell-Hornby, 2006: 130]). На наш взгляд, перевод следует рассматривать не как способ «объединения» культур, а как средство приобщения к культуре того или иного этноса или, в терминологии С. Басснетт, к культурному капиталу («*cultural capital*») [Bassnett, 2007: 19].

Таким образом, взаимосвязь художественного перевода и культуры в зарубежном переводоведении прослеживается практически с самого начала сопоставительных исследований текстов на языке оригинала и их переводческих вариантов. Именно культурный компонент имел решающее значение для выделения теории перевода в отдельную самостоятельную дисциплину в 1980-х годах прошлого столетия. И сегодня именно культура задает вектор дальнейшего развития переводоведения как в зарубежной, так и в отечественной науке. Не исключено, что осознание нерасторжимости взаимосвязи художественного перевода и культуры выступило одним из факторов, приведших к стремительному развитию новой области гуманитарного знания, — межкультурной коммуникации, которая

и стала, как нам представляется, тем переводческим поворотом в культурологии, о котором писали С. Басснетт и А. Лефевр.

## 2.2. Тенденции развития художественного перевода в Великобритании

Одним из первых британских теоретиков и практиков художественного перевода можно считать Дж. Драйдена, английского поэта, драматурга и критика, который еще в 1680 г. попытался разработать типологию перевода и выработать требования, которым должен следовать переводчик поэзии. В предисловии к своему переводу «Посланий» Овидия Дж. Драйден выделил три вида перевода: 1) метафраз (точная передача оригинала, слово в слово, т.е. буквальный перевод), 2) парафраз (перевод с учетом стиля автора, без значительных изменений), 3) имитация (подражания или вариация на тему оригинала) [Dryden, 1999: 23].

Оптимальный путь для переводчика, по мнению Дж. Драйдена, это выбор золотой середины между путем перевода-метафразы и перевода-имитации. Дж. Драйден выделяет следующие требования, которым на его взгляд должен соответствовать переводчик поэзии: 1) быть поэтом; 2) владеть языком оригинала и своим родным языком; 3) понимать индивидуальные особенности автора оригинала; 4) соотносить свой талант с талантом автора оригинала; 5) сохранять смысл оригинала; 6) сохранять привлекательность оригинала без ущерба для его смысла; 7) сохранять качества стиха в переводе; 8) заставлять автора стиха говорить так, как говорит современник; 9) не следовать слишком близко букве оригинала, чтобы не утратить ее «дух»; 10) не стараться улучшить оригинал (цит. по: [Комиссаров, 2000: 11]). По мнению Дж. Драйдена, поэтический перевод — вершина мастерства переводчика, и главное, чтобы переводчик поэзии обладал поэтическим талантом. Истинный поэт-переводчик должен отлично владеть своим родным языком, его грамматическими и стилистическими тонкостями [Dryden, 1999: 29].

В XX в. в Великобритании стали появляться научные труды по теории и практике перевода таких исследователей, как Т. Сэвори,

М.А. Хэллидей, Дж. Кэтфорд, П. Ньюмарк и др., в работах которых затрагивались, в том числе и вопросы художественного перевода. В книге «Искусство перевода» Т. Сэвори сформулировал типы перевода<sup>1</sup> и представил свои принципы перевода. Эти переводческие принципы нередко вступают в противоречие друг с другом. Например, тезис «A translation may add to or omit from the original» противоречит тезису «A translation may never add to or omit from the original», а также «A translation of verse should be in prose» и «A translation of verse should be *in verse*» [Savory, 1968: 54].

Если работы по переводу Дж. Драйдена и Т. Сэвори носили в основном практическую направленность, то в трудах Дж. Кэтфорда были предприняты попытки создать лингвистически обоснованную теоретическую концепцию перевода, в которой большое внимание, в частности, уделялось переводческой эквивалентности. По Дж. Кэтфорду, переводческая эквивалентность возникает, когда тексты исходного языка и языка перевода могут заменить друг друга в определенной ситуации. Дж. Кэтфорд различал полный перевод и частичный перевод, в которых соответственно текст оригинала переводится целиком и полностью или только некоторая его часть (текст переводится только на одном уровне: фонологическом, грамматическом, лексическом и т.д.) [Catford, 1965: 21]. Работы Дж. Кэтфорда внесли вклад в становление и углубление лингвистического подхода в теории перевода.

Британский исследователь П. Ньюмарк большое внимание уделял разработке теоретических вопросов перевода, а также методам преподавания обучения переводу. В своей книге «Approaches to Translation» П. Ньюмарк иллюстрирует положения теории перевода разнообразными примерами из переводов, что делает не только эту книгу автора, но и многие другие его работы ценным руководством для тех, кто хочет узнать секреты мастерства перевода.

---

<sup>1</sup> Т. Сэвори выделял следующие четыре вида перевода: 1) «совершенный перевод» — перевод информационных фраз и объявлений; 2) «адекватный перевод» — перевод произведений с сюжетом, в которых содержание таких произведений важнее формы; 3) перевод классических произведений, где одинаково важны и форма, и содержание произведений; 4) перевод научно-технических произведений, в котором необходимо хорошее знание предмета, о котором идет речь в оригинале [Savory, 1968: 49].

Основную задачу теории перевода П. Ньюмарк видит в определении оптимальных методов перевода, применимых для максимально широкого спектра текстов. Британский исследователь различает два основных метода перевода: 1) коммуникативный метод перевода и 2) семантический метод перевода [Newmark, 1981: 22—23]. Коммуникативный метод предполагает, что текст перевода произведет тот же эффект, который был получен читателем оригинала на исходном языке. При семантическом методе перевода в тексте языка перевода с помощью синтаксических и семантических ресурсов языка перевода создается абсолютно тот же объем значения, заданного контекстом в исходном языке.

Большое внимание практическим вопросам перевода П. Ньюмарк уделяет в своей книге «A Textbook of Translation», которая посвящена всем тем, кто стремится овладеть искусством перевода. В этой работе автор приводит перечень известных переводческих методов, которые варьируются в пределах от буквального перевода до вольного [Newmark, 1988: 52—53]. В классификации методов перевода П. Ньюмарка для перевода поэзии выделен и метод адаптации. По этому методу при сохранности тематики, образов, персонажей, сюжета реалии языка-источника заменяются культурными реалиями языка перевода. Таким образом, текст оригинала полностью трансформируется<sup>2</sup>.

### **2.3. Художественный перевод в СНГ: проблемы и тенденции**

С развалом СССР на рубеже 90-х годов XX в. изменился не только политический ландшафт на значительной части Европы и Азии, но и ландшафт этнический, культурный, языковой. Стал другим и ландшафт художественного перевода. Если до обретения бывшими республиками Советского Союза государственной независимости процесс художественного перевода развивался в рамках

---

<sup>2</sup> В системе методов перевода, представленной П. Ньюмарком, метод адаптации является наиболее свободной версией перевода (подробнее о методах перевода у П. Ньюмарка см.: [Newmark, 1988: 52—53]).

имперской, по сути национальной политики коммунистической власти, то начиная с последнего десятилетия прошлого века этот процесс приобрел совсем иной характер: во-первых, страны СНГ стали сами определять приоритеты в области перевода; во-вторых, интенсивно заработали законы рынка в сфере издательской деятельности; в-третьих, поменялись векторы ориентации переводчиков (например, российские переводчики, к сожалению, почти перестали переводить авторов, живущих в бывших республиках СССР, переводчики новых стран на постсоветском пространстве обратились к литературам тех народов, которые ближе им по общей истории, по общим языковым корням, по менталитету. Думается, что не ошибемся, если скажем, что в Азербайджане за последние двадцать лет было переведено намного больше книг с турецкого языка, чем за семьдесят лет советской власти).

Разумеется, что весьма бегло и поверхностно обозначенные нами процессы в сфере художественного перевода СНГ и четверть века назад, и сегодня носили и носят многогранный характер<sup>3</sup>. Характерные для развития перевода в странах СНГ ностальгия по прошлому и устремленность в будущее — лишь две составляющие нестройной ситуации в области художественного перевода на пространствах бывшего Советского Союза.

И все же о тоске по прошлым временам и о некоторых проблемах и перспективах художественного перевода в СНГ стоит поговорить. Для иллюстрации тезиса о правомерности или неправомерности ностальгии по переводу советского типа воспользуемся некоторыми примерами.

Обратимся к творчеству казахского классика Абая Кунанбаева. По данным Г. Бельгера, за время существования сателлита СССР — Германской Демократической Республикой — в немецком переводе существовали всего три стихотворения Абая, а за последние двадцать лет появились пять подборок и две книги [Belger, 2007: 99—100]. Одна из этих книг — сборник переводов Абая на

---

<sup>3</sup> Художественный перевод в Содружестве Независимых Государств мы понимаем и как перевод произведений авторов из стран СНГ на языки бывших советских республик и другие языки мира, и как перевод со всех языков мира на языки стран — участниц СНГ.

немецкий язык — в 2007 г. была прекрасно издана в Кельне усилиями давнего друга литератур народов СССР и СНГ Лео Кошута в серии «Казахская библиотека» [Abai, 2007]. Так стоит ли поклонникам творчества Абая ностальгировать по прошлому?

Второй пример. На украинский язык великого Р.М. Рильке при советской власти переводили гомеопатическими дозами. Возможно, что одной из причин такого отношения к Рильке было влияние «старшего брата», объявившего Рильке на страницах «Правды» реакционером и мистиком, а другой — тот факт, что одним из переводчиков Рильке на украинский язык был Василь Стус — украинский правозащитник, узник совести, трагически погибший в пермском лагере в 1985 г. Переводы Стуса изымались и зачастую уничтожались сотрудниками КГБ (см. об этом: [Чайковский, 2000: 63—70]). Но за последние двадцать лет и сохранившиеся, к счастью, переводы Стуса изданы в независимой Украине, и прекрасно оформленный двухтомник Рильке вышел в свет, и первый украинский перевод его романа «Записки Мальте Лауридса Бригге» появился [Чайковский, Лысенкова, 2009: 93—97]. Снова, думается, нет причин тосковать по ушедшей эпохе.

Третье. Можно ли было себе представить, чтобы в советское время сборник переводов стихотворений азербайджанских поэтов на русский язык вышел не в Москве и не в Баку, а в западногерманском Ганновере? Если бы такое случилось, то всем было бы ясно, что под обложкой такой книги собраны стихи тогдашних азербайджанских диссидентов. А в 2003 г. в Ганновере и Киеве издана книга «О, Хазар! Это таинство слова» — антология современной азербайджанской лирики на русском языке, переведенная и составленная бывшим бакинским грузином Дм. Дадашидзе [О. Хазар..., 2003]. Как пишет критик Л. Лаврова, эта книга «обращена к будущему, тому будущему, где все мы уже другие, пережив благодаря собственному беспамятству и утрате культурных и нравственных оснований множество новых разочарований и катастроф, извлечем не отягощенные конъюнктурой уроки из своего прошлого» [Лаврова, 2005: 207].

Еще одна проблема. Мы с полным обоснованием можем назвать художественный перевод в странах СНГ постколониальным переводом (о постколониальном переводе см., например: [Munday,

2002: 133—138], [Bassnett, 2007: 20—22]). Постколониальный перевод как отдельное направление в теории художественного перевода в последние десятилетия интенсивно развивается в мире, и его положения могут быть с успехом использованы при анализе переводческой ситуации в странах — участницах Содружества.

К сожалению, в России и в странах СНГ о постколониальном переводе предпочитают не говорить. Между тем обращение к этой проблематике помогло бы высветить многие вопросы, которые ждут еще своего решения. В частности, объективный анализ истории перевода в СССР и СНГ помог бы выявить природу одного из живучих советских мифов, а именно мифа о непревзойденно высоком уровне художественного перевода в Советском Союзе. И это при том, что знаменем этого перевода был преимущественно фиговый листок подстрочника.

Помимо всех прочих бед, которые нес с собой перевод по подстрочнику (и которые уже достаточно хорошо описаны), надо упомянуть и такую напасть, как обезличивание авторов из национальных республик при их переводе на русский язык так называемыми подстрочникамистами. Такие квазипереводчики «переводили» с десятков языков. Например, известный поэт Лев Озеров, автор работ по поэтическому переводу, переводил якобы с 43 языков. Среди них, конечно, азербайджанский, грузинский, армянский, осетинский, киргизский, туркменский, узбекский, таджикский, чеченский, якутский. Мы назвали только десять языков. 33 других названы в книге «Реальности поэтического перевода» [Чайковский, 1997(б): 92]. Вот и выходили в переводах таких всеядных квазипереводчиков якуты похожими на осетин, узбеки на чеченцев, а все вместе сливались зачастую в некую безликую массу литературы народов СССР.

Поэтому если сегодня говорить о переводах только на русский язык, то в них киргизы должны предстать киргизами, азербайджанцы — азербайджанцами, а молдаване — молдаванами. Для этого нужны не подстрочникисты, для которых оригинал — тайна за семью печатями, а профессионалы в области художественного перевода, этнологии, межкультурной коммуникации. Именно эту важную задачу, эту высокую гуманитарную миссию выполняет сегодня Московский государственный лингвистический университет,

готовящий специалистов и переводчиков языков стран СНГ. Вот пример реальных, конкретных шагов в будущее. Нельзя не поблагодарить этот ведущий российский лингвистический университет и его ректора И.И. Халееву за благородный подвижнический труд на поприще подготовки переводчиков с языков и на языки бывших союзных республик.

Еще одним важным вопросом, имеющим существенное значение для развития художественного перевода на пространстве СНГ, является вопрос о языковом дисбалансе, типичном для современного мира. Даже в теории перевода очевидна ориентация на так называемые большие языки: в ней и сегодня доминируют языки бывших метрополий — английский, французский, русский. Языков бывших колоний и окраин словно не существует. А они есть, они, к счастью, развиваются, но они нуждаются в поддержке.

В статье, опубликованной в «Литературной газете», народный писатель Азербайджана, президент ПЕН-клуба Азербайджана Ч. Абдуллаев вполне обоснованно пишет о том большом внимании, которое уделяется в его стране изучению русского языка — в Азербайджане не закрыта ни одна русская школа [Абдуллаев, 2012: 12]. Небезынтересно было бы узнать, как обстоят в этом плане дела в Российской Федерации. Сколько школ с азербайджанским языком обучения открыто в России, где проживает, по некоторым данным, не менее двух миллионов азербайджанцев? Хотелось надеяться, что президент российского ПЕН-клуба А. Битов также сможет представить российской и азербайджанской общественности обнадеживающую информацию.

В той же статье Ч. Абдуллаев, широко известный прозаик, перечисляет многих русских поэтов, переведивших с азербайджанского, как мы знаем, только по подстрочнику, т.е. он называет людей, которые азербайджанского языка не знали и переводить с этого языка не могли, они только зарифмовывали прозаические пересказы стихов. Затем президент азербайджанского ПЕН-клуба приводит имена пяти современных переводчиков с азербайджанского на русский, но это все азербайджанцы, знающие русский язык. Фамилий российских переводчиков автор, к сожалению, назвать не мог, поскольку их, очевидно, нет. Ситуация эта типичная: как мы уже

отмечали, литературу стран СНГ на русский язык переводят преимущественно носители языков государств Содружества, владеющие русским языком. С подобными проблемами одному Межгосударственному фонду гуманитарного сотрудничества не справиться. В этом деле нужна непосредственная и реальная государственная поддержка и политическая воля руководителей стран, входящих в СНГ.

Состоявшиеся в начале июня 2012 г. в Баку на базе Бакинского славянского университета международный симпозиум «Актуальные проблемы художественного перевода литератур стран СНГ» и вторая «Международная научная школа переводчиков художественной литературы стран СНГ» оказались теми многообещающими шагами в будущее прекрасного человеческого дела — художественного перевода, — который соединяет и страны Содружества независимых государств, и весь земной шар в единый дом человечества.

Художественный перевод по праву сравнивают с мостом, который переводчики перебрасывают от языка к языку, от народа к народу. У расстрелянного (по одним данным в 1838-м, по другим — в 1939 г.) азербайджанского поэта Микаила Мушфика есть стихотворение «Мост». Многие строки этого прекрасного поэтического произведения, написанного в форме развернутой метафоры, в основе которой лежит образ моста, соединяющего не только берега ущелий и рек, но и народы в единую семью, содержат еще одну скрытую метафору, которая раскрывает благородную суть художественного перевода:

*Я мощный мост. Я смелый переход  
Из прошлых тяжких лет в грядущий год,  
Из тьмы развалин к цветникам весны,  
Из увяданья в молодые сны,  
Из смерти в жизнь, от рабства к мятежу.  
Вы знаете, как честно я служу.*

.....  
*И миновали пропасти в горах,  
И разобитность разбивали в прах.*  
.....

*И все, что жаждут завтрашнего дня,  
Меня построят и пройдут меня.*

.....  
*По мне пройдут в другие времена  
Материки, народы, племена.*

(Перевод П. Антокольского) [Пою мое отечество.  
Поэты Азербайджана, 1967: 51—53].

И, возвращаясь к великому Абаю Кунанбаеву, скажем его словами: «Нет для подлинной дружбы нигде межи, плещут волны любви через все рубежи» [Кунанбаев, 1970: 65]. Художественный перевод устраняет границы-межи между странами, художественный перевод строит долговечные мосты между народами, художественный перевод передает от языка к языку, от человека к человеку чувства взаимного уважения и любви. Поэтому и переводчики, и само высокое ремесло художественного перевода нуждаются в постоянном внимании и поддержке.

## Глава 3

# ЛИЧНОСТЬ АВТОРА И ЛИЧНОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР

### 3.1. Полилингвальная творческая личность и ее культуртрегерское значение

На рубеже XX—XXI вв. одним из центральных направлений исследований в языкознании, связанных с формами существования языка и со способами его использования, стало изучение языковой личности. Интерес лингвистов к этой проблеме вызван в первую очередь тем обстоятельством, что понятие языковой личности рассматривается ими как ключевое при описании национальных языков [Караулов, 2010]. В рамках данного подраздела мы обратимся к феномену творческой языковой личности, как высшему надуровню языковой личности, а также полилингвальной творческой личности, интересующей нас не только с позиций определенных языков, но и в аспекте взаимодействия языков и культур.

Обратимся вначале к дефиниции термина «языковая личность», предложенной отечественным филологом, исследователем проблем русской языковой личности Ю.Н. Карауловым: «Языковой личностью можно назвать совокупность (и результат реализации) способностей к созданию и восприятию речевых произведений (текстов), различающихся а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности и в) определенной целевой направленностью» [Караулов, 2010: 245]. Данное определение, как нам думается, можно применить и к творческой языковой личности, заменив «различающихся» на «отличающихся». Языковая личность — это не что иное, как носитель языка. Так, С.Н. Плотникова характеризует языковую личность как «человека, обладающего языковой способностью, т.е. владеющего тем или иным естественным языком и сделавшего

этот язык пространством своего языкового существования (пространством своего говорения, слушания, чтения, письма)» [Плотникова, 2008: 251].

Языковая личность, как неотъемлемая мозаичная составляющая процессов, происходящих в языке, участвует в них. Творческая языковая личность способна не просто пользоваться языком, но и обогащать его. Творческая языковая личность — это достояние этноса. Полилингвальная нетворческая личность — явление весьма обычное и часто встречающееся. Полилингвальная творческая личность — явление редкостное, элитарное [Маслова, 2004: 120]. К таким личностям мы по праву можем отнести и известного немецкоязычного поэта Р.М. Рильке.

Рильке родился в 1875 г. в Праге, которая входила тогда в состав Австро-Венгрии. Он рос в условиях немецко-чешского двуязычия, с одной стороны, и в условиях «островного» варианта немецкого языка, отдаленного от языковой метрополии — с другой. Кроме того, последующие периоды жизни Рильке в Мюнхене в стихии южнонемецкой речи, затем в северной части Германии, потом в Париже, где начинается интенсивное усвоение французского языка, его путешествия и пребывание в России, Испании, Италии, Дании, Швеции, изучение новых для поэта языков (русского, итальянского, датского и др.) и культур также в той или иной мере наложили свой отпечаток на формирование его языковой личности. Отличительной чертой языковой личности Рильке поэтому можно считать ее открытость иным языкам и культурам и ее обогащение ими. Стихи Рильке на русском, французском и итальянском языках, его письма на русском и французском языках, его переводы с разных языков — подтверждение выхода его языковой личности за пределы круга родного для него немецкого языка. Поэтому применительно к языковой личности Рильке трудно говорить о ее специфических национальных параметрах. Языковая личность Р.М. Рильке предстает как некая соборная личность, вобравшая в себя черты многих европейских языков и наций [Лысенкова, 2004: 18—19].

В чем же необычность поэтических произведений, созданных Рильке на русском языке, в чем своеобразие его французских стихов, написанных поэтом на исходе жизни? Полилингвальная языковая личность сначала сближает в своем языковом сознании языки,

культуры и ментальности разных народов, а затем это взаимообогащение выливается в уникальные литературно-художественные произведения. Использование неродного языка в качестве инструмента творчества при этом совмещает в себе две противоположные тенденции — тенденцию к его упрощению и одновременно тенденцию к его обогащению. Автор произведения на неродном для себя языке подчас бессознательно открывает в этом языке нечто такое, что было неприметно, скрыто от носителей данного языка. И доказательством тому могут служить русские стихи Рильке, в которых порой неумелое, неловкое, иногда непривычное и необычное использование слов по-новому открывает их для русскоязычного читателя. Никто, кроме Рильке, не смог бы создать на русском языке столь лаконичное по форме и вместе с тем столь глубокое по содержанию стихотворение, как «Я так один...».

Стихи Рильке на французском языке, составившие три поэтических сборника, звучат, несомненно, изящнее его русских опытов. Это закономерно: поэт долгое время жил во Франции (в то время как в России он побывал всего лишь дважды, и эти путешествия не были продолжительными), Рильке работал секретарем у Родена, в совершенстве владел французским языком. Данное обстоятельство отмечал и академик М.П. Алексеев: «Он стал классиком немецкой поэзии, но знал и любил другие языки, создав стихотворения на итальянском, французском и даже русском. Конечно, они не равноценны. <...> Французские стихи Рильке <...> многочисленны и не уступают стихам немецким. Они изящны, хотя в отдельных случаях не лишены мелких ошибок в просодии и орфографии. Русские стихотворения <...> звучат, как искусный перевод с какого-то иностранного языка» [Алексеев, 1981: 15—16]. Французские стихи Рильке были восприняты его современниками очень доброжелательно и тепло. Их высоко оценил, например, П. Валери. Но все же французские произведения, созданные немецкоязычным автором, вызвали у Валери странные чувства: «Но удивительно: форма стихов правильная, они понятны, они ритмичны, однако ни один французский поэт не написал бы таких стихов» (цит. по: [Тамахина-Плотто, 2011: 180]).

Какие же черты присущи полилингвальной творческой личности? Во-первых, это открытость новым языкам, культурам и

этносам. Во-вторых, это вневременность: проблемы, волнующие таких людей, зачастую востребованы и актуальны во все времена. Поэтому полилингвальные творческие личности — это люди эпохи, а не конкретного времени, это люди мира, а не какой-то страны. В-третьих, это любовь к языку. Если у носителя языка, т.е. у языковой личности, чувство любви к языку, по мнению Ю.Н. Караулова, коренится глубоко в душе и может остаться неосознанным [Караулов, 2010: 259], то у творческой личности в процессе становления такой личности полилингвальной любовь к языкам становится осмысленной. В-четвертых, полилингвальные творческие личности благодаря своей многогранности — это личности ищущие, экспериментирующие. Их поиск может на уровне языка выразиться в создании окказионализмов, неологизмов, в нарушении языковых норм и правил; поиск на уровне формы и жанра способствует возникновению новых или несколько видоизмененных принятых форм произведений. В случае с Рильке, например, эта способность привела к появлению такого жанра стихотворений, как «Ding-Gedichte» («стихотворение-вещь»), а также к инновациям в области сонетной формы и формы элегий и к созданию всемирно известных циклов «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии». Отметим также, что творческие языковые личности более чувствительны, обладают повышенным эмоциональным интеллектом [Жирова, 2011] и пропускают события, происходящие вокруг, через призму своего творческого «я». Можно было бы продолжить этот ряд характеристик, присущих полилингвальной творческой личности, но в заключение мы хотели бы подчеркнуть культуртрегерское значение этих неординарных личностей, соединяющих разные языки и культуры. Их уникальность заключается в том, что в сознании одного индивида происходит сближение черт и особенностей одновременно нескольких этносов. Полилингвальные творческие личности обладают способностью распространять ценности одной культуры, культуры личности или этноса в сферы культур других личностей или этносов. Во многом благодаря именно его роли как культуртрегера Рильке благодарно принимали и воспринимали представители разных стран и национальностей.

### 3.2. Этические категории идиокультуры писателя и их отражение в переводе

Мировидение каждого писателя в значительной мере зависит от тех этических категорий, которые он воспринял и сделал своими в процессе его социализации как личности и за время его становления как художника слова. Как правило, этические категории, характерные для индивидуального мировоззрения писателя как носителя определенной национальной культуры, имеют позитивный, гуманистический характер, ибо они представляют часть тех ценностей, которые выработаны за долгие тысячелетия развития человечества. Одним из примеров таких общепризнанных в цивилизованном мире ценностей могут послужить библейские заповеди.

Вместе с тем в истории многих народов были эпохи, когда максимы «Не убий!», «Возлюби ближнего своего» и им подобные вытеснялись на периферию общественного сознания и культуры, а вместо них людям навязывались призывы совсем иного рода. Так произошло, в частности, в XX в. в России, где после революции 1917 г. христианские нормы жизни людей были заменены коммунистическими лозунгами, в которых пропагандировалась антигуманная по сути этика (ср.: «Смерть буржуйам!», «Кто не работает, тот не ест» и т.п.).

В условиях тоталитарных режимов перед писателем стоит выбор: открыто поддерживать античеловеческую идеологию, пытаться завуалированно защищать великие гуманистические истины или вступать в открытое противостояние с государственной машиной подавления человечности в человеке. Выдающийся поэт и прозаик Булат Окуджава (1924—1997) относился к той части российских писателей, которые сначала подспудно, в подтексте, а затем все более открыто вставали на защиту тех принципов морали и постулатов культуры, которые и делают человека человеком. На рубеже 80—90-х годов прошлого века в лирике Б. Окуджавы тема предназначения человека в мире зазвучала почти с публицистической страстностью. Показательной в этом плане является его достаточно широко известная поэтическая миниатюра под названием «Песенка», относящаяся к концу 80-х годов. Приведем ее текст:

*Совесть, благородство и достоинство — / вот оно, святое  
наше воинство. / Протяни ему свою ладонь, / за него не страшно и  
в огонь. // Лик его высок и удивителен. / Посвяти ему свой краткий  
век. / Может, и не станешь победителем, / но зато умрешь как  
человек.*

В списке песен Окуджавы, приложенном к наиболее полной биографии поэта, она значится предпоследней, поэтому ее можно в известной мере считать его духовным завещанием [Быков, 2011: 772].

Ключевые для него категории этики человека поэт называет в начальной строке, ставя на первое место в этом трехчленном ряду понятие *совесть*. Ф. Искандер точно уловил значимость этой категории для художественного мира Окуджавы: «Мне всегда казалось, что тайный нерв стихов Булата — печальная песнь одинокой совести, обращенная к нам и спасающая себя и нас от сиротства» [Искандер, 2001: 8]. Ю. Карякин считал, что этим стихотворением поэт напоминал нам, что мы — люди [Карякин, 2001: 101]. С.Б. Христофорова обоснованно утверждает, что именно *совесть, благородство, достоинство* (наряду с другими ключевыми понятиями его поэзии) представляют собой квинтэссенцию нравственного мира Окуджавы [Христофорова, 2002: 108]. Ей вторит М.И. Жук, написавший, что в этой песне «Б. Окуджава сформулировал свой этический кодекс, которому следовал сам и в котором находили и находят нравственную опору многие поколения читателей его таланта» [Жук, 2009: 73]. Вслед за С.С. Бойко можно сказать, что эти нравственные категории представляют собой важные элементы гуманистической парадигмы той культурной традиции, которую своим творчеством продолжал Булат Окуджава [Бойко, 2010: 46—47].

Поэзия и проза Б. Окуджавы широко переводятся на многие языки мира. Не могла не привлечь внимания переводчиков и процитированная выше «Песенка». В нашем распоряжении имеются шесть переводов этого стихотворения-песни — один на английский язык (Е. Бонвер), один на немецкий (А. Украинцев), два на польский (В. Калета, Е. Литвинюк) и два на украинский язык (Д. Куренивец, П. Осадчук). Небезынтересно проследить, как важнейшие

нравственные категории идиокультуры поэта передаются средствами перечисленных языков.

Подчеркнем вначале тот факт, что исходный текст является песней и поэтому в его переводе необходимо соблюдать эквиритмичность — т.е. число слогов в строке должно совпадать с их количеством в строке оригинала, и ударные слоги должны находиться на тех же позициях, что и в стихе подлинника. Если взять только две первые строки стихотворения, то в оригинале они равносложны и равноударны: каждая содержит по 11 слогов, а основное ударение приходится на 1-й, 5-й и 9-й слоги. С этой точки зрения адекватными являются переводы А. Украинцева, В. Калеты и П. Осадчука. Остальные переводчики частично нарушают метроритмическую структуру оригинала.

Однако, разумеется, более важным, чем формальная близость переводов, является максимально точное воссоздание содержания подлинника и прежде всего его семантических доминант, какими в двух первых стихах являются перечисление *совесть, благородство, достоинство* и атрибутивное словосочетание *святое... воинство*. Проанализируем те решения, к которым прибегают переводчики. Е. Бонвер фактически расширяет ряд однородных членов до четырех: *Consciousness, magnificence and dignity — / Our spiritual nobility*, опуская соответствие слову *воинство*, но добавляя от себя новую категорию *magnificence*, которая совершенно выпадает из семантической парадигмы Б. Окуджавы.

В близком по содержанию переводе А. Украинцева слово *Würde* дано в составе генитивного словосочетания с лексемой *Pracht* (вероятно, из-за желания сохранить эквиритмичность строки), однако все доминантные элементы переданы достаточно верно: *Edelmut, Gewissen und der Würde Pracht — / das ist eben unsre heil'ge Heeresmacht*.

Схожее переводческое решение обнаруживаем в варианте В. Калеты: *Honor i sumienie, godność, ludzki gest / Oto wszyystko, czym waleczność nasza jest*. Добавление *ludzki gest*, также использованное, как можно предположить, для обеспечения эквиритмичности перевода, на наш взгляд, несколько снижает весомость строки. Использование же слова *honor* (*честь*) в качестве контекстуальной замены слова *благородство* можно признать приемлемым.

Версия Е. Литвинюка: *Godność, prawość, wola niepodległa / O to nasza doborowa legia* далеко отстоит от подлинника как в содержательном плане, так и в отношении воссоздания его формы. Категории Окуджавы переданы весьма приблизительно: Окуджавка не говорит о *правоте, правильности (prawość)*, не пишет о *независимой воле, об отборном легионе*: все это привнесено переводчиком, не уловившим значимость этических категорий идиокультуры автора песенки.

Перед украинскими переводчиками стояла задача преодоления трудностей перевода с близкородственного языка. Их переводческие стратегии оказались разными. Если Д. Куренивец стремился передать лексику Окуджавы исконно украинскими словами: *Благородність, Гідність і Сумління — / ось свят-воїнство нам дане триєдине*, то в варианте П. Осадчука ощутимо тяготение к словнику, получившему в украинском языке распространение в годы советской власти под влиянием русского языка: *Совість, благородство і достоїнство — / Ось воно, свяченне наше воїнство*. Ср.: *сумління* и *совість*, *благородність* и *благородство*, *гідність* и *достоїнство*. Представляется, что П. Осадчук избрал несколько облегченный путь воссоздания словаря Б. Окуджавы, в то время как Д. Куренивец, адекватно передав семантику строк, не счел необходимым добиться их эквиритмичности.

Рассмотренный материал позволяет сделать вывод о том, что категории духовной идиокультуры даже такого известного поэта, как Булат Окуджавка, далеко не всегда находят адекватное отражение в переводах на иностранные языки. Поэтому актуальными остаются проблема профессионального мастерства переводчиков художественной литературы и одновременно проблема ответственности переводчика за результаты своего труда. Отечественная поэзия должна приходиться к зарубежному читателю в неискаженном виде.

### **3.3. Проблема соотносимости языковых личностей автора и переводчика в межкультурной художественной коммуникации**

Осмыслению деятельности переводчика, его роли в качестве посредника в межкультурной коммуникации, осуществляемой по-

средством перевода, посвящено немало исследований. О значимости заявленной проблематики говорит и тот факт, что сегодня статус переводчика и особенности его личности стали объектами изучения отдельных дисциплин, таких как лингвистическая персонология, одной из задач которой является изучение лингвокультурного типажа (в нашем случае — типизированного образа переводчика), или эксплицитная теория перевода, представляющая собой индивидуальную теорию переводчика (подробнее см.: [Лысенкова, 2006(а): 383—410]).

Даже поверхностный анализ работ, в которых рассматриваются те или иные аспекты деятельности переводчика, свидетельствует о том, что сегодня сложилась традиция воспринимать и оценивать результаты переводческой деятельности, а вместе с ними и личность самого переводчика, исходя из двух диаметрально противоположных друг другу постулатов, вошедших в группу «парадоксов перевода» Т. Сейвори: переводчик вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него vs. переводчик не вправе ничего ни прибавлять, ни убавлять (цит. по: [Швейцер, 2009: 19]). Параллельное существование в теории художественного перевода двух диалектически противоречивых принципов привело к тому, что, по мнению исследователей-переводоведов, перед переводчиком лишь два пути: преподнести себя как «мастера», заменив в переводе языковую личность автора своей, либо стать «Автором» [Куликова, Плевако, 2010: 295]. Весьма показательны в этом отношении определения, характеризующие личность переводчика, приведенные в работе Н.К. Гарбовского «Теория перевода»: «буквалист, покорно следующий букве оригинального текста, раб или мастер слова, соперник, «который от творца лишь именем разнится»; предатель-перелагатель, искажающий текст оригинала в силу своей убогой компетентности, или всесторонне образованный интеллектuala, лингвист и этнограф, философ и психолог, историк, писатель и оратор; свободный художник, не отказывающий себе в праве «посвоему» прочитывать текст оригинала, подобно обычному читателю, или вдумчивый и чуткий иноязычный соавтор; самонадеянный создатель «прекрасных неверных», переделывающий, «улучшающий» и «исправляющий» оригинал в угоду вкусам публики своего века и собственному «я», или скромный труженик, видящий свою

цель в том, чтобы как можно точнее и полнее передать людям другой языковой культуры все своеобразие оригинала; мальчик на побегушках, которому не нужно иметь собственных мыслей, или необходимое интеллектуальное звено в цепи межкультурной коммуникации» [Гарбовский, 2007: 18].

Из приведенных характеристик видно, что сегодня в теории перевода сформировались два типизированных образа переводчика: *переводчика-соперника* автора оригинала, обладающего ярко выраженной творческой индивидуальностью, и *переводчика-посредника*, личность которого несоизмерима с личностью автора оригинала.

На наш взгляд, позиционирование переводчика в одной из отведенных для него ролей едва ли может считаться оправданным. С одной стороны, развитая креативность языковой личности переводчика, без которой невозможен по-настоящему талантливый перевод, действительно может «подталкивать» переводчика состязаться с автором, в результате чего идиолект автора оригинала подменяется идиолектом переводчика. Однако закон изоквалитативности оригинала и перевода предполагает, что перевод не может превзойти оригинал, поскольку если даже такое происходит, то мы имеем дело не с переводом как таковым, а текстом иного типа (текстом на мотив оригинала, переводом-реминисценцией, подражанием и т.д.) (подробнее об этом см.: [Чайковский, 2008: 37]).

Таким образом, соперничество переводчика с автором оригинала приводит к появлению «квазипереводных» текстов. Иными словами, в случае, когда у переводчика возникает желание соперничества с автором, или, если воспользоваться терминологией Е.Ю. Куницыной, когда «определяющей интенциональный горизонт переводчика становится игра-*game* / *gamble* с присущими ей риском, азартом и “хитростью”...», или переводчик желает «обмануть» другого «игрока» Автора или Рецептора [Куницына, 2011: 15], он перестает *переводить*, так как нарушается основная максима перевода — стремление к тождеству.

С другой стороны, свести роль переводчика к простому посредничеству также представляется возможным далеко не всегда. На наш взгляд, вывод о несоизмеримости личности автора оригинала и личности переводчика является не совсем точным. Небезызвест-

ный тезис Лессинга о том, что «хорошую книгу должен переводить хороший переводчик» [Разговор цитат, 1970: 486], содержит в себе указание на то, что между языковой личностью автора оригинала и языковой личностью переводчика существует определенная взаимосвязь. Разумеется, мы не ведем речи о конгениальности переводчика автору оригинала, однако психолингвистический анализ результатов переводческой деятельности выявляет определенные закономерности между уровнем адекватности перевода и степенью близости переводчика к автору переводимого текста по чертам характера, взглядам, творческой манере и т.д. Подтверждение сказанному мы находим в работе Ю.А. Сорокина, по мнению которого переводчики и авторы исходных текстов должны быть совместимы в психотипическом отношении, обладать схожей фокусировкой сознания и чувств [Сорокин, 2003: 54]. Кроме того, можно высказать осторожное предположение, что личность автора и личность переводчика соизмеримы в системе координат «человеческих судеб». Ассоциативные связи, возникающие между личным опытом переводчика и избираемыми им стратегиями переводческой деятельности, а также конкретными переводческими решениями, не носят обязательного характера, однако могут проявляться и свидетельствовать о перипетиях судьбы переводчика. Так, судьба переводчика, пережившего ГУЛАГ или немецкие концлагеря, остается только его судьбой, но он неосознанно делится ею с читателями. В этом случае умеренная персонализация перевода может способствовать более адекватному переводу текстов лагерной прозы.

На наш взгляд, типизация образа переводчика вообще вряд ли возможна, так как образ переводчика определяется особенностями его личности, которая всегда индивидуальна, представляя собой сущность, определяемую, с одной стороны, особенностями языковой личности переводчика, а с другой — присущим ей переводческим дискурсом, отражающим набор принципов и стратегий, которыми руководствовался тот или иной переводчик (подробнее о переводческом дискурсе см.: [Куницына, 2011: 11—12]). Языковая личность переводчика, оказывая существенное влияние на качество перевода, не является, однако, определяющей при выборе стратегии перевода. Основой при выборе последней становится индивидуальный переводческий дискурс, на который ориентиру-

ется переводчик. Здесь важно подчеркнуть, что, определяя свою лояльность автору или реципиентам перевода, переводчик должен суметь найти компромисс между двумя крайностями, так как безусловное следование одной из них может привести к неравенству предпосылок для достижения адекватного коммуникативного эффекта у реципиентов перевода. Неограниченное использование переводчиком способов и приемов перевода, направленных на максимально возможное сохранение специфичности оригинала — во имя наибольшей точности передачи исходного содержания, — может привести к существенным затруднениям в восприятии текста перевода, из-за чего перевод может быть оценен как неадекватный. В случае, если доминирующими способами перевода становятся приемы, нацеленные на адаптацию текста оригинала, исходный текст, а через него и переводимый автор как языковая личность предстают перед читателями в измененных формах и обликах. Необходимость «маневрирования» между форенизацией и доместикацией заставляет переводчика испытывать определенный когнитивный диссонанс, под которым Г.Д. Воскобойник понимает знание переводчика о том, что между текстами ИЯ и ПЯ имеются содержательные различия, обусловленные расхождениями в областях действительности, к которым восходят тексты (см. подробнее о когнитивном диссонансе: [Воскобойник, 2004: 178—223]. Элиминировать когнитивный диссонанс переводчика призван в той или иной степени его индивидуальный переводческий дискурс, в котором переводчик может предоставить читателям сведения о различиях между текстами ИЯ и ЯП.

Таким образом, в процессе перевода переводчик оказывается в состоянии внутреннего конфликта, при котором, являясь вполне состоявшейся творческой личностью, он тем не менее должен суметь подчиниться оригиналу. В этой связи очень показательно метафоричное сравнение Ф. Стретфорда о характере взаимоотношений между автором оригинала и переводчиком: “The best analogy I can find to describe this odd relationship between the translator and his writer is homely one based on the difficulty one usually experiences walking with another person, I mean really walking together, not just side by side, but stride matching stride... The task of the translator is to learn to adjust his gait, *le rythme de sa démarche*, to match perfectly

the gait of the other writer. It is not a question of suppressing one's own individuality; there are always two walkers" [Stratford, 1978: 16]. Из приведенных рассуждений исследователя для нас важно положение о том, что задача переводчика не подавить свою индивидуальность, а «приноровиться к походке автора».

В заключение подчеркнем, что типизация образа переводчика в качестве соперника автора, с одной стороны, и посредника между автором и реципиентами перевода — с другой, на наш взгляд, не вполне корректна. Переводчик не может состязаться с автором; подобное стремление дискредитирует его как переводчика и превращает его в критика. Основная задача переводчика — максимально полное сохранение языковой личности автора оригинала. Средством для этого должна стать языковая личность самого переводчика, которая преломляет через себя языковую личность автора и использует свой творческий потенциал для того, чтобы максимально полно воссоздать особенности идиолекта автора в переводе. Сказанное не означает, что форенизация перевода должна стать основополагающим переводческим принципом; напротив, доместикация перевода возможна, а в ряде случаев желательна и даже необходима, так как помимо интересов автора переводчик должен учитывать и возможности получателей перевода. В этой связи уместным представляется метафоричное выражение Ф. Розенцвейга, сравнившего переводчика со слугой двух господ: «To translate is to serve two masters, the foreigner in his strangeness, the reader in his desire for appropriation» (цит. по: [Ricoeur, 2006: 22—23]). Важно подчеркнуть, что возникающий при этом конфликт интересов неизбежен, но при этом не обязательно фатален. Так же как переводная литература находится на стыке между двумя национальными литературами — литературой исходного языка и литературой языка перевода, так же и переводчик занимает «промежуточное» положение между двумя инолингвокультурными мирами. Задача переводчика — соблюсти баланс интересов автора и читателя перевода, разрешить внутренний конфликт между своим творческим «Я» и необходимостью его элиминирования, от чего будет зависеть, насколько удачным окажется перевод.

### 3.4. Подлинник и векторы его инокультурного воплощения в переводе

Перевод иноязычного подлинника на другой язык — это и особое его прочтение переводчиком, и вместе с тем это и личностная интерпретация оригинального текста переводчиком, в результате которых возникает некое переводческое исследование оригинала. В этом смысле, например, переводы «Дуинских элегий» Р.М. Рильке на разные языки дополняют те многочисленные работы ученых, которые посвящены этому произведению. Поэтому переводы элегий Рильке можно интерпретировать не только как версии оригинала на другом языке, но и как различные толкования их содержания и как своеобразную оценку их художественной формы.

В последние годы появились работы авторитетных рилькеведов, в которых подводятся некоторые итоги научного исследования этого цикла за прошедшие восемьдесят лет и намечаются новые пути их изучения (см., например: [Stephens, 2004: 365—384]). В них особо подчеркивается тот факт, что за годы существования «Дуинских элегий» как явления литературы их значимость не только не снизилась, а неуклонно возрастала, несмотря на то, что их смысл человеку XXI в. уловить нелегко. Кроме того, все это время рассматриваемый цикл Рильке конкурирует с другими творениями поэта, которые также продолжают вызывать живой интерес читателей («Книга образов», роман «Записки Мальте Лауридса Бригге», «Новые стихотворения», «Сонеты к Орфею» и др.). Вместе с тем исследователи «Дуинских элегий» подчеркивают, что их можно относительно адекватно воспринять лишь в общем контексте творчества Рильке.

Важным представляется также предостережение от отношения к «Дуинским элегиям» как к некоему священному писанию. «Дуинские элегии» должны прочитываться (и переводиться, добавим мы. — *Авт.*) такими, какие они есть.

Э. Стивенс подчеркивает, что «Дуинские элегии» по своей природе действительно элегичны в первоначальном смысле слова, ибо в них нашли отражение чувства печали и скорби по существовавшему и утраченному после Первой мировой войны миру. Цикл Рильке полон ностальгии по этому исчезнувшему, невозвратимо-

му миру, который был родиной фактически бездомного поэта [Stephens, 2004: 365—371]. Место поэта в новом мире, пришедшем на смену миру погибшему, а также подспудно присутствующая в элегиях тема войны — важные сквозные минорные ноты цикла. Поэтому, например, крик в элегиях Рильке может быть воспринят и как протест против бедствий войны.

Мир «Дуинских элегий» — это также своеобразная форма интерпретации, поскольку он поэтически разъяснен, истолкован поэтом. Всякий перевод «Дуинских элегий», следовательно, является по сути тройной интерпретацией: трактовкой мира самого цикла, анализом его интерпретации поэтом и собственно переводческим толкованием. Такой взгляд на перевод элегий Рильке подтверждается, например, необычностью образа ангела элегий и множеством его различных толкований как исследователями, так и переводчиками. Почему ангел «ужасен»? И «ужасен» ли он? Каким предстает он в мире элегий? Широко известное разъяснение самого поэта, содержащееся в письме к В. Гулевичу, переводчику его стихотворений на польский язык, окончательных ответов именно на эти вопросы не дает [Рильке, 1971: 303—309]. По мнению Э. Стивенса, ангел в «Дуинских элегиях» — что-то брезжащее, амбивалентное, неопределенное [Stephens, 2004: 368]. Ангел «Дуинских элегий» — одна из их многочисленных трудноразрешимых загадок цикла. Подобные темные места элегий, их причудливое строение (резкие переходы от одной темы к другой), новые сочетания смыслов, сложное переплетение «я» и «мы», эзотерические вкрапления, сжатость текста — все это не позволяет читателю, исследователю и переводчику безошибочно следовать за мыслью поэта.

Какие выводы напрашиваются из сказанного для переводчика? Прежде всего следует подчеркнуть важность ответственного отношения к исходному тексту. Текст подлинника — не место для переводческих экзерсисов. «Дуинские элегии» надлежит переводить на уровне лучших переводческих образцов других произведений поэта. Их необходимо рассматривать как неотъемлемую часть единого гипертекста Рильке и отказаться от излишней сакрализации элегий. Важно учитывать жанровую природу цикла и воспринимать его именно как элегическое текстовое единство.

Перейдем теперь к рассмотрению результатов переводческой интерпретации «Дуинских элегий» В. Летучим и В. Тарзаевой. К сожалению, в теории и критике перевода не разработаны четкие и объективные критерии оценки качества переводных текстов. Авторы, представляющие различные школы теории художественного перевода, при сопоставительном анализе оригиналов и переводов пользуются целым рядом методов, которые зачастую существенно отличаются друг от друга. Мы отдаем предпочтение поуровневому подходу к подлиннику и его иноязычному воплощению, который дополняется сравнением количественных параметров сопоставляемых текстов и обобщением полученных данных. Разумеется, что в небольшом разделе подвергнуть анализу все уровни исходного и переводных текстов невозможно, поэтому мы попытаемся определить, насколько адекватно был воссоздан словник оригинала в переводе.

Анализ лексических матриц подлинника и его переводных вариантов дает основание утверждать, что в подавляющем большинстве случаев и В. Летучий, и В. Тарзаева нашли равноценные замены словам исходного текста, что позволяет отнести их переводы к переводам адекватным. Об этом, в частности, свидетельствуют проанализированные переводы зачина Первой элегии. В свете сказанного сожаление вызывают случаи, когда в качестве переводного соответствия слову оригинала использовались лексемы, по своим коннотациям не вписывающиеся в поэтику Р.М. Рильке. Так, на фоне тяготения к некоторому упрощению стиля Рильке в переводе В. Летучего тем более странными предстают архаизмы, которыми он пользуется для передачи значения совершенно нейтральных в стилистическом отношении слов. Так, слово *Mädchen* он неоднократно переводит словом *юница*. В то же время для перевода устаревающего слова *Jüngling* используется то нейтральный вариант *юноша*, то вариант *юнец*, который в современном русском языке приобрел коннотации пренебрежительности. На страницах перевода В. Летучего мы встречаем *певуна*, которого нет в оригинале, обнаруживаем слово *зарученье*, которое, как, видимо, полагает переводчик, может передавать значение существительного *Werbung*, находим архаизмы *отрок* (*Jüngling*), *стежу* (*Gänge*).

В переложениях Веры Тарзаевой этого стилистического разнообразия не наблюдается: *Mädchen* у нее — это *девушка*, *Jüngling* — *юноша*, *Werbung* — *клич*, *Gänge* — *коридоры*.

Трудно сказать, почему В. Летучий избрал стратегию архаизации и поныне современного языка «Дуинских элегий». Возможно, именно этим он намеревался компенсировать несоблюдение ритма оригинала, который придает циклу Рильке оттенок торжественности. Между тем многие фрагменты его версий демонстрируют читателям высокое мастерство переводчика (см., например, зачин Пятой элегии или концовку Шестой).

Переводы В. Тарзаевой представляются нам более строгими, менее претенциозными. В них ощутимо стремление переводчика отступить в тень, чтобы не заслонить собой автора перевода, стать тем прозрачным стеклом, сквозь которое оригинал проступит в своей первоизданности.

Украинский переводовед Т. Гаврылив писал, что перевод является хорошим тогда, когда совпадают векторы его понимания читателем оригинала и читателем этого перевода [Гаврилів, 2005: 37]. Новые переводы «Дуинских элегий» Р.М. Рильке продолжают готовить почву для появления такого перевода, благодаря которому эти векторы совпадут.

### **3.5. Переводческие стратегии в аспекте межкультурной коммуникации**

#### ***Переводная конвергенция vs переводная дисперсия***

Переходя к вопросу о переводческих стратегиях, отметим, что анализ переводов одного и того же произведения в аспекте переводной множественности показывает, что расхождения между иноязычными репрезентантами оригинала могут быть довольно значительными. Существование вариантов перевода объясняется, помимо прочего, использованием переводчиками различных стратегий или подходов при поиске оптимальных переводческих решений. Стратегия перевода определяется многими факторами, среди которых немаловажное значение имеет личностная установка пе-

реводчика — его ориентированность на сохранение национально-специфических особенностей текста подлинника (форенизация перевода) или на способ выражения, принятый в языке перевода (доместикация перевода). Установка переводчика на «экзотизацию» или, наоборот, «натурализацию» текста перевода может потребовать от него одновременного использования переводческих стратегий, противоположных по своей диалектической природе. В качестве иллюстрации данного тезиса рассмотрим переводческие стратегии, применявшиеся переводчиками в процессе работы над одним из наиболее известных произведений А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Повесть «Один день Ивана Денисовича» вызвала живой интерес на Западе. Подтверждением сказанному служит тот факт, что спустя лишь несколько месяцев после публикации повести в «Новом мире» в ноябре 1962 г. в США было издано четыре перевода «Одного дня Ивана Денисовича», выполненные Б. фон Блок, М. Хейурдом и Р. Хингли, Т. Уитни и Р. Паркером. В 1971 г. был издан перевод Г. Айткена и значительно позднее, уже в 1991 г. появился еще один, шестой перевод «Одного дня Ивана Денисовича» Г. Уиллетса, одобренный А.И. Солженицыным. Однако переводы «Одного дня Ивана Денисовича» (за исключением перевода Г. Уиллетса), по мнению исследователей, оказались весьма посредственными, неспособными передать речевой колорит среды и стиль подлинника. Среди причин, повлиявших на качество переводов, можно, на наш взгляд, выделить несоблюдение переводчиками принципа минимизации действия закона переводной дисперсии, с одной стороны, и реализацию принципа переводной конвергенции — с другой. Рассмотрим данные категории более подробно.

Закон переводной дисперсии, сформулированный Е.Л. Лысенковой, означает, что при переводе происходит своеобразное «рассеивание оригинала», которое проявляется в возникновении «пучков соответствий» исходного слова и основывается на универсальном законе языковой и межъязыковой синонимии [Лысенкова, 2006(б): 114]. Обратившись к переводческим вариантам лагерных лексем, представленных в переводах «Одного дня Ивана Денисовича», мы увидим, что в абсолютном большинстве случаев исходное слово «дробится» на вариантные соответствия. Приведем показательный

пример, для чего воспользуемся переводами одного из понятий лагерной действительности — внутрилагерной тюрьмы, «БУРа»:

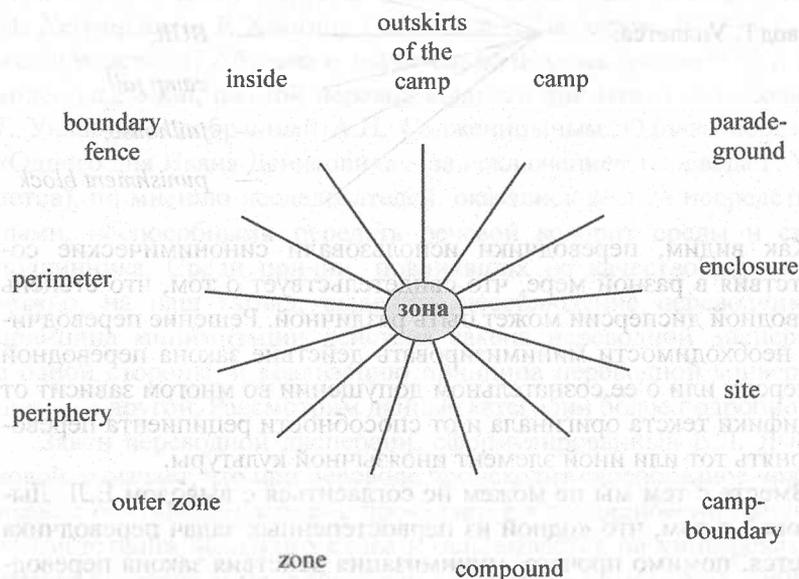
- Перевод Р. Паркера:
- *lock-up*;
  - *cells*;
  - *prison*;
- Перевод Г. Айткена:
- *prison block* ;
  - *guardhouse*;
- Перевод Б. фон Блок:
- *cells*;
  - *solitary*;
- Перевод Г. Уиллетса:
- *hole*;
  - *cell*;
  - *BUR*;
  - *camp jail*;
  - *jailhouse*;
  - *punishment block*

Как видим, переводчики использовали синонимические соответствия в разной мере, что свидетельствует о том, что степень переводной дисперсии может быть различной. Решение переводчика о необходимости минимизировать действие закона переводной дисперсии или о ее сознательном допущении во многом зависит от специфики текста оригинала и от способности реципиента перевода понять тот или иной элемент иноязычной культуры.

Вместе с тем мы не можем не согласиться с выводом Е.Л. Лысенковой о том, что «одной из первостепенных задач переводчика является, помимо прочего, минимизация действия закона переводной дисперсии», так как дисперсия неизбежно приводит к тому, что оригинал предстает перед иноязычным читателем «в разных формах и обличиях», т.е. «изменяется образ текста перевода» [Лысенкова, 2006(б): 117]. Так, передача значения лексемы «зэк» синонимическими соответствиями “prisoner”, “convict”, “inmate of

the camps”, “rank-and-file”, “man”, “worker”, которые мы находим в переводе Р. Паркера, приводит в некоторой степени к лексическому разжижению текста, в то время как подход Г. Уиллетса, использовавшего прием транслитерации на протяжении всего текста, наоборот, позволяет передать концентрированность содержания, присущую неполноэквивалентной лексической единице «зэк». Поскольку в контексте лагерного произведения максимально полная передача значений лагерных реалий представляется нам одним из определяющих факторов адекватности перевода, то в данном случае перевод Г. Уиллетса можно признать более точным.

Однако в некоторых случаях факт наличия переводной дисперсии можно считать оправданным. В качестве примера рассмотрим способы перевода одного из центральных понятий лагерной «антицивилизации» — «зона»:



По мнению В.Н. Комиссарова, одним из требований, предъявляемых к художественному переводу, является его «естественность» или «художественность», под которыми исследователь по-

нимает способность текста перевода производить эстетическое воздействие на читателя [Комиссаров, 1992: 101—110]. Использование синонимических соответствий позволяет тексту перевода звучать «естественно» с точки зрения языка перевода.

В русском лагерном социолекте понятие «зона» аккумулирует такие значения, как «заграждение», «территория, огражденная зоной», «пространство, ограниченное условными знаками, установленными конвоиром, охраняющим подконвойных в открытой местности», «свобода, все, что вне тюрьмы» и т.д. Любой из предложенных выше вариантов перевода анализируемой лексической единицы может быть признан лишь частичным соответствием лексемы «зона», поскольку каждый из них передает не все, а лишь некоторые из имеющихся значений переводимого слова и ни в одном из них все значения не актуализированы полностью. Вместе с тем использование частичных соответствий позволяет достичь необходимой «естественности» перевода и, следовательно, сделать переводной текст читабельным и удобным для восприятия носителем ЯП. Ради этого переводчики могли сознательно или бессознательно прибегать к параллельным способам передачи специфических значений лагерных лексем путем использования синонимических вариантов: «рвать зону грузовиком» (*to burst through the fences in a lorry*), «зоны нет, а есть оцепление» (*to work without a boundary fence but cordoned by guards*), «фонари зоны» (*lights on the perimeter*). Подобный подход позволяет преодолеть алломорфность языковых систем исходного языка и языка перевода и максимально точно передать значение лагеризма в зависимости от того контекста, в котором он каждый раз употреблялся.

Другой подход к передаче наименований реалий лагерного быта, ориентированный в большей степени на ЯП, чем на язык подлинника, реализуется в принципе, который мы назвали принципом переводной конвергенции. Термин «конвергенция» широко используется в математике, физике, естественных и гуманитарных науках. Конвергенцией называют схождение, сближение или совмещение тех или иных элементов. Как нетрудно заметить, понятие конвергенции вполне приложимо к теории художественного перевода, в особенности к проблемам перевода национально-маркированных единиц.

Обратившись к анализируемым переводам «Одного дня Ивана Денисовича», мы увидим, что особенно широко принцип переводной конвергенции был реализован в переводе Г. Айткена. Сравним:

Перевод Г. Айткена		Перевод Г. Уиллетса		
вахтер	}	вахтер	<i>sentry</i>	
дежурняк		дежурняк	←→	
конвоир		конвоир	<i>convoy, sergeant</i>	
конвой		конвой	<i>guard(s)</i>	
надзиратель		надзиратель	<i>warder</i>	
начкар		<i>guard(s)</i>	начкар	<i>Commander</i>
нарядчик		нарядчик	<i>work-assigner</i>	
караул		караул	<i>escort</i>	
охрана		охрана	<i>guards</i>	
попка		попка	<i>poll-parrot</i>	
часовой	часовой	<i>sentry</i>		

Как видим, использование принципа переводной конвергенции приводит к созданию своеобразного гиперонима, аккумулирующего сразу несколько значений, зачастую совершенно различных (см., например: официальные наименования «надзиратель», «часовой», «вахтер» и уничижительные прозвища «попка», «дежурняк»). С одной стороны, такой подход существенно упрощает задачу переводчика при поиске переводческих решений при воссоздании наименований реалий лагерной действительности. С другой, данный принцип также облегчает процесс восприятия чужой реальности, отраженной в оригинале, иноязычным реципиентом, так как происходит своеобразная кумуляция элементов специфической лагерной субкультуры в одном понятии, ясном для носителя ЯП. Вместе с тем нельзя не отметить, что принцип переводной конвергенции неизбежно приводит к деформации текста подлинника. Картина мира получателя переводного текста, или так называемая отраженная ре-

альность, будет мало соответствовать исходному тексту и стоящей за этим текстом действительности.

Важно отметить, что переводная конвергенция может привести не только к потере образной составляющей семантики национально-специфических слов (так, например, происходит при конвергенции образных лагерных наименований заключенных — *зэк, лагерник, сын ГУЛАГа, абориген, работяга, долгосидчик, Заполярный Комсомолец* — в нейтральном аналоге '*prisoner*'), или смещению стилистического регистра маркированной лексемы (ср., например: *обыск* (нейтр.), *шмон* (сниж.) → *search*), но и к грубым смысловым ошибкам. Так, конвергенция лагерных понятий «дневальный» (зэк, на чьей обязанности обслуживание барака, конторского помещения и т.п., и «старший барака» в едином переводческом эквиваленте «*orderly*») не может не вызвать недоумения у реципиентов перевода:

*Старики дневальные, вынеся обе параша, забранились, кому идти за кипятком.*

*The orderlies, oldish men, had carried out both night buckets and were now wrangling over who should fetch the hot water.* (перевод Г. Уиллетса)

*Старший барака — вот еще сволочь старшая. Ведь скажи, запирают его вместе ж с нами в бараке на всю ночь, а держится начальством, не боится никого. Наоборот, его все боятся.*

*The hut orderly's another arch-bastard. Imagine — they lock him in with us for the whole night and he isn't afraid of anybody because he has got the camp brass behind him. It's the other way round — everybody's afraid of him.* (перевод Г. Уиллетса)

Неадекватным будет и перевод лагеризмов «*шестерка*» (холуй) и «*придурня*» (заключенный, устроившийся на канцелярской или другой не физической работе) конвергированных в лексеме '*assistant*'.

Проанализированный нами материал позволил прийти к выводу, что существует прямая взаимосвязь между установкой пере-

водчика на ИЯ (принцип форенизации) или на ЯП (принцип доместикации) и избранной им переводческой стратегией: допущение переводчиком переводной конвергенции и (или) переводной дисперсии позволит приблизить текст перевода к иноязычному получателю. Установка переводчика на максимально возможную передачу языковых особенностей подлинника потребует от него минимизировать действие закона переводной дисперсии, а также отказаться от конвергенции различных понятий в едином переводческом соответствии. Высокий коэффициент переводной дисперсии, так же как и переводная конвергенция, приводит к тому, что в английских переводных текстах специфические лагерные наименования употребляются гораздо реже, чем в подлиннике. Подобное пренебрежение специфическим национальным материалом приводит к утрате образной основы воспринимаемой иноязычной субкультуры, что не может не отразиться на читательском восприятии.

### *Экзотизация текста перевода*

Анализ работ, посвященных проблеме взаимоотношений автора, переводчика и получателя перевода, как мы уже писали в предыдущем разделе, позволяет сделать вывод о существовании нескольких разнонаправленных переводческих стратегий, ориентированных или на предельно точное воспроизведение формальных характеристик идиостиля оригинала, или на адаптацию исходного текста к инокультурным особенностям реципиентов перевода.

Пользуясь закрепившимися в теории перевода терминами, обозначенные подходы можно охарактеризовать как форенизацию исходного текста, когда действия переводчика направлены на то, чтобы «подтянуть» читателя к автору или, как пишет Г.Д. Воскобойник, «приблизить знак-интерпретант ПЯ (*языка перевода*) к объекту действительности ИЯ (*исходного языка*)» [Воскобойник, 2004: 185]. Противоположный подход — доместикация перевода — ориентирован в первую очередь на интересы читателей перевода, т.е. задача переводчика заключается в том, чтобы приблизить исходный текст к иноязычному реципиенту. Эти две диаметрально противоположные переводческие стратегии, сформулированные еще в начале XIX в. немецким философом Ф. Шлейермахером,

продолжают обсуждаться в работах по теории перевода и сегодня: «адаптивный перевод» vs резистивный перевод» [Клюканов, 1998: 68—69]; «доместикация vs форенизация» [Воскобойник, 2004: 182—191]; «адаптивная стратегия» vs «транзитивная стратегия» [Третьякова, 2006: 17] и т.д.

В зарубежном переводоведении характер переводческих стратегий при передаче культурно-маркированных единиц также описывается при помощи разных терминов. Так, в классификации способов перевода «культурно-специфических единиц», предложенной в работе Дж.Ф. Айксела, весь перечень приемов передачи лексических единиц с ярко выраженным культурным компонентом значения сводится, по мнению автора, к двум стратегиям: сохранению (*conservation*) культурно-национальной специфики исходного языка либо натурализации (*naturalization*), при которой переводчик ориентирован в первую очередь на язык перевода [Aixelá, 1996: 61].

Еще одним примером аналогичного подхода может послужить коллективное исследование «Thinking Spanish», авторы которого также пишут о двух стратегиях передачи в переводе культурно-маркированных единиц (*cultural issues in translation*): от максимально ориентированной на исходный язык «экзотизации» переводного текста («*Exoticism: a target text in a deliberate exotic manner is one which constantly resorts to linguistic and cultural features imported from the source text into the target text with minimal adaptation, and which contains constant reminders of the exotic source culture and its cultural strangeness*») до «культурной трансплантации», когда происходит замещение реалий, специфичных для национальной культуры исходного языка, реалиями, характерными для принимающей культуры («*Cultural transplantation: the wholesale transplanting of the entire setting of the source text, resulting in the text being completely reinvented in an indigenous culture setting*») [Hervey, Higgins, Haywood, 1995: 22—23].

Экзотизацию текста перевода, о которой пишут авторы, на наш взгляд, следует рассматривать не как аналог форенизации или резистивного перевода, целью которых является сохранение национально-культурной специфики оригинала, а скорее как самостоятельную переводческую стратегию, используемую для наме-

ренного придания тексту перевода экзотичного характера, привлечения внимания читателя «особостью», инокультурностью и даже непонятностью перевода. Основанием подобного предположения послужил анализ авторского перевода тюремно-лагерного жаргона, характерного для носителей лагерного социолекта в СССР, выполненного Т.Р. Смитом. Действие политического триллера Т.Р. Смита «The Secret Speech» разворачивается во времена хрущевской оттепели, когда из лагерей начинают выпускать политических заключенных. Название книги «Секретная речь» отсылает читателя к секретному докладу Хрущева на XX съезде КПСС «О культе личности и его последствиях». Главный персонаж «Секретной речи» Лев Демидов, разочаровавшись в коммунизме, пытается найти спасение в семейной жизни: «Once fanatical about Communism, he was now fanatical about his family». Он и его жена Раиса удочерили двух дочерей «врагов народа» (старшей, Зое, на момент событий, описываемых в романе, исполнилось четырнадцать лет, младшей, Елене, — семь), чьих родителей Демидов отправил в ГУЛАГ в 1949 г. [Smith, 2010: 73]. Главная интрига триллера закручивается, когда из лагеря выходит мать Зои и Елены Анисья, которая становится во главе банды под кличкой Фраера и начинает расправляться с бывшими служителями режима. Пытаясь спасти свою жену и дочь от возмездия Фраеры, Демидов отправляется в Магадан, чтобы организовать побег Лазарю — мужу Фраеры.

Употребление экзотизмов, как правило, обусловлено необходимостью описания национально-специфичных реалий культуры языка оригинала с сохранением их инонационального облика. Вместе с тем в художественном тексте экзотизмы могут выполнять особую, стилистическую роль — выступить средством интенсивного воздействия на восприятие текста получателем. Лагеризмы в книге Смита стали своего рода антуражем к описываемым событиям. В первую очередь об этом свидетельствует специфика тематики использованных в тексте экзотизмов. Несмотря на то, что лексика лагерного субъязыка, как и любого другого социолекта, достаточно ограничена, по сравнению с общенародным языком, лагерный социолект может быть представлен несколькими тематическими группами (предметы лагерного быта, наименования действий заключенных и представителей правоохранительных органов, обо-

значения различных видов взаимоотношений между заключенными и т.д.). Сплошная выборка обозначений лагерных реалий из произведения Смита показала, что собственно лагеризмов в тексте немного: *Glavnoe upravlenie lagerei, zona, norma, isolator, vakhta, lagpunkts, feldshers, tyazoly fezichesky trud*. Подавляющее большинство случаев употребления иноязычных лексем связано с характеристикой главных действующих лиц романа: Фраеры и ее банды: *derzhat mast, klikukha, chiffi, torpedy, avtoritet, vory, vorovskoi mir, urki* и т.д. Следует при этом отметить, что и здесь при достаточно высокой частотности употребления экзотизмов в тексте обращает на себя внимание достаточно ограниченный тематический состав лагеризмов.

Другим свидетельством преимущественно стилистической функции экзотизмов в анализируемом тексте является характер освоения автором иноязычных элементов. В романе Т. Смита встречаются два способа освоения экзотизмов: с сохранением исконных звуковых и морфологических форм иноязычного слова (It depended on the tastes of the *urki* (ср.: *урки*. — Авт.), many of whom enjoyed snuffing out a fight as much as sex. As far as Leo could tell she was no *torpedy* (ср.: *торпеды*. — Авт.), no mere foot soldier — she was the *avtoritet*, the leader) и с приспособлением внешней формы слова к нормам принимающего языка (*Fraera* was integrated into the rituals: her body covered with tattoos, her birth name tossed aside and replaced with a *klikukha*, a *vory* nickname (не «vorovskoy». — Авт.). Previously it had been composed of many *lagpunkts* (замена нехарактерного для английского языка окончания -ы на традиционную форму множественного числа. — Авт.) scattered over the mountainside, sub-colonies within a colony, some positioned in such exposed topography and in such poor mining yields that their purpose can only have been death). Отсутствие единого подхода к освоению наименований инокультурных реалий может быть связано с тем, что главной задачей автора являлось создание определенной атмосферы текста, пользуясь высоким потенциалом экзотизмов как выразительных средств, а не пополнение преинформационных запасов носителей принимающей культуры.

Наконец, следует отметить, что зачастую автор ограничивается транслитерацией иноязычных элементов, не утруждая себя до-

полнительными комментариями: «Somehow the wife of a priest, a woman who'd spent her life in her husband's shadow, assisting his career, had managed to penetrate the *vorovskoi mir*... her birth name tossed aside and replaced with a *klikukha*, a *vory* nickname. Sheltered within the highly secretive *vorovskoi mir*, her operations were probably funded by pickpockets and black-market trade... The *vory* gangs were the only organizations the State had no control over». We talk to the *urki*, to see if they're willing to make us an offer... I want to know who you are. Why are you here, among us? «You are not a *vory*. Not a man like me. Maybe you're a political...» При этом насыщая, с одной стороны, текст подобного рода заимствованиями из блатного жаргона, с другой стороны, Т. Смит, пренебрегает транскрипцией/транслитерацией в случаях, когда действительно требуется подчеркнуть специфичность называемой вещи или понятия. Так, при передаче ключевых понятий лагерной действительности (зэк, опер) автор использует их приблизительные аналоги: зэк — *prisoner, criminal, convict*; опер — *secret-police officer* и т.д.

Ограниченный тематический состав экзотизмов, характерных для лагерного социолектного текста, непоследовательность автора в выборе способа освоения иноязычных элементов, многочисленные случаи транслитерации без пояснения свидетельствуют о том, что Т. Смит использовал экзотизмы в первую очередь как средство воздействия на сознание и чувства читателей, невольно реагирующих не столько на выражаемое, сколько на изображаемое, т.е. на форму высказывания.

Возможно, именно по этой причине Т. Смит достаточно вольно интерпретировал некоторые из реалий лагерного быта. Так, недоумение вызывает кличка одного из главных действующих лиц романа — Фраера: Not only is she *vory*, she's a leader. She no longer goes by the name Anisyu. Her *klikukha* is *Fraera* [Smith, 2010: 214]. Фраер в соответствии с определением данной леммы в словаре Ж. Росси «Справочник по ГУЛАГу», это: 1. Лицо, не принадлежащее к воровскому миру (а стало быть, дичь, на которую положено охотиться). 2. Наивный человек, простофиля — олень [Росси, 1991, Ч. 2: 434]. Схожую интерпретацию читаем и в англоязычных лексикографических источниках: 'a pigeon, a dupe', a political or nonpolitical prisoner unused to prison or camp ways [Galler, Marquess, 1972: 197];

(sl.) *sucker*: 1. the victim of any kind of crooked plan; 2. an innocent, a dupe [Green, 2003: 1156]. Разумеется, истинное значение лексемы плохо соотносится с образом Анисьи, главарем банды воров. В тексте достаточно много и других неточностей — как семантического, так и грамматического характера: I'm not interested in your name. I want o know who you are. Why are you here, among us? You are not a *vory*... The *derzhat mast* had never expected that he would need to honour his promise... Some had fallen to the level of *chuskhii*, so disgraced that it was forbidden for another *vory* even to touch them... *Fraera*, what of our code? *One vory* may never harm another? He has shamed you by injuring me. He has shamed all of us.

Не вызывает сомнений тот факт, что любой экзотический элемент в тексте выполняет как минимум две функции: обозначает реалии жизни и быта того или иного лингвоэтнического коллектива (номинативная функция), а также создает своеобразный инокультурный колорит (художественно-стилистическая функция). В зависимости от замысла автора одна из этих функций может стать преобладающей. Использование экзотических элементов в целях наиболее адекватной передачи явлений, связанных с материальной и духовной культурой, воплощенной в тексте оригинала (так как использование адаптивного перевода или невозможно (при переводе безэквивалентной лексики), или может привести к существенному искажению значения национально-маркированных лексем (неполноэквивалентная лексика)) характерно для переводчиков, нацеленных на форенизацию переводного текста. Использование же экзотизмов не столько для передачи смысла описываемого явления, сколько для создания местного колорита, для акцентирования «инокультурности» происходящего свидетельствует о том, что целью переводчика является не информирование читателя, а скорее апелляция к его чувствам: любопытству, любознательности и т.д.

### *Личностно-обусловленные стратегии перевода*

Процесс перевода чаще всего представляют как процесс декодирования смысла исходного текста с его последующим перекодированием средствами языка перевода. При этом выбор оптимального способа реконструкции текста оригинала на другом языке

определяется конкретными условиями межъязыкового коммуникативного акта или, говоря словами А.А. Леонтьева, заданностью программы извне [Леонтьев, 1969: 169]. А.Д. Швейцер, дополняя мысль автора, полагал, что перечень детерминантов программы перевода был бы неполным без учета принципиально важной роли, которую играет при этом установка на рецептора, на преодоление «межкультурного барьера», на традицию и норму перевода [Швейцер, 2009: 23]. В свою очередь, Ю.А. Сорокин пишет о необходимости принятия во внимание меры психотипической сходимости переводчика с автором, позволяющей переводчику истолковывать автора, правильно выявлять идиовариант программы оригинала [Сорокин, 2003: 33]. Полностью соглашаясь с мнением ученых, подчеркнем тем не менее необходимость учета еще одного фактора, оказывающего, на наш взгляд, определенное воздействие на характер переводческой стратегии: речь идет о личной судьбе переводчика, в прямой или ассоциативной форме влияющей на переводческие решения.

В этом разделе мы предприняли попытку выявить роль личной судьбы переводчика в выборе им конкретных переводческих решений при воссоздании на английском языке наименований реальных жизней «за колючей проволокой» — советских концентрационных лагерей. Материалом нашего исследования стали мемуары Я. Бардаха «Человек человеку волк. Выживший в ГУЛАГе» (“Man is Wolf to Man. Surviving Stalin’s Gulag”), М. Соломона «Магадан» (“Magadan”), а также переводы повести в рассказах Л. Разгона «Непридуманное» (“True Stories”) и хроники Е. Гинзбург «Крутой маршрут» (“Journey into the Whirlwind”). Разумеется, что воспоминания Я. Бардаха и М. Соломона не являются переводами, так как создавались их авторами на английском языке, однако, учитывая тот факт, что объектом нашего исследования являются национально-специфические реалии советских концлагерей и способы их воссоздания на английском языке, мы полагаем возможным рассматривать их обоих не только в качестве авторов, но и в качестве переводчиков культурно-маркированных лексических единиц.

Следует отметить, что, проводя сравнительно-сопоставительный анализ способов перевода наименований лагерных реалий, мы

вынужденно абстрагировались от оценки адекватности/неадекватности переводческих решений; нашей целью было выявление общих закономерностей использования переводчиками тех или иных способов перевода безэквивалентной лексики, а также возможных точек соприкосновения между судьбой переводчиков и избираемыми ими переводческими решениями. Обратимся к английским соответствиям лагерной лексики в анализируемых переводах. Для удобства анализа представим матрицу соответствующих слов и их переводческих вариантов:

Лексема	Переводческие варианты:			
	<i>"Man is Wolf to Man. Surviving Stalin's Gulag" by Y. Bardach</i>	<i>"Magadan" by M. Solomon</i>	<i>"Journey into the Whirlwind" by E. Ginzburg; tr. by P. Stevenson and M. Hayward</i>	<i>"True Stories" by L. Razgon; tr. by J. Crowfoot</i>
<i>воронок</i>	<i>Chorny voron</i>	<i>Black maria, vans</i>	<i>Black Maria; van</i>	<i>Black Maria</i>
<i>доходяга</i>	<i>dokhodyaga</i>	<i>goner</i>	<i>goner</i>	<i>goner</i>
<i>зэка</i>	<i>ze-ka</i>	<i>zek, katorzhnik, prisoner</i>	<i>prisoner, convict</i>	<i>zek, prisoner</i>
<i>командировка</i>	<i>komandirovka</i>	—	<i>work-party, site, area, spot</i>	<i>outlying part, outpost</i>
<i>мастырка</i>	<i>mastirka</i>	<i>mastirka</i>	<i>self — infliction</i>	—
<i>нары</i>	<i>bed board</i>	<i>nara</i>	<i>bunk</i>	<i>plank bed</i>
<i>Органы</i>	<i>Organy</i>	—	<i>NKVD</i>	—
<i>пайка</i>	<i>paika</i>	<i>bread</i>	<i>ration, bread</i>	<i>ration, bread</i>
<i>параша</i>	<i>barrel</i>	<i>parasha</i>	<i>slop bucket</i>	<i>slop bucket</i>

<i>пахан, урка, сука</i>	<i>pakhan, urka</i>	<i>suka</i>	<i>hardened criminal</i>	<i>professional criminal, prisoner`s criminal leader</i>
<i>придурок</i>	<i>predurok</i>	<i>persona gra- ta with the administra- tion; the one who works at "warm little places"</i>	<i>criminal occupying a „soft job“ at the camp, a trusty</i>	<i>trusty</i>
<i>стукач</i>	<i>stukach</i>	<i>bastard</i>	<i>stool pigeon</i>	<i>informer</i>
<i>туфта</i>	<i>tufta</i>	—	<i>window dressing</i>	<i>spurious norm</i>
<i>фельдшер</i>	<i>feldsher</i>	<i>detainee chemist</i>	<i>sanitary orderly</i>	<i>doctor</i>
<i>этап</i>	<i>etap</i>	<i>etap</i>	<i>deportation; transfer; convoy</i>	<i>transport</i>

Как видно из приведенных примеров, переводчики Е. Гинзбург и Л. Разгона стремились избегать транскрибирования культурно-специфичных понятий, не перегружая текст перевода экзотическими элементами и тем самым делая его более удобным для восприятия. Я. Бардах и М. Соломон, наоборот, применяли этот способ достаточно часто. Можно с осторожностью предположить, что одной из причин, детерминировавших выбор переводчиками транслитерации, с одной стороны, и приблизительного перевода (описания) — с другой, стала степень их «близости» к создаваемым ими текстам. Приведем некоторые факты из жизни упомянутых переводчиков.

М. Соломон, автор книги «Magadan», семнадцать лет провел в заключении в советских лагерях и румынских тюрьмах. Вер-

нувшись после войны в Румынию (М. Соломон принимал участие в движении «Свободная Румыния» в Палестине), Соломон был арестован и депортирован в Советский Союз, где его приговорили к восьми годам лагерей. После репатриации на Родину его ожидали еще девять лет заключения в румынских тюрьмах, которые оказались еще страшнее лагерей в Сибири: «There were many times when I was to discover that Romanian jails and Romanian jailers were even worse than those I had endured in Siberia» [Solomon, 1971: X].

Я. Бардаха, еврейского юношу из Владимира-Волынского, мобилизовали в Красную Армию после раздела Польши. Пройдя подготовку на механика-водителя танка Т-34, Бардах отправился на фронт, где в июне 1941 г. он был арестован за то, что его танк застрял на переправе, и приговорен к расстрелу. Благодаря вмешательству одного из сотрудников НКВД, учившегося вместе с двоюродным братом Бардаха в Одессе, расстрел заменили десятью годами принудительных работ в лагере. Пройдя весь путь от Гомельской пересылки до рудников Мальдяка на Колыме, Бардах выжил благодаря своему назначению фельдшером в туберкулезном отделении центральной лагерной больницы Магадана. В августе 1945 г. после сокращения срока наказания (при содействии высшего командования Польской Армии) Бардаха освободили.

Макс Хейворд, Пол Стивенсон, так же как и Джон Кроуфут, профессиональные переводчики, неоднократно переводившие многих русских писателей на английский язык, лагерного опыта, естественно, не имели, хотя и бывали в России.

Таким образом, мы полагаем, что переводчики, прошедшие через ГУЛАГ, в большей степени тяготеют к применению транслитерации (транскрипции), поскольку специфические наименования реалий лагерной действительности за долгие годы заключения стали неотъемлемой частью их идиолекта. Не случайным в этой связи представляется и широкое использование в их текстах транслитерированных (транскрибированных) слов и выражений, не отягощенных национально-культурной спецификой и поддающихся переводу на общих основаниях: *bezprizornik, chelovek, cherezvichainoye proishestvye, davay, gotovsya k vikhodu, khvoya, kipyatok,*

*makhorka, perekur, podtyanis, podyom, politruk, ponyatoy, shevelis* и т.д. [Bardach, 1999: passim]; *contrarazvedka, detsky dom, polevoy tribunal, klub, kasha, parnaya, tolko tyazhyoly trud* и др. [Solomon, 1971: passim].

Отметим, что отношение к приему транскрипции (транслитерации) со стороны разных исследователей и авторов весьма неоднозначно. С одной стороны, насыщение перевода такого рода заимствованиями придает ему в определенной степени «варваризованный» характер, что принято считать недостатком с точки зрения речевой культуры [Хухуни, Бегункова, 2006: 27]. С другой стороны, транскрипция, или транслитерация, способствует сохранению национальной специфичности, присущей лексике, обозначающей лагерные реалии. Л. Лейтон совершенно справедливо отмечает, что зачастую транскрибирование (транслитерация) оказывается единственным способом, способным передать значение реалии: «In many cases, realia would lose their impact, if not their absolutely necessary original meaning, if they were not transliterated. The word “satellite” could not begin to convey the trauma inflicted on the United States when the Soviets launched sputnik in 1957. The current terms *glasnost* and *perestroika* would be devoid of relevance to the current Soviet condition if they were translated as “farnkness” and “reconstruction”» [Leighton, 1991: 224]. Оценивая целесообразность применения транслитерации, Л.Г. Шеремет подчеркивает, что данный способ перевода необходим тогда, «когда важно соблюсти лексическую краткость обозначения, соответствующую его привычности в языке подлинника, и вместе с тем подчеркнуть специфичность называемой вещи или понятия, если нет точного соответствия в языке перевода [Шеремет, 2005: 98].

На наш взгляд, данный способ, помимо прочего, позволяет в наиболее эксплицитной форме актуализировать трагичный опыт узника ГУЛАГа, передать отголоски «бытия» в условиях лагерной антицивилизации, заставить читателя сопереживать с жертвами репрессий.

Разумеется, личная судьба переводчика, как мы уже писали выше, не может рассматриваться в качестве единственно возможного фактора, определяющего переводческие решения. Об этом свидетельствуют переводы людей, которых обошла судьба узников

ГУЛАГа. Так, сопоставительный анализ случаев транслитерации (транскрипции) в переводах «Архипелага ГУЛАГ», выполненных американским переводчиком Т. Уитни и его британским коллегой Г. Уиллетсом, свидетельствует о значительной разнице в предпочтениях переводчиков в использовании данного переводческого приема:

Т. Уитни	А. Солженицын	Г. Уиллетс
<i>vertukhai, turnkey</i>	вертухай	<i>screw</i>
<i>gaybist — State Security Officer</i>	гебист	<i>State Security boy</i>
<i>gaypayooshnik</i>	гепеушник	<i>GPU man</i>
<i>prisoner — zaklyuchennyi</i>	заключенный	<i>prisoner</i>
<i>"nasedka" — "stool pigeon"</i>	наседка	<i>Stool pigeon</i>

Причина, по которой Т.П. Уитни так часто прибегал к транслитерации (транскрипции), заключалась в его стремлении неукоснительно следовать оригиналу, о чем мы узнаем из статьи Э. Пейс, опубликованной в газете *The New York Times*: "to stick as closely as possible to the author's words and text... to translate in accordance with what he understands to be the author's preference... because, as Mr. Whitney said "It's a sin to sandpaper off what you might call the edges on Solzhenitsyn's language"" [Pace, 1974: 7].

Таким образом, мы приходим к заключению, что особенности переводческой стратегии должны рассматриваться с разных точек зрения. М.Я. Цвиллинг совершенно справедливо отмечал: «Необходимым шагом на пути все более полного, всестороннего и глубокого познания определяющих свойств и закономерностей перевода является рассмотрение этого процесса под новыми углами зрения, включение в научный анализ ранее не учтенных его проявлений, релятивизации казавшихся общезначимыми дефиниций» [Цвиллинг, 1997: 22]. Именно таким «неучтенным» фактором, влияющим на тактику перевода, и является, на

наш взгляд, личная судьба переводчика<sup>4</sup>. Изучение личностно-обоснованных стратегий перевода позволяет в той или иной мере соотнести личность переводчика и ее вербальное поведение, а значит, и выявить причины индивидуальных переводческих решений.

### *Стратегии перевода, обусловленные жанрово-стилистической системой произведения*

В процессе перевода переводчику, помимо всего прочего, приходится преодолевать трудности, связанные с воссозданием жанровых характеристик переводимого текста, при этом особенности жанра становятся еще одним имплицитным барьером при передаче инокультурных реалий на язык перевода. Проиллюстрируем сказанное на примере анализа автоперевода произведений о лагерной действительности различного жанра: научного стиля, исторической мемуаристики и беллетристики.

Частным случаем авторского перевода, на наш взгляд, можно считать самостоятельный перевод иноязычным автором наименований реалий страны, о которой повествуется в произведении. Примером подобного «самоперевода» могут стать труды зарубежных писателей о сталинских лагерях, так как любое произведение на лагерную тематику неизбежно подразумевает использование автором особого лагерного социолекта, принятого в лагерях. Проанализировав особенности авторского перевода лагерной лексики, выполненного людьми, языковые личности которых несоотносимы по их социальному статусу: ученым (С.Ф. Козн «The Victims Return. Survivors of the Gulag After Stalin»), бывшим узником лагерей (М. Соломон «Magadan») и писателем (Т.Р. Смит «The Secret Speech»), мы пришли к выводу, что перевод лагеризмов, выполнен-

<sup>4</sup> О личностно-обусловленных стратегиях художественного перевода, а также о лагерном опыте переводчика и его влиянии на переводческую стратегию см. также: Е. Харитоновна, Р. Чайковский «К обоснованию личностно-обусловленных стратегий художественного перевода» // Психолінгвістика: [зб. наук. праць ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»]. — Переяслав-Хмельницький: ПП «СКД», 2009. — Вип. 4. — С. 185—191.

ный С. Коэном, М. Соломоном и Т. Смитом, отличается в функциональном плане, в количественном отношении, а также по своим качественным характеристикам.

Основной функцией лагерной лексики в работах Коэна и Соломона являлось воссоздание исторической правды о жизни в условиях лагерной действительности, немислимой без лагерного субъязыка. Использование лагеризмов в работах этих авторов каждый раз обусловлено необходимостью верно передать особенности быта в советских лагерях. При этом авторы, используя экзотические для иностранного читателя наименования, не забывают дать подробное объяснение транскрибированных/транслитерированных лексем: The total number of Gulag inmates — or *zeks*, as they were commonly called, from the Russian word for prisoner (*zaklyuchonnyi*) — during the Stalin era is unknown [Cohen, 2010: 3]. “Make yourself ready. You are to be shipped out.” The official word for it was *etap* almost as frightening a word as death. It meant transfer from one camp to another, sometimes thousands of miles away [Solomon, 1971: 70].

Если рассматривать перевод лагерной лексики, выполненный Коэном, Соломоном и Смитом, в количественном аспекте, то чаще всего переводные аналоги лагеризмов встречаются в книге Соломона (*camp hospital, dispensary, compound, guard, orderly, transit camp, watchtower, barrack, hut, bunk, fats, ration* и т.д.), в то время как два других автора вместо собственно перевода предпочитают использовать прием описания или опущения: «...millions of relatives of people “taken” during Stalin’s terror remained nominally free but stigmatized by their “spoilt biographies” they were *prohibited from living or working as they desired*» [Cohen, 2010: 30]. В данном случае автор передал значение понятия «получить мигрус в правах» описательно, опустив при этом специфическое наименование реалии.

Что касается качества перевода лагерных лексем анализируемыми авторами, отметим, С. Коэн и М. Соломон уделяют значительно больше внимания деталям и дают более подробные и точные толкования национально-маркированных понятий лагерного быта, чем Т. Смит. Сравним:

S. Cohen	M. Solomon	T. Smith
<p>The total number of <u>Gulag inmates</u> — or <u>zeks</u>, as they were commonly called, <u>from the Russian word for prisoner (zaklyuchonnyi)</u> — during the Stalin era is unknown (3).</p>	<p>Some recommended that I use “<u>les grands moyens</u>,” which in Soviet camps is called <u>mastirka</u>. <u>Mastirka is a self-induced infection to bring on a high temperature, vomiting, or some other violent symptom which would make one unfit for transport</u> (70).</p> <p>We were given our first taste of the Derevenko method when the <u>sukas</u> herded us into our barracks that night.</p>	<p>As far as Leo could tell she was no <u>torpedy</u>, no <u>meer foot soldier</u> — she was the <u>avtoritet</u>, <u>the leader</u>. <u>Members of the criminal gang</u>, the <u>vory</u>, were typically contemptuous of women [143].</p> <p>During Stalin’s reign the guards frequently colluded with the <u>urki</u> — <u>the career criminals</u> [147].</p> <p>Payment for this transaction was information on the <u>political</u> — <u>convicts sentenced for crimes against the State</u> [147].</p>
	<p><u>The suka label was an official name for these men, one given them by the victims of their cruelty. Translated the word means “bitch” (75) “Samosud,”</u> he whispered in Russian, <u>which meant a kangaroo court. It meant the self-imposed tribunal, freely accepted by the criminal world</u> (133)</p>	

Причина, по которой авторы прибегали к более или менее подробным описаниям, заключается, на наш взгляд, в приемлемости/неприемлемости многословности при описании национально-маркированных реалий в контексте жанров, в которых они работали. Жанр беллетристики, в котором написано произведение Т. Смита, не подразумевает излишнего увлечения автором подробными описаниями, в то время как научный стиль, так же как и мемуарная литература характеризуются большей экспликативностью.

Таким образом, проведенный нами краткий обзор особенностей авторского перевода лагерной лексики, выполненный С. Коэном, М. Соломоном и Т. Смитом, показал, что специфика перевода может во многом зависеть и от жанровой принадлежности произведения. Различные типы текстов определяют подход и требования к переводу, влияют на выбор переводческой стратегии, иными словами, цели и задачи переводчика оказываются различными в зависимости от того, что он переводит.

### *Стратегии перевода поэтического текста*

Проблема переводческих стратегий при работе над поэтическим текстом по-разному решается в национальных школах перевода. Это в значительной мере обусловлено историей развития перевода в той или иной стране, приверженностью авторов поэтических произведений к рифменной поэзии или верлибру, традициями перевода в конкретной стране. Подобные различия особенно заметны при анализе переводов одного и того же автора носителями разных языков. Однако нередко значительные различия существуют и в переводческих школах одной страны.

В данном разделе мы обратимся к рассмотрению некоторых творческих установок представителей американской переводческой школы конца XX и начала XXI в. Материалом для сопоставительного анализа переводческих стратегий послужили переводы на английский язык «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке.

Одним из видных представителей американской переводческой школы второй половины XX в. является Роберт Блай, признанный авторитет в области теории, практики и критики поэтического перевода. Переводческое наследие Р. Блая велико: он

«открыл» американским читателям многих поэтов древнего Востока, Латинской Америки и Европы. В книге «Восемь ступеней перевода» Р. Блай подробно излагает свои принципы поэтического перевода на примере XXI сонета из первой части «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке.

В частности, Р. Блай справедливо полагает, что перед любым переводчиком поэзии всегда стоит непростая задача: как в процессе перевода сохранить форму и содержание оригинала, чем можно пожертвовать и что нужно сохранить? В переводческой системе Р. Блая главное — содержание переводимого произведения, а не его форма. Не являясь сторонником использования рифм в поэзии, Р. Блай критически относится к переводам, выполненным на английском языке с использованием конечных рифм. Это прежде всего переводы «Сонетов к Орфею», выполненные британским переводчиком Дж.Б. Лейшманом. Р. Блай считает, что в английском варианте не следует сохранять конечные рифмы оригинала, так как американский читатель не привык к рифменной поэзии, и поэтому ради сохранения содержания оригинала можно пожертвовать его формой. Нам трудно согласиться с таким мнением переводчика. На наш взгляд, в переводе должно быть по возможности сохранено все, что есть в оригинале: как на содержательном уровне, так и на уровне формы, и в особенности, когда переводчик имеет дело с рифменной поэзией, как у Р.М. Рильке.

Прозаические переводы «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке выполнили и другие американские переводчики, такие как М.Д. Хертер Нортон, У. Гэсс, Э. Сноу и Ч. Хейзеллофф. Эти переводчики также сосредоточили свое внимание только на воспроизведении содержания «Сонетов к Орфею», без учета оригинальной формы рильковских сонетов в переводах на английский язык. Мы полагаем, что творческие установки этих переводчиков не могут привести к созданию адекватного перевода поэтического произведения, т.е. текста, содержательно, эстетически и функционально равноценного оригиналу, максимально полно и без искажений воссоздающего оригинал на языке перевода.

Несмотря на стремление этих и некоторых других американских переводчиков жертвовать формой поэтического произведения ради сохранения его содержания, творчество таких поэтов

и переводчиков Р.М. Рильке, как К. Пичфорд, Р. Хангер, Ст. Митчелл, У. Барнстоун, Гр. Гуд, Р.Э. Фуртак, наглядно демонстрирует противоположное направление в развитии поэтического перевода в США. Представители данного направления считают, что при переводе поэзии нужно стараться воссоздать содержание оригинала в единстве с его формой, при этом сохраняя культурную аутентичность оригинала.

Так, в предисловии к своим переводам «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке американский поэт и переводчик Р.Э. Фуртак прямо указывает на необходимость воссоздания в переводе следующих составляющих оригинала: фонетических, просодических, рифмических, лексико-семантических, стилистических и синтаксических, композиционных и эмоционально-экспрессивных. Он полагает, что данные составляющие поэтического текста должны быть так или иначе воссозданы в переводе, чтобы соответствовать подлиннику. Р.Э. Фуртак достаточно критично высказывается о возможности перевода рифменной поэзии прозаическим текстом и, на наш взгляд, совершенно обоснованно критикует переводы «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке, выполненные Р. Блаем и У. Гэссом.

Р.Э. Фуртак справедливо обращает внимание на то, что ритм, размер, рифма, тип чередования рифм, звукопись — это те особенности формы, которые, сочетаясь, придают «Сонетам к Орфею» Р.М. Рильке особую музыкальность. По мнению этого переводчика, ни в каком другом тексте форма не имеет такого важного значения, как в поэзии, а особенно в сонетах, и, следовательно, форма сонетов должна быть воссоздана в переводе.

Как известно, поэтический перевод включает в себя непредсказуемое количество трансформаций в возможной проекции исходного текста на язык перевода через восприятие переводчика. Некоторые трансформации такого порядка определены не только межъязыковыми связями, но и культурными, и даже персональными предпочтениями переводчика, которые не всегда ведут к успеху. Но поиски путей трансформации иностранной картины мира в те или иные подобию при переводе могут приносить успех. В этом смысле основной функцией поэтического перевода является межкультурная коммуникация. А межкультурная задача поэтического перевода может быть сформулирована следующим

образом: переводить произведение с одного языка на другой следует такими средствами, чтобы терять как можно меньше культурной аутентичности оригинала, одновременно сохраняя как можно больше его межкультурный смысл. Значит, любой перевод социально обусловлен, и, обращаясь к творчеству вышеперечисленных нами поэтов и переводчиков в США, необходимо не только учитывать их переводческую манеру, но и ту социальную среду, в которой они творили.

В США рифменная поэзия не распространена, и большинство поэтических произведений выполнено верлибром. Однако, как показал наш по необходимости краткий анализ некоторых переводческих установок американских переводчиков, наряду с общей тенденцией распространения прозаического перевода поэзии в США, в этой стране также существует многочисленная группа переводчиков, которая считает, что хотя абсолютная тождественность оригинала и перевода недостижима, это не может препятствовать осуществлению межъязыковой коммуникации, при условии сохранения в переводе единства содержания и формы оригинала.

## Глава 4

### КРОСС-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТАКТ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРЕВОДНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

#### 4.1. Культурный изоморфизм vs изоморфизм культур в ситуации кросс-культурного контакта (на материале английских и немецких переводов текстов русской лагерной прозы)

Большой интерес к проблемам межкультурной коммуникации, ознаменовавший «культурный поворот» (*cultural turn*) в изучении целого ряда гуманитарных наук, таких как лингвистика, переводоведение, методика преподавания иностранных языков, социология, антропология, философия и др., привел к тому, что ныне проблематика межкультурных исследований занимает одно из центральных мест в отечественной филологии, о чем свидетельствуют и многочисленные публикации последних лет (С.Г. Тер-Минасова, О.А. Леонтович, Д.Б. Гудков, Т.Г. Грушевицкая, А.П. Садохин и др.). Как и любая другая бурно развивающаяся наука, межкультурная коммуникация характеризуется отсутствием на сегодняшний день устоявшейся терминологической системы, которая по мере появления новых работ лингвокультурологического толка продолжает обновляться и совершенствоваться. В этой связи представляется интересным рассмотреть возможность применения универсальной категории изоморфизма к главным объектам межкультурной коммуникации: языку и культуре, а также определить содержание термина «культурный изоморфизм» и возможности его применения в сфере кросс-культурного общения.

В лингвистике под изоморфизмом традиционно принято понимать структурное тождество языковых планов (Л. Ельмслев, Е. Курилович и др.), однако расширение границ использования данного термина, проецирование его свойств с общей теории языка на

другие самостоятельные научные направления, такие как теория перевода, этнолингвистика, фольклористика и др., привело к определенным амплификациям в содержательной структуре данного термина. Мы уже писали выше о том, что в теории перевода изоморфизм рассматривается как категория, позволяющая выразить отношение уподобления структур текста оригинала и его перевода при помощи выявляемых инвариантных компонентов — изоморфов (см., например: [Кульчицкая, 2000: 7]). При этом формально-структурное тождество не является необходимым условием изоморфизма исходного текста и текста перевода.

Анализ работ исследователей, в которых так или иначе рассматривается категория изоморфизма в культурологическом аспекте, показывает, что авторы пишут об изоморфизме или как об изоморфных отношениях в рамках одного культурного универсума, или как об изоморфизме, возникающем в ситуации кросс-культурного контакта. Для обозначения первого мы предлагаем использовать термин, предложенный американским композитором, автором научных статей по философии и социологии музыки У. Осборном. Осборн определяет культурный изоморфизм как «processes by which artistic expression tends to reflect the general cultural and sociopolitical beliefs of its environment» [Osborne: электронный ресурс]. Продолжая мысль автора, под культурным изоморфизмом мы понимаем свойство всякого частного культурно-обусловленного элемента нести на себе считающиеся признаки данной культуры, т.е. культурный изоморфизм — это интракультурное явление, в то время как изоморфизм культур имеет место только при сопоставлении не менее двух национальных культур (а значит, речь идет об интеркультурном феномене). Обоснование принципа культурного изоморфизма в метафоричной форме выражено в статье А.А. Пелипенко, уподобившим культуру ткани, целостная текстура которой состоит из отдельных нитей — культурных кодов или языков. При этом, как подчеркивает автор, каждый отдельно взятый язык культуры структурно изоморфен целостности культурного универсума и может служить его *частной моделью* [Пелипенко: электронный ресурс].

Культурный изоморфизм, как нам представляется, можно с полным правом отнести к числу помех и барьеров, увеличивающих

степень непереводимости инокультурных текстов и тем самым препятствующих полноценной межкультурной коммуникации в ситуации кросс-культурного контакта.

Примером культурного изоморфизма может стать история создания переводов русской лагерной прозы на немецком языке. Здесь мы сталкиваемся с весьма интересной коллизией. Хорошо известно, что чем больше дистанция, отделяющая друг от друга две культуры, тем сложнее процесс интеграции иностранного текста в инокультурную среду. И наоборот, в случае наличия общих черт в коммуницирующих культурах возникает потенциальная возможность изоморфизма их отдельных фрагментов. Примером подобного изоморфизма культур может стать трагический период в истории немецкоязычного и русскоязычного общества, когда в СССР и Германии была создана система концентрационных лагерей, узники которых говорили на своеобразном лагерном социолекте. Использование схожих систем лагерей повлияло на широкое распространение в обоих языках специфической лагерной лексики, чего не было и не могло быть в англоязычных странах, где не существовало системы концентрационных лагерей. В этой связи перевести А.И. Солженицына, Е.С. Гинзбург, В.Т. Шаламова и других писателей лагерной прозы на немецкий язык оказывается «проще», чем на английский.

Вместе с тем лагерная субкультура, как и любая иная, в соответствии с принципом культурного изоморфизма содержит структурно-функциональные характеристики той культуры, в контексте которой она появилась. В результате многие из соответствий, которые на первый взгляд можно было бы отнести к буквальным эквивалентам лексем русского лагерного языка, оказываются «асимметричными изоморфами», о которых пишет Т.А. Казакова [Казакова, 2002: 279]. Так, в немецком и русском языковом сознании существует четкое представление о лагерной пайке, но осмысливается это понятие по-разному. *Пайка* — это «ежедневная норма хлеба в ИТУ» [Грачев, 2003: 644]; *Ration* — это «1. zugeteilte Menge an Lebensmitteln; 2. Verpflegungssatz (bes. für Soldaten)» [Duden, 1996: 1216]. Таким образом, понятие «пайка» более конкретно и гораздо уже, чем понятие «Ration», которое является более общим обозначением. Поэтому, когда возникает необходимость конкрети-

зации, переводчик прибегает к нейтральному аналогу — «*Brot*»: «Теперь вы будете волноваться от подхода дневного допросного времени, и от событий дня, и нагружаться пайкой водой и ба-ландой...» [Солженицын, 1991 (а): 147]. «*Nun werden Sie von Unruhe gepackt: Die Stunde der Tagesverhöre rückt näher; und allerhand anderes strömt auf Sie ein, auch Ihr Magen füllt sich mit Wasser und Suppe und Brot...*» [Solschenizyn, 1978: 191]. Культурный изоморфизм неизбежно приводит к тому, что замена обозначения реалии исходного языка обозначением реалии языка перевода формирует в сознании реципиентов перевода неверное представление о понятии или явлении исходного языка. Отметим, что рядом исследователей перенос и замена не выделяются среди способов, используемых в переводческой практике для передачи реалий на иностранный язык (см., например: [Романова, Коралова, 2004: 32—36]).

Таким образом, любые элементы культуры, появившиеся в определенном культурном пространстве и отягощенные национальной специфичностью, не могут быть изоморфны иному культурному универсуму, вступая с последним в отношения гомоморфизма.

#### **4.2. Элементы бытовой культуры страны исходного языка и помехи при их отражении в художественном переводе**

Язык, как известно, пронизывает все сферы существования народа — носителя этого языка. Язык, образно говоря, лепит и культуру соответствующего этноса. Национальная культура в процессе своего развития начинает дифференцироваться и становится многогранной и многомерной.

Сегодня она членится на такие подвиды, как духовная, материальная, обыденная, политическая, экономическая, массовая культура и др. Важную часть национальной культуры составляет культура повседневности или обыденная, бытовая культура [Орлова, 2002: *passim*], [Социальная антропология, 2012: 694—704].

Бытовая культура как форма повседневной жизни этнического сообщества складывается из большого количества составляющих. Среди них культура межличностных отношений на всех уровнях, в

том числе культура семейных отношений, культура жилища, одежды, приготовления и приема пищи, гигиеническая культура. Сюда же относятся нравы, обычаи, привычки и многое другое, что так или иначе находит отражение в обыденной культуре [Окладникова, 2008: 71—73]. Именно в рамках обыденной культуры реализуется повседневная жизнь большинства людей.

Обыденная культура неизбежно отражается в произведениях духовной культуры нации. Наиболее богатыми возможностями отражения своеобразия бытовой культуры обладает художественная литература. Произведения художественной литературы становятся тем зеркалом, в котором в сфокусированном виде воплощается всеобъемлющая картина мира людей, говорящих на одном языке, составляющих один народ.

Одной из сфер обыденной культуры народа является культура потребления алкогольных напитков. Вино и бесчисленное множество других спиртосодержащих напитков сопровождают человека на протяжении всей истории земной цивилизации. Каждый этнос за тысячелетия выработал свои привычки, правила, нормы, традиции, обычаи, которые сопровождают процесс потребления вина и его производных. Особенности питания в бытовой культуре разных народов на протяжении столетий находили свое отражение во многих произведениях литературы — от летописей до современных романов. Знакомство с литературой, в которой описываются всевозможные виды алкогольных напитков, предпочитаемых в той или иной стране, количество выпиваемого, посуда, из которой винные напитки пьются, длительность застолий и поведение людей во время и после трапез с вином, дает основание утверждать, что культура потребления вина у разных народов проявляет заметные различия.

Культура потребления вина или отсутствие таковой у того или иного народа в значительной мере определяют отношение к нему со стороны представителей других этносов. Так, по мысли профессора МГУ им. М.В. Ломоносова А.В. Павловской, для иностранцев «пьянство русских всегда было ярким проявлением и доказательством их варварства. Они смачно и в красках живописали пьяный разгул, который видели на улицах, картины животного бесстыдства, вызванного алкоголем, и ужасные злодейства, порождает-

мые им. Эти описания занимают заметное место в записках иностранцев о России» [Павловская, 2010: 314]. К сожалению, такое превратное представление иностранцев о россиянах сохраняется и сегодня. Так, по наблюдениям Н. Вольф, у многих современных немцев Россия в первую очередь ассоциируется с водкой. «Для немцев слова “Россия” и “водка”, — пишет она, — прочно связаны между собой. Водку так и называют — “топливо для русской души”» [Вольф, 2012: 26—27]. Через страницу автор приводит такое свидетельство немцев о русских туристах за границей: «С самого утра у них плещется водка в больших стаканах» [Вольф, 2012: 29].

Несмотря на явную необъективность подобных оценок, они укоренились в сознании наших соседей в виде устойчивых стереотипов, которые трудно преодолеть.

Бытовая культура немцев чаще всего ассоциируется с другим алкогольным напитком — с пивом. Об этом, в частности, свидетельствует и заглавие цитировавшейся нами книги Н. Вольф: «Германия. Пиво, сосиски и кожаные штаны». По потреблению пива на душу населения Германия занимает одно из первых мест в мире. Однако и крепкие алкогольные напитки пользуются немалым спросом. По количеству выпиваемого алкоголя Германия занимает сегодня пятое место в мире, так что алкоголизм является одной из самых больших бед и немецкого общества [Вольф, 2012: 105].

Итак, алкогольные напитки не чужды ни немцам, ни россиянам. Отличаются же эти народы своими алкогольными пристрастиями, дозами потребления алкоголя и особенностями культуры питья. Одна из особенностей заключается в том, что в немецкой быденной культуре большее внимание уделяется посуде, из которой пьют алкогольные напитки, что нашло отражение в обилии разнообразных сосудов для питья, в то время как в российской бытовой культуре до последнего времени доминировал один вид посуды этого рода — стакан.

В немецком языке в силу специфики его словообразования существует большое количество сложных слов, вторым компонентом в которых выступает многозначное слово *Glas*: *Becherglas*, *Bierglas*, *Cognakglas*, *Dessertweinglas*, *Glühweinglas*, *Grogglas*, *Kelchglas*, *Likörglas*, *Rotweinglas*, *Trinkglas*, *Tulpenglas*, *Sherryglas*, *Schnapsglas*,

*Sektglas*, *Spitzglas* (фужер, бокал для шампанского), *Stengelglas* (рюмка на тонкой ножке), *Stielglas* (рюмка (бокал) на тонкой ножке) *Südweinglas*, *Wasserglas*, *Weinglas*, *Weißweinglas* и др. Уже из этого списка становится понятным, что пиво пьют из одного сосуда, коньяк из другого, ликер из третьего, красное вино из четвертого, белое вино из пятого, шнапс из шестого, шампанское из седьмого, пилснвейн из восьмого и т.д. Но слово *Glas* как гипероним может также выступать заместителем любой из приведенного выше списка лексем. Следовательно, когда говорят или пишут *Glas*, то имеют в виду то *Bierglas*, то *Cognakglas*, то *Glühweinglas*, то *Likörglas*, то *Schnapsglas*, то *Weinglas* и т.д.

Кроме того, при употреблении алкогольных напитков немцы пользуются сосуда́ми, носящими такие названия: *Becher*, *Flöte*, *Krug*, *Kelch*, *Pokal*, *Humpen* (большой кубок, бокал, чаша), *Seidel* (пивная кружка), *Bierseidel*, *Maßkrug*, *Bierkrug*, *Römer* (суживающийся кверху бокал), *Schwenker* (рюмка (коньячная) в форме усеченного конуса), *Schnapsstamperl*, *Stamperl* (водочная (ликерная) рюмка), *Sektschale*, *Sektkelch*, *Tulpe* (небольшой бокал в форме тюльпана).

В русском языке используются следующие наименования сосудов для питья: *рюмка*, *бокал*, *кружка*, *кубок*, *стакан*, *стаканчик*, *стопак*, *стопарь*, *стопка*, *фиал*, *фужер*, *чарка*, *чаша*, *шкалик*. При этом слова *фиал*, *чаша* определяются как «традиционно-поэтическое», а *кубок* — как «устаревшее»; *шкалик* как «разговорное», а *стопак* и *стопарь* как «новое, просторечное» [Александрова, 1995: 30, 428]. Примечательно, что для слов *стакан*, *рюмка*, *фужер*, *кружка* цитировавшийся «Словарь синонимов русского языка» З.Е. Александровой синонимов не дает.

Таким образом, тематические группы слов «сосуды для питья» в русском языке и в немецком языке из-за особенностей словообразования в последнем количественно разновелики. Модель сложного слова с опорной лексемой *Glas* позволяет образовывать практически неограниченное число слов для обозначения предметов посуды для питья и для других целей (ср.: *Einkochglas*, *Marmeladenglas* и т.п.). В то же время наличие в словаре немецкого языка нескольких десятков слов подобного типа дает возможность четко дифференцировать сосуды для питья в зависимости от типа напитка: для раз-

ных видов алкоголя существуют свои сосуды, соответствующие их составу, крепости, запаху.

В книге журналиста-международника А. Григорьянца «От Мюнхена до Киля», написанной в традициях советской идеологизированной журналистики, тем не менее содержится немало верных наблюдений над многими сторонами жизни немцев, в том числе и над культурой потребления алкогольных напитков. Затрагивает он и вопрос о том, из чего что следует пить. Он пишет: «Не пейте вино из мелкой посуды, а большой бокал не наливайте до краев — нужно пространство, в котором мог бы раскрыться букет вина. Еще раз о посуде — самое прекрасное вино можно испортить, если бокалы протереть несвежим полотенцем. Словом, вино — живая кровь винограда — требует воистину деликатного обращения...» [Григорьянец, 1974: 69]. Подобные рекомендации можно обнаружить во многих изданиях, в которых описывается немецкая культура питания (см., например: [Schröter, 2007: 81—82]).

Теперь посмотрим, как эти элементы бытовой культуры немцев воссоздаются в переводах художественной литературы Германии на русский язык. Обратимся для этого к широко известным романам Э.М. Ремарка, в которых неоднократно описываются немецкие застолья, упоминаются многочисленные и разнообразные напитки, воссоздается национальный колорит потребления алкоголя. Попутно заметим, что для советских критиков считалось хорошим тоном в статьях и книгах о немецкой литературе упомянуть о «пьянстве» как самого Ремарка, так и его героев.

Возьмем для начала роман Э.М. Ремарка «Возвращение» (1931) в переводе И. Горкиной. В нем русскоязычный читатель наталкивается на такие фразы: 1. *Две девушки ополаскивают запененные стаканы;* 2. *Он хватает стакан и ударяет им Козоле снизу в подбородок;* 3. *Вили наливает ей стакан вина...;* 4. *Несколько оторопело смотрят они, как мы, глазом не моргнув, осушаем стаканы;* 5. *Кое-кто из наших соперников пытается украдкой вылить содержимое стаканов под стол;* 6. *Он требует, чтобы руки у всех лежали на столе, а стаканы опрокидывались в глотки;* 7. — *Четыре чайных стакана коньяку! — кричит он трактирицу.*

Вдумчивый читатель, вероятно, догадается, что в первом предложении автор писал о пенных пивных кружках, что во втором Ко-

золе получает удар в подбородок не стаканом, а все той же тяжелой пивной кружкой с ручкой, что в третьем Вили наливает девушке вино не в стакан, а в бокал, фужер или на худой конец в рюмку. Правда, следующие описания могут поставить в тупик даже вдумчивого читателя, особенно тогда, когда он дойдет до «четырех чайных стаканов коньяку». Доверчивый же читатель все примет за чистую монету, потому что не может же переводчик переводить неправильно. Выходит, герои романа, а значит, и все немцы пьют все из стаканов, дерутся стаканами, вино девушкам наливают в стаканы, соревнуются, кто больше стаканов алкоголя в себя вольет. А что же в оригинале? В оригинале романа Ремарка преобладает все тот же гипероним *Glas* — он употреблен во всех предложениях, но обозначает, как мы уже писали, в первом и втором примерах пивную кружку, в третьем бокал, в четвертом-пятом — по контексту — также пивную кружку, в шестом — стопки для шнапса и только в седьмом — *Wassergläser*, т.е. обычные круглые стаканы из тонкого или утолщенного стекла (не граненые, которые в Германии не производились).

Но советские люди Ремарка читать продолжали и только порой все-таки осмеливались выразить свое удивление некоторой несуразицей, обнаруживаемой ими в его романах. Так, один грузинский инженер, читавший Ремарка по-русски, недоумевал: почему у Ремарка вроде бы приличные люди, да еще отнюдь не в забега-ловках пьют крепкие напитки из столь неподходящего сосуда, как стакан<sup>5</sup>. О том, что такое недоумение было вполне обоснованным, свидетельствует перевод романа Ремарка «Жизнь взаимь» (1959), выполненный Л. Черной. Главная героиня Лилиан Дюнкерк — молодая (ей всего двадцать четыре года), умная, интеллигентная, изящная, но обреченная женщина, если верить переводчику, пьет водку из стакана, вино из стакана. Вот типичный фрагмент из перевода Л. Черной:

10. *Он залпом осушил стакан и убрал бутылку.*

11. — *Дай-ка мне еще,* — сказала Лилиан. — *Стаканы совсем маленькие.* Что представлял себе читатель, выросший на традициях

---

<sup>5</sup> Сообщено видным отечественным языковедом и переводоведом, доктором филологических наук, профессором Г.Т. Хухуни (Москва).

советской бытовой культуры? Он представлял себе, что известные ему с детства двухсотграммовые стаканы для героини Ремарка «совсем маленькие» и что она, видимо, требовала каких-то еще больших посуды, чтобы утолить свою потребность в алкоголе. О том, что речь героиня вела о размере рюмок, ему и в голову не приходило — читатель был приучен доверять переводчику.

А что написано у Ремарка? У Ремарка читаем:

*Er trank seinen Wodka auf einen Schluck aus* (о стакане ни слова. — *Азм.*) *und stellte die Flasche fort*.

— *Gib mir noch ein Glas. Die Gläser sind klein*. Фраза же *Die Gläser sind klein* принадлежит не героине, а ее собеседнику. Л. Черная не только заставляет героя выпивать вместо традиционной немецкой порции водки в 20 граммов целый стакан, т.е. в десять раз больше, но и приписывает его слова Лилиан, выставляя ее благодаря разговорной формуле *дай-ка* и чужой фразе — *стаканы совсем маленькие* в превратном виде. Образ героини искажен, погублен только из-за того, что переводчица осталась в плену стереотипов своей бытовой культуры.

В переводе еще одного романа Ремарка, «Черный обелиск» (1956), выполненном одним из «мастеров советского художественного перевода» В. Станевич слово *Glas* в 99% случаев передано словом *стакан* — также вне зависимости от того, кто пьет, где пьют и что пьют. И даже там, где в оригинале слова *Glas* нет, переводчица свой *стакан* упорно вставляет. У Ремарка герой выпивает *den Wein* — без уточнения сосуда, из которого он пьет; у Станевич же читаем: *я выпиваю стакан вина*.

Кто-то может сказать, что на узуальном уровне И. Горкина, Л. Черная, В. Станевич ошибок не допускают — тогдашний советский человек в массе своей знал, что алкогольные напитки пьют из стаканов. Вот переводчицы и оставляли его в этой ложной убежденности. Возникает парадокс: на уровне советско-российской питейной традиции рассмотренные переводы с оговорками могут быть признаны едва ли не адекватными, ибо они соответствовали представлениям большей части советского социума о культуре питья, но они оказываются неадекватными, поскольку дают извращенную картину употребления спиртных напитков в Германии. Помехи межкультурного характера наложились на языковые помехи,

с которыми сталкивается плохо знающий исходный язык переводчик, что привело к заметному искажению содержания оригинала.

Причины подобных переводческих ошибок при передаче особенностей бытовой культуры страны исходного языка могут быть разные. Главные из них:

1. Слабое знание переводчиков семантико-стилистических нюансов лексики исходного языка.

2. Недостаточная осведомленность в сфере бытовой культуры страны исходного языка (лингвострановедческие понятия).

3. Перенос представлений и стереотипов собственной обыденной культуры на культуру повседневности и стереотипы другого этноса, т.е. фактически подмена чужого национального самосознания самосознанием своего этноса.

4. В отдельных случаях — желание исказить суть исходного художественного текста и представить героев переводимого литературного произведения не такими, какие они есть, а низвести их до уровня собственной бытовой культуры.

### **4.3. Социолектный текст как форма межкультурной коммуникации**

Известный тезис Э. Холла о том, что «коммуникация — это культура, культура — это коммуникация» [Hall, 1959, 1981, 1982], обозначил новый «коммуникативный» подход к пониманию культуры. В работах социологов, культурологов, лингвистов и других исследователей стал дискутироваться вопрос о коммуникативности культуры, о ее «плюралистичном» характере, о сущности внутрикультурной и межкультурной коммуникации. Так, немецкий социолог Х. Кноблаух в своей работе «Communication, Contexts and Culture. A Communicative Constructivist Approach to Intercultural Communication» пишет о том, что культура — это прежде всего коммуникативная культура, понятие о которой не может быть сведено к сумме знаний, значений или знаковых систем, так как коммуникативная культура находится не в сознании, не в артефактах и не в дискурсе, а реализуется непосредственно в самих коммуникативных актах: «...since the culture of the world of everyday life is con-

structured by means of communicative acts, it is essentially a communicative culture. By communicative culture we want to stress that culture cannot be reduced to knowledge, meaning, or sign-systems only. Communicative culture is neither located in the mind nor in the objectified system or discourse: it is produced, realised, and transformed in communicative actions» [Knoblauch, 2001: 25]. Действительно, коммуникация выступает как универсальный способ организации взаимодействия между представителями внутри одной культуры, между локальными подсистемами отдельных культур (т.е. между субкультурами), наконец, между различными национальными культурами. Средством коммуникации культур (субкультур) является текст, выступающий в роли уникального зашифрованного культурного кода, требующего особой интерпретации, так как заключенный в нем смысл, как правило, лежит за пределами значений составляющих его языковых знаков. Как справедливо отмечал М.М. Бахтин, всякая «система знаков (т.е. всякий язык) <...> принципиально всегда может быть расшифрована, т.е. переведена на другие знаковые системы (другие языки) <...> Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца, ибо нет потенциального единого текста текстов. Событие жизни текста, т.е. его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин, 1979, 284—285]. Иными словами, взаимопонимание между автором и читателем (получателем текста) будет зависеть от способности принимающей стороны постичь смысл, заложенный в культурно-маркированном тексте передающей стороной.

В лингвистике, литературоведении под текстом традиционно понимается последовательность вербальных (словесных) знаков, основными свойствами которой являются связанность и цельность. Культурологический поворот в понимании категории текста позволяет говорить о кумулятивной функции текста. По мнению Ю.М. Лотмана, текст, являясь сложным гетерогенным образованием, призван не только служить средством сообщения между адресантом и адресатом, но и выполнять функцию коллективной культурной памяти, выступать в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени ее связи с метакультурными конструкциями.

ми, наконец, выступать как заменитель всего культурного контекста в качестве полноправного участника коммуникативного акта [Лотман, 2010(в): 79]. Таким образом, текст — это форма коммуникации, взаимодействующими звеньями которой являются одновременно язык и культура: «сотканный» из языковых единиц различного уровня текст неразрывно связан с языком, так как именно в тексте элементы языка могут реализовать свои значения, с другой стороны, в тексте же находит свое воплощение и культура, которая сама и является, по словам Ю.М. Лотмана, не чем иным, как «совокупностью текстов» [Лотман, 2010(а): 18]. Иными словами, язык — это материальная основа или «строевое» качество текста, в то время как культура отвечает за смысловое наполнение или концептуальное содержание текста. То есть, помимо собственно языкового значения, каждый текст содержит в себе своего рода культурный код, позволяющий, как нам представляется, разграничивать типы текста в зависимости от их принадлежности к конкретной культуре (субкультуре).

Несмотря на то, что сегодня существует достаточно полное лингвистическое описание типов текстов, общепринятой типологии текстов не существует. Более того, исследователями предлагаются самые различные основания для их классификации. В работах отечественных исследователей определяющее значение получила функционально-стилистическая классификация текстов, основы которой были заложены в трудах В.В. Виноградова, М.М. Бахтина, Э.Г. Ризель и др. Примером типологии текстов, разработанной в рамках функционально-стилистической традиции, может послужить классификация текстов В.С. Виноградова, А.В. Федорова и др. (ср.: разговорные, официально-деловые, общественно-информативные, научные, художественные, религиозные тексты [Виноградов, 2001: 16—17]). Среди зарубежных ученых предлагалось классифицировать тексты в зависимости от их коммуникативной функции (ср.: тексты с экспрессивной функцией, тексты с информативной функцией, тексты с апеллятивной функцией [Newmark, 1988: 39]). Предпринимались попытки выделить виды/классы текстов в зависимости от их «индуктивно-эмпирического статуса» [Чернявская, 2009: 58]. Наконец, типы текста определялись в зависимости от характера когнитивных операций по структурированию

текста (дескриптивный, нарративный, аргументативный, инструктивный, экспозиторный) [там же: 62].

На наш взгляд, «культурный поворот» (ср.: cultural turn), ставший весьма характерным для лингвистических исследований последних десятилетий, делает возможным использование социокультурного критерия в качестве еще одного основания для классификации текстов. Представляется, что культурологическая специфика текста может рассматриваться в качестве текстообразующего фактора, позволяющего говорить о разных типах социолектных текстов.

Не вызывает сомнений тот факт, что культура — это гетерогенное образование. В работах ученых-лингвистов, социологов и других неоднократно подчеркивалась плюралистичность культуры (см., например: [Knoblauch, 2001: 28]). Действительно, так же как мировая культура включает множество локальных (национальных) культур, национальная культура так же представляет собой своеобразный сплав взаимодействующих субкультур различных социальных общностей, классификация которых возможна по различным основаниям: социально-классовым, социально-профессиональным, возрастным, социально-демографическим и т.д. Взаимодействуя между собой, участники коммуникации осознанно или неосознанно эксплицируют присущие им культурологические знания в процессе формулирования текста, т.е. создают социолектный текст, выступающий средством коммуникации субкультур, осуществляемый при помощи подязыков (социолектов) этих субкультур.

Под социолектным текстом мы понимаем форму коммуникации, в которой автором намеренно аккумулируется языковой материал, специфический для определенного социально-взаимодействующего коллектива, обладающего нестандартной лексико-фразеологической системой, общими с литературным стандартом грамматической и фонетической системами, но с отдельными фонограмматическими отклонениями. При этом не следует воспринимать социолектный текст как коммуникативную единицу, «перегруженную» обозначениями реалий, свойственными тому или иному социально-профессиональному сообществу. Так, роман Т.Р. Смита «*The Secret Speech*» едва ли, на наш взгляд, воз-

можно отнести к лагерным социолектным текстам, несмотря на намеренное использование автором многочисленных случаев транслитерации специфических тюремно-лагерных понятий (ср.: *Not only is she vory, she's a leader. She no longer goes by the name Anisya. Her klikukha is Fraera* [Smith, 2010: 214]). Связь между социолектным текстом и воплощенной в нем реальностью глубже. Если согласиться с позицией исследователей, утверждающих, что каждый тип культуры вырабатывает свой символический язык, то можно продолжить и далее: каждая субкультура создает свой социальный диалект, средства номинации которого несут дополнительную «субкультурную» семантику. Иными словами, так же как национальный язык — это слепок с национальной культуры, социальный диалект — это слепок с выработавшей его субкультуры.

Социолектную природу текста важно учитывать при его переводе на иностранный язык. Так, анализ переводов «Архипелага ГУЛАГ» на английский язык показал, что использование переводчиками приблизительного перевода при передаче наименований понятий, не относящихся к обозначениям реалий лагерного быта, далеко не всегда позволял достичь адекватного результата. Казалось бы, приблизительный перевод лагеризмов, которые, однако, не являются специфическими лагерными новообразованиями, как, например, *ларек, барак, больничка, хоздвор, санчасть, баня, каптерка* и др., должен полностью передавать денотативный компонент значения; вместе с тем нельзя забывать о том, что использованные лексемы фигурируют не в традиционном для нас значении, а обозначают иные понятия, имеющие мало общего с их нейтральными аналогами в «нелагерной» действительности. Данные лагеризмы, не относясь к категории безэквивалентной лексики, характеризуются наличием в своем значении субкультурного компонента, теснейшим образом связанного с их денотативными компонентами. В сфере лагерной лексики, как результат принадлежности слова к лагерной «культуре», формирующей в нем специфический субкультурный компонент значения, происходит семантический сдвиг, в свою очередь модифицирующий в определенной мере денотативное значение лексемы.

Таким образом, гетерогенный характер национальной культуры, следствием которого является выделение в ее рамках различных

субкультур, находит свое отражение и в существовании социолектных текстов, выступающих средством их взаимной коммуникации. Характерные черты социолектных текстов каждой отдельной субкультуры требуют, на наш взгляд, детального изучения.

#### **4.4. Лагерный социолект как способ аккумуляции знаний о лагерной антикультуре**

Аккумуляция знаний о том или ином фрагменте действительности возможна помимо прочего путем обращения к изучению фактов языка, характерного для соответствующего субсоциума. О возможности исследования культуры через языковое мышление писал в своих трудах еще И.А. Бодуэн де Куртенэ, по мнению которого «из языкового мышления можно выявить целое своеобразное языковое знание всех областей бытия и небытия, всех проявлений мира как материального, так и индивидуально-психологического и социального (общественного)» [Бодуэн де Куртенэ, 1963: 312]. Изучение языковых средств (слов, словосочетаний, текстов) действительно позволяет судить о содержании сознания человека, а через него и об особенностях соответствующей этнокультурной среды, так как «каждый представитель той или иной национальной общности мыслит, переживает, ведет себя, общается и действует так, как диктуют ему его этническая среда и многолетний опыт национального развития» [Крысько, 2004: 111]. Сегодня направление «от языка к культуре» стало одним из ведущих в современной лингвистике, явившись базой для дальнейших лингвокультурологических исследований.

В этом разделе мы попытались сформировать некоторое представление о «культурной» картине мира узников советских концлагерей на основе изучения языковых средств лагерного социолекта, явившегося своеобразным способом аккумуляции знаний о лагерной антикультуре.

Одна из наиболее специфических характеристик лагерной речевой культуры заключалась, на наш взгляд, в сниженной коммуникативной потребности членов лагерного сообщества, в результате которой внутри лагерного социума формировалась

определенная разобщенность, социальная дезинтеграция людей в коллективе. Убедительным свидетельством в этой связи могут послужить слова Б. Земцова: «...Здесь можно прожить с человеком год, два, три в соседнем “проходняке”, в считанных не метрах, а без преувеличения, сантиметрах друг от друга и... не обмолвиться с ним ни единым словом» [Земцов, 2012: 4]. Причин формирования подобной «антикоммуникационной» системы может быть несколько. Во-первых, существенная разница в социальном статусе коммуникантов. Число носителей лагерного социолекта измерялось семизначными цифрами: в капитальном труде по истории ГУЛАГа мы находим такие сведения о численности заключенных: 1930 г. — 179 000; 1941 г. — 1 929 729; 1944 г. — 1 179 819; 1948 г. — 2 199 535 [Applebaum, 2003: 579] (см. также: [История сталинского ГУЛАГа, 2004: passim]). Разумеется, что состав заключенных лагерей был весьма неоднородным, что зачастую существенно подавляло общение. Во-вторых, причиной сжатого объема коммуникации в условиях лагеря могла стать боязнь выдать себя и тем самым получить новый срок: «С годами зэк настолько привыкает все скрывать, что даже усилия над собой ему для этого не надо делать: у него отмирает естественное человеческое желание поделиться переживаемым» [Солженицын, 1991(б): 321]. Наконец, в-третьих, снижению объема коммуникации способствовал и лаконизм, присущий лагерному языку. Вот что мы читаем у Ю. Даниэля: «Правда, в карцер меня на этот раз не посадили и даже не “лишили ларьком”. “Лишить ларьком” или “лишить свиданием” — это начальственные формулы, возникшие в результате склонности к лаконизму, это 50% экономии для выражения “лишить права пользования ларьком” или “...свиданием”. Начальству, вконец измученному стремлением к идеалу, приходилось довольно часто прибегать к спасительной скороговорке, и оно, естественно, старалось сберечь секунды. ...Так вот, меня ожидало нечто необычное. Войдя, я увидел нескольких надзирателей и во главе их — Режима. Мы ведь тоже были склонны к краткости, правда, по другим соображениям: когда приближалась опасность, проще и выгоднее было шепнуть “Режим!”, чем проносить: “Заместитель начальника лагеря по режиму»» [Даниэль, 1991: 260].

О разобщенности членов лагерного социума говорят и некоторые модели их речевого поведения, закрепленные в своеобразных максимах-наставлениях: «Умри ты сегодня, а я завтра!», «Не подначивайте, я не вашего бога!» и т.д. В данном случае языковая картина мира в эксплицитной форме «навязывает» носителям лагерного субъязыка определенную модель поведения, формируя соответствующую систему ценностей. В этой связи совершенно оправданным представляется использование термина «лагерная антикультура» (культура со знаком, «минус»). Вопреки мнению Л.К. Латышева, полагающего, что разделять вторичную реальность на культуру (положительное) и антикультуру (отрицательное) не только затруднительно, но и не конструктивно, так как «в культуре, как вторичной реальности, созданной народом, органично переплетаются как ее позитивные, так и негативные «ценности» [Латышев, 2004: 196], мы полагаем возможным употреблять термин «лагерная антикультура» в смысле ее противопоставленности культуре в традиционном значении. Так, если одна из основных функций культуры заключается в социальной интеграции людей, повышении уровня их консолидированности и взаимодействия, антикультура, являясь своего рода антиномией культуры, направлена на противоположный результат, о чем мы уже писали выше.

Следующую характеристику лагерного социолекта можно определить как функциональную маркированность его компонентов. Общение в рамках той или иной субкультуры, как правило, характеризуется использованием соответствующего субъязыка, одна из задач которого — выступать средством идентификации принадлежности к данной социальной группе. Несмотря на тот факт, что основной функцией лагерного социолекта было, скорее, выступать в качестве своеобразного языка-посредника, позволявшего адаптироваться к условиям иной социальной субкультуры, нежели «языкового паспорта», с помощью которого член социальной группы заявлял о своей принадлежности к этой группе, тем не менее использование лагерного социолекта сигнализировало о дистанцированности его носителя от общества. Так, лагерный язык изобилует «обратными гиперболами» (литотами) в противовес велеречивости официального советского новояза: «Уменьшительный суффикс в нашем «советском говорке» был едва ли не

самым распространенным» [Сарнов, 2005: 755]. Именно поэтому в лагерях такое распространение получили лексемы с суффиксом *-ка*: *больничка, вагонка, внутренка, вольняшка, душегубка, вышка, кормушка, прожарка* и др.

Еще одна своеобразная черта лагерной субкультуры, вербализованная в лагерном социолекте, заключалась, как это ни странно, в стремлении узников лагерей к «законности» и «справедливости». В подтверждение сказанного приведем отрывок из «Непридуманного» Л. Разгона: «Наиболее распространенной формой уголовного сообщества в лагере были “законники”» [Разгон, 1989: 145]. У блатных в лагерях были свои суды (*«правилки»*), основанные на кодексе воровской «чести» и традиции. М.А. Грачев определяет данный жаргонизм следующим образом: «правилка — суд профессиональных преступников» [Грачев, 2003: 734]. Действительно, на правилках принимались решения, в чем-то схожие с судебными, они также основывались на «законах», а точнее на понятиях, т.е. на тех нормах, которые действовали в среде заключенных. Однако этот суд, в отличие от государственного, ассоциировался с судом «правильным».

Разумеется, в рамках одного раздела невозможно охватить все специфические черты и особенности лагерной речевой культуры, поэтому наш обзор носит несколько фрагментарный характер. В заключение мы хотели остановиться подробнее на лингвокультурных характеристиках образа женщины в условиях существования в сталинских лагерях. В одной из своих работ В.Т. Шаламов писал о том, что лагерь мироподобен, так как «в нем нет ничего, чего не было бы на воле, в его устройстве, социальном и духовном» [Шаламов, 2005: 262]. С этим сложно не согласиться: в жизни «туземцев Архипелага» помимо голода, холода, необходимости выживать и каторжного труда были и другие стороны, более «человеческие», особенно когда в лагерь попадали в девятнадцать лет: «Если нет другой молодости, кроме лагерной, — значит надо веселиться здесь, а где же?» [Солженицын, 1991(6): 152]. Однако любое проявление человеческих отношений в условиях лагерной среды следует интерпретировать в соответствии с реалиями лагерной антицивилизации. Жестокость и бесчеловечность существования, «вывороченность» земли Архипелага ГУЛАГ

приводили к деформации общечеловеческих чувств и понятий, в результате чего матерей превращали в «мамаш» или «мамок», «девушек» в «девок», а женщины становились «бесполовыми теньями», «бывшими», «номераами» или даже обращались в «Оно». Приведем в качестве примера некоторые из лексических единиц, использовавшихся для передачи образного компонента значения лексемы «женщина» в хронике Е.С. Гинзбург «Крутой маршрут»: *без душевной жизни, без памяти, без привязанностей, бесплотная, большие кисти с набрякшими венами, бывшая женщина, в «ежовском костюмчике», в ватных брюках, в костюме Евы, в неммыслимых лохмотьях, в тряпичных чунях, в черных подпалинах мороза, голая, горемычное бытие, длинные неровные зубы, длинные худые руки, жалкая, жалостливая, закутанная отрепьем, изможденная, измученная, искаженное, побледневшее лицо, исхудалая, комок сплошной боли, костлявая, кофты с продольными и поперечными полосами, лимонно-желтая, лохматая, мертвенное равнодушие, мертвенные тени вокруг глаз, надрывная, неживое плечо, неммыслимо тонкие, ноги без икр, ноги-палки, обезумевшая, омерзение, опустошенность, острые скулы, отгороженность, отчаяние, подавленность, поруганность, призрачное существование, прогоркшая от горя, пронзительная жалость, растоптанность, руки, похожие на скрюченные лапы старого ободранного петуха, с кирпичными лицами, с обтянутой шелушащейся кожей скулами, страшные, расплзающиеся во все стороны цинготные зубы, тоска, тревога, тьма, унижительность, уродливая, черная, чудовище.*

Изучая подобные структурные компоненты семантического поля «женщина» (информационно-понятийные, образные, значимостные, оценочные и др.), мы получаем некоторое представление о «культурной» картине мира концлагерей; таким образом, и здесь лагерный социолект выступает своеобразным способом аккумуляции знаний о лагерной антикультуре в целом.

Сравнение языка с зеркалом культуры сегодня стало уже традиционным. На первый взгляд может показаться, что лагерный язык — это кривое зеркало, исказившее в нашем сознании человеческую культуру, однако при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что кривым оказывается не зеркало — ущербной пред-

ставляется культура; язык, неизменно следуя своей функции, передает нам всю специфику антимира «исправительных» лагерей. Это свойство лагерного субъязыка отражается на особенностях функционирования составляющих его лексических элементов, которые приводятся в соответствие с реалиями лагерной жизни, реалиями лагерной антицивилизации.

#### **4.5. Транслатологические характеристики социолектного текста**

Сохранение экспрессии образов оригинала, безусловно, следует отнести к доминантам перевода. Вместе с тем приходится признавать, что возможность воссоздания художественного своеобразия подлинника в переводе будет зависеть от целого ряда факторов, среди которых характер семантико-структурных различий взаимодействующих языков, несовпадение языковых и речевых норм языка оригинала и языка перевода, принадлежность исходного произведения к тому или иному функциональному стилю, наконец, характер переводимого текста. По мнению Р.Р. Чайковского, поэтические тексты можно разделить на преимущественно эквiculturalные, т.е. такие, содержание и особенности языкового воплощения которых в целом доступны благодаря переводу представителям других культур, и на неэквiculturalные или этногетерогенные, т.е. тексты, адекватному переводу которых препятствуют лингвокультурные барьеры [Чайковский, 2013: 140]. Представляется, что разграничение текстов на эквiculturalные и этногетерогенные не только открывает перспективу для более глубокого анализа особенностей поэтического перевода, но и может быть полезным при изучении специфики перевода прозаических текстов.

Этногетерогенность текстов означает наличие в них этнодифференцирующих культурологических признаков, т.е. различий, возникающих при сопоставлении вербального и невербального поведения представителей коммуницирующих лингвокультур, обусловленных, с одной стороны, своеобразием языков, а с другой — самобытностью культур, а именно, традиций, ценностей,

религий, представлений о мире, исторической памяти, национальных характеров, норм поведения и т.д. Любой социолектный текст, как нам представляется, можно отнести к этногетерогенным текстам. В данном разделе мы рассмотрим особенности перевода социолектного текста на примере перевода лагерного социолектного текста.

Единицами социолектного текста являются социолектизмы, выступающие не только формой кодирования и хранения информации, но и способом внутригрупповой идентификации, выполняющая роль своеобразного «языкового паспорта». Важным представляется подчеркнуть, что социолектизмы далеко не всегда могут быть отнесены к безэквивалентной лексике. Социолектная лексика — это своего рода «hotspots/rich points», которые присутствуют в общении любого более или менее обособленного речевого коллектива. Понятие «hotspots/rich points», предложенное американским лингвистом М. Агаром, означает элементы языка, в которых отражены специфические черты, присущие данной культуре (субкультуре).

Специфика перевода социолектных единиц, на наш взгляд, заключается в том, что при их воссоздании на язык перевода в высказывании на первый план выходит не денотативный компонент значения, а информация, выраженная другими составными частями семантической структуры слова: сигнификативным значением, коннотативным или фоновым компонентами. Например, выражение «*Твое место у парашки*», характерное для лагерного социолекта, воспринимается в первую очередь как оскорбление. Главная задача говорящего в данном случае — воздействовать на адресата, апеллировав к эмоциональному восприятию сообщения, в связи с этим актуализируется эмоциональный компонент в слове, оттесняя денотативный элемент на задний план.

В большинстве случаев переводчику в процессе работы над лагерным социолектным текстом приходится сознательно идти на определенные амплификации в переводе, вводя в авторские образы дополнительные детали, или даже допускать их существенную модификацию, заменяя образы, присущие оригиналу, их вариантами соответствиями, функциональными аналогами или же простыми/развернутыми описаниями. Сравним: лагерная социо-

лектная лексема «доходяга» в переводе на английский язык, выполненном американским переводчиком «Колымских рассказов» В.Т. Шаламова Дж. Глэдом, была воссоздана следующим образом: *starving men; physically exhausted; emaciated prisoner; goner; on the brink of death; those who had gone through the hell of Kolyma* [Shalamov, 1994: passim]. Подобная тактика перевода позволяет передать на первый взгляд главное — содержание, вместе с тем следует учитывать, что специфика социолектного текста накладывает определенный отпечаток в том числе и на его транслатологические характеристики, которые следует рассмотреть более подробно.

Одним из транслатологических признаков социолектного текста является, как нам представляется, терминологический характер, присущий социолектизмам. По своей структуре лагерный язык является не однородным образованием, а своего рода «плавильным котлом», в котором переплавляются и смешиваются отдельные элементы жаргонов, просторечия, преступного арго и официальной терминологии. Недаром Е. Шиляев сравнивает лагерный язык со «своеобразной языковой радугой», выделяя в ней несколько разных спектров [Шиляев, 1969: 236]. Лагерный социолектный текст также имеет гетерогенную структуру. В текстах подобного типа, как правило, содержатся в том или ином количестве специальные термины и понятия, которые требуют от переводчика точности и однозначности в передаче. Несоблюдение данного требования может привести как к подмене понятий, так и к их нежелательному отождествлению. Так, генерализация понятий, совершенно различных по своей семантике — «блатарь», «бытовик», «вор», «уголовник», «шпана», в одном универсальном гиперониме «*criminal*» приводит к нивелированию сем, позволяющих проводить их дифференциацию. Сравним: «бытовик» — *common criminal, petty criminal*; «вор» — *thief, criminal, common criminal, professional criminal, hardened criminal*; «уголовник» — *criminal, thug*; «шпана» — *criminals*; «блатарь» — *common criminal, camp criminal element, professional criminal*.

О подмене понятий можно вести речь и в следующем случае: Е.С. Гинзбург в «Крутом маршруте» использует по отношению к узницам концлагерей среди прочих номинации «девочки» и «дев-

ки». Данные лексемы различаются не только по стилистическому регистру, но и по денотату. Наименование «девки», вполне уместное в среде уголовниц, не было распространено среди осужденных по пятьдесят восьмой статье и наоборот. Использование одного и того же переводческого соответствия приводит к неизбежной подмене понятий, ср. например:

<p>— Самое главное, не тушуйтесь, <u>девчата!</u>...</p>	<p>“Don't you worry, <u>girls</u>...”</p>
<p>— Ничего, <u>девки</u>, вам только до Колымы добраться бы!</p>	<p>“Never mind, <u>girls</u>, just wait till you get to Kolyma.”</p>
<p>Рядом с Миной Мальской Аня Шилова выглядит такой молодой, энергичной, полной сил. Ее пьянят перспективы работы... — <u>Девочки!</u> Вечную мерзлоту руками рыть буду, ей-богу!</p>	<p>Compared with Mina, Anya looked young, strong, and full of energy. She was thrilled by the prospect of work. “You know, <u>girls</u>,” she would say, “I wouldn't mind digging the frozen ground with my bare hands...”</p>
<p>— <u>Девки!</u> До трех казенная уборка. С трех — ваше дело... Только не гореть, поняли?</p>	<p>“Now mind, <u>girls</u>,” Anka Polozova instructed her team of five criminals and myself, “up to three in the afternoon you're on duty cleaning the place, but from three to lights out you can do what you like...”</p>

В некоторых случаях, понимая необходимость дифференциации между близкими по значению лексемами, переводчик прибегает к функциональным аналогам, что, на наш взгляд, позволяет существенно приблизить перевод к оригиналу:

<p>— Да вот еще, <u>девки!</u> Тут сегодня новенькая, пятьдесят восьмая...</p>	<p>“Now listen, <u>you lot</u>: this girl here's new today, she's a political...”</p>
--	---

<p>Людей, стало быть, в нас видит. Женщин. Да пусть хоть <u>баб!</u> Не лучше разве <u>бабонькой</u> быть, чем номером, а?</p>	<p>...it means he sees us as human beings, even as <u>women</u>. And it's better to be <u>any sort of woman</u> than a number, isn't it?</p>
<p>И тут же опять-таки помянут тех лучших людей, гибнущих на фронтах, теперь уже с явным намеком на тех, «кто окопался тут <u>баб</u> сторожить», отсиживаться от войны в теплых вохровских бараках...</p>	<p>And that would be another excuse for a reference to the heroes dying at the front, with a candid aside about who "entrench themselves in order to guard the <u>skirts</u>" and who "sit out the war in nice warm guard huts. ..."</p>

Терминологический характер лагерных социолектизмов иногда «вынуждает» переводчиков прибегать к приему опущения при передаче на английский язык наименований реалий лагерной действительности. Так, в переводе «Крутого маршрута», выполненном английскими переводчиками П. Стивенсоном и М. Хейвардом, мы не встретим соответствий словам «блатнячек», «штрафник» или «тюрзачек»:

<p>Первая встреча с настоящими уголовниками. С <u>блатнячками</u>, среди которых нам предстоит жить на Колыме... Это были не обычные <u>блатнячки</u>, а самые сливки уголовного мира. Так называемые «<u>стервы</u>» — рецидивистки, убийцы, садистки, мастерицы половых извращений.</p>	<p>...our first meeting with real, hardened, female criminals among whom we were to live at Kolyma... ...if that is the right name for those appalling creatures, the dregs of the criminal world: murderers, sadists, and experts at every kind of sexual perversion.</p>
---	--

Отсутствие равноценного эквивалента может в некоторой степени оправдать переводчиков, прибегнувших в данном случае к приему опущения. Отметим вместе с тем стремление Я. Боланда, переводчика третьей и четвертой частей хроники, избегать опущения как переводческого приема и в случаях отсутствия эквивалента использовать функциональный аналог, замещающий перевод или описание:

<p>Одна из <u>блатнячек</u> билась в истерике, клянясь, что фамилию Шифмахер она приобрела с последним украденным паспортом.</p>	<p>One of the <u>girl professionals</u> had a fit of hysteria, swearing that she had acquired her name — Schiffmacher — with the last passport she had stolen.</p>
--	--

К недостаткам анализируемых переводов можно отнести, как нам представляется, практически полное игнорирование переводчиками приемов транскрипции или транслитерации, способствующие сохранению национальной специфичности, присущей лексике, обозначающей лагерные реалии. Кроме того, зачастую транскрибирование (транслитерация) оказывается единственным способом, передающим значение реалии. Так, перевод «мамочек» приблизительным аналогом “*mothers*” едва ли может быть призван адекватным оригиналу. Ср.:

<p>А другие здесь почти все за что-нибудь, чаще здесь самые отъявленные рецидивисты — «оторвы». А еще — мамки. ...основная масса мамочек — это блатные. Каждые три часа они устраивают погром против медперсонала... С непотребной бранью врываются они в группу, проклиная нас и грозя убить или изуродовать...</p>	<p>...for the rest the camp population consisted mostly of hard-boiled multiple offenders — and “<i>mothers</i>”. But the most appalling thing of all was the arrival every three hours, with every change of shift, or the <u>nursing mothers</u> to “feed” their infants.</p>
--	---

Чтобы понять несоизмеримость значений лексем оригинала и перевода, обратимся к размышлениям А.И. Солженицына о судьбе женщины в лагере: «После родов мать отправляют на особый ближний лагпункт мамочек... Сколько самонасмешки в этом слове! “Мы — не настоящие!...” Язык зэков очень любит и упорно приводит эти вставки уничижительных суффиксов: не мать, а мамка; не больница, а больничка... Этим настойчивым уклоном языка зэки показывают и что на Архипелаге все не настоящее, все поддельное, все последнего сорта» [Солженицын, 1991(6): 155]. В данном

случае транслитерация с дополнительным поясняющим переводом не только способствовала бы сохранению национальной специфичности лексемы, но и позволила бы формированию правильного образа в сознании реципиента перевода. Отметим в этой связи совершенно правильное переводческое решение Т. Уитни, автора переводов I, II, III и IV частей «Архипелага ГУЛАГ» А.И. Солженицына: “*After giving birth the mother was sent to a special nearby camp for mamki — nursing mothers...*” [Solzhenitsyn, 1975: 242].

Вместе с тем следует признать, что использование транслитерации или транскрипции в некоторых случаях также не позволяет передать образность и колорит, присущие тексту оригинала. Так, транслитерация выражения «*За связь ээка с ээкою*» не только не дала бы достичь желаемого комического эффекта, но и, вероятнее всего, затруднила бы понимание текста; в то время как приблизительный перевод данного выражения “*...relations between a male and a female convict*” позволил избежать денотативного провала.

Разумеется, терминологический характер социолектной лексики является далеко не единственным транслатологическим признаком социолектизмов. Простота и ясность номинативных единиц, чрезвычайно сдержанное и всегда выразительное использование переносных значений слова, апеллятивность и оценочность также можно отнести к транслатологическим характеристикам социолектной лексики, заслуживающим отдельного изучения.

Социолектная специфика оригинала лишь один из многочисленных барьеров на пути межкультурной художественной коммуникации. Однако приведенные примеры, на наш взгляд, достаточно убедительно свидетельствуют о том, что художественное своеобразие, присущее текстам этногетерогенного типа, может быть воссоздано лишь частично, с неизбежными семантическими потерями.

#### **4.6. Принципы лексикографического описания понятий лагерного социолекта: переводческий аспект**

Несмотря на то, что алгоритма поиска и нахождения оптимального переводческого решения не существует, тем не менее успех

или неуспех работы переводчика во многом зависит не только от его способности ощутить «биение сердца» оригинала, но и от того, насколько скрупулезно и точно переводчик передает формальные стороны исходного текста: учитывается ли жанровая специфика оригинала, принимается ли во внимание стиль переводимого текста и подбираются ли соответствующие стилистические средства на языке перевода, уделяется ли внимание точности передачи эстетических и оценочных элементов исходного текста и т.д. Иными словами, характер решаемых переводчиком задач может быть самым различным. Некоторое представление о специфике переводческих проблем может дать, например, подробный обзор отечественной и зарубежной лексикографии, предпринятый В.Н. Крупновым в работе «Лексикографические аспекты перевода». Помимо традиционных переводных (двуязычных), энциклопедических и фразеологических словарей автор пишет о словарях, дающих переводчику информацию стилистического плана, словарях с особым акцентом на историко-биографическом материале, отраслевых словарях, словарях словосочетаний и клише, сленга, неологизмов, полных и сокращенных названий организаций и учреждений и т.д. [Крупнов, 2009: 41—177].

Важным представляется выделение автором в отдельную группу идеографических лексикографических источников, или тезаурусов. «Основная идея тезауруса, — отмечает В.Н. Крупнов, — идти от понятия к слову» [там же: 172]. При таком понимании тезауруса становится очевидным, что его назначение — позволить своему читателю (переводчику) точнее выразить мысль, предоставив в его распоряжение не только значение слова, но и информацию об особенностях его функционирования в разных речевых ситуациях и контекстах. Другим важным заключением автора представляется замечание о том, что словари-тезаурусы должны иметь своего определенного адресата [там же: 175]. Действительно, создание двуязычных тезаурусов того или иного социолекта было бы огромной помощью для переводчиков. Вместе с тем с сожалением приходится констатировать, что исследований, посвященных переводоведческому описанию субъязыков конкретных социальных групп, сегодня явно недостаточно. В некоторой степени данный факт объясняется тем, что социолектные

словари традиционно относят к одноязычным словарям или к словарям «частично переводным», содержащим «специфическую лексику, переводимую на обиходный русский язык... (диглоссным: русско-русским)» [Рюмин, 2008: 71]. Создание двуязычных тезаурусов, содержащих иллюстративные примеры, демонстрирующие заголовочное слово в конкретном языковом окружении, может сделать семантизацию языковой единицы более полной, а также послужить переводчику источником решения задач, возникающих при работе с соответствующим оригиналом, выступить своеобразным «текстом-донором» (подробнее об идее текста-донора см.: [Нарбут, 2008: passim]).

Переходя к анализу стратегии лексикографического описания понятий лагерного социолекта, отметим, что в отечественной лексикографии опыта составления двуязычных словарей лагерной лексики нет. Первый переводной словарь русской лагерной лексики «Soviet Prison Camp Speech. A Survivor's Glossary», авторами которого были М. Геллер и Х. Марквес, был опубликован в 1972 г. в США. До этого, как пишут сами авторы, русско-английских словарей лагерной лексики не издавалось: «despite numerous occurrences of the jargon in a variety of publications, no extensive glossary has appeared until now» [Galler, Marquess, 1972: 11]. Позднее, в 1987 г., был издан подробный справочник Жака Росси «Справочник по ГУЛАГу. Исторический словарь пенитенциарных институций и терминов, связанных с принудительным трудом». Двумя годами позже справочник был переведен на английский язык: *The Gulag Handbook. An Encyclopedia Dictionary of Soviet Penitentiary Institutions and Terms Related to the Forced Labor Camps* [Rossi, 1989].

Словари Геллера и Росси представляют собой серьезные и глубокие исследования, в которых авторы подробно разъясняют термины и понятия быта советских лагерей, тем не менее ни тот ни другой не являются тезаурусом, форма которого, как мы уже писали выше, является наиболее удобной для переводчика, так как позволяет «увидеть» разные аспекты значения лексических единиц и прийти, таким образом, к оптимальному переводческому решению.

Структура идеографического словаря лагерного социолекта может включать в себя следующие элементы:

1. Тема
2. Понятие
3. Определение понятия на языке оригинала (с указанием лексикографического источника)
4. Перевод (в аспекте переводной множественности)
5. Функционирование в контексте (с указанием автора перевода)
6. Синонимы, антонимы
7. Возможные сокращения, обозначения

Гнездовой принцип систематизации понятий, объединенных общей тематикой, на наш взгляд, в большей степени соответствует интересам переводчика, работающего с социолектным текстом, чем алфавитный. Во-первых, такой подход позволяет переводчику диверсифицировать «отраженную реальность», воплощенную в тексте перевода, «расширяя» его доступ к словарному составу социолекта. Во-вторых, гнездовой принцип позволяет избежать подмены понятий, схожих по своей семантике, но отнюдь не тождественных. В лагерном социолекте возможно выделить следующие основные тематические группы: 1) наименования заключенных; 2) лагеря, тюрьмы и иные места содержания заключенных; 3) лагерная администрация и охрана; 4) преступления и наказания; 5) труд в лагерях; 6) еда и питье в лагерях; 7) одежда в лагерях; 8) лагерный быт; 9) физическое и психологическое состояние заключенных; 10) разное.

Определение понятия со ссылкой на авторитетный источник обеспечивает наиболее полное раскрытие семантики слова, позволяя тем самым избежать денотативного провала в случае недостаточной осведомленности автора перевода в характере описываемых в социолектном тексте явлений.

Перевод наименования анализируемого понятия может включать как одно наименование, так и целый синонимический ряд, поскольку переводы культурно-маркированных элементов социолектного текста могут значительно отличаться друг от друга: в теории художественного перевода данное явление известно под названием переводной множественности (подробнее о переводной множественности см.: [Чайковский, 2008: 154—176]).

Необходимость следующего элемента словарной статьи, раскрывающего особенности функционирования лексической единицы, объективирующей то или иное понятие лагерного субсоциума в контексте, обусловлена тем, что при переводе социолектных единиц огромную роль играет именно контекст, который и подсказывает переводчику, какой из эквивалентов в данном случае следует предпочесть. В этой связи уместно привести высказывание Ю.М. Лотмана, по мнению которого «для аудитории именно текст является чем-то первичным, а язык — вторичной абстракцией» [Лотман, 2010(6): 312]. Богатый иллюстративный материал позволит с наибольшей полнотой реконструировать значения, закодированные в культурно-маркированном понятии, а также представить способы воссоздания на языке перевода разнообразных смысловых эффектов оригинала.

Включение в структуру словарной статьи синонимов того или иного понятия не только существенно обогащает социолектный словарь переводчика, но и помогает ему избежать переводной конвергенции в процессе работы над текстом перевода. Суть переводной конвергенции уже была нами подробно рассмотрена выше. Являясь своеобразным антиподом приема переводной дисперсии, переводная конвергенция особенно часто наблюдается при анализе переводов национально-маркированных лексических единиц. Использование принципа переводной конвергенции приводит к созданию своеобразного гиперонима, аккумулирующего в себе сразу несколько значений, зачастую совершенно различных (см., например: официальные наименования *надзиратель*, *часовой*, *вахтер* и уничижительные прозвища *попка*, *дежурняк*, конвергированные в общем приблизительном аналоге *guards*). Принцип переводной конвергенции неизбежно приводит к деформации текста подлинника. Картина мира получателя переводного текста будет мало соответствовать исходному тексту и стоящей за этим текстом действительности.

Иллюстрацией предложенной стратегии лексикографического описания понятий лагерного социолекта может послужить следующий фрагмент:

*Тема:* наименования заключенных.

*Понятие:* зэк.

*Определение понятия:* заключенный [Росси, 1991: 130].

*Перевод:* zek, prisoner, convict, Gulag's denizen.

*Функционирование в контексте:* A beaver in the blatnoi — underworld — jargon was any rich zek who had “trash” — meaning good clothes — and “bacilli” — meaning fats, sugar, and other goodies. Бобры — богатые зэки с «барахлом» и «бациллами», т.е. жирами.

*Синонимы:* зэк, лагерник, сын ГУЛАГа, абориген, работяга, долгосидчик, Заполярный Комсомолец.

*Антонимы:* вольняга.

*Возможные сокращения, другие обозначения:* зэ-ка.

Представляется, что предложенная стратегия лексикографического описания понятий лагерного социолекта может сделать работу переводчика, переводящего социолектный текст (лагерный), более эффективной, поскольку словарь такого типа дает возможность переводчику отыскивать соответствия, позволяющие наиболее адекватно воплотить в переводе все те неявные оттенки значений и нюансы смыслов, столь характерные для социолектизмов.

## Глава 5

### **ПРАКТИКОЛОГИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ, ОСУЩЕСТВЛЯЕМОЙ ПОСРЕДСТВОМ ПЕРЕВОДА**

#### **5.1. Переводческая рецепция творчества иноязычных писателей как проблема межкультурной коммуникации**

Благодатным материалом для анализа художественных переводов как формы реализации межкультурной коммуникации может служить многогранное творчество Р.М. Рильке, чьи произведения переводятся на многие языки во всем мире.

Говоря о рецепции Р.М. Рильке в России, необходимо прежде всего подчеркнуть, что на протяжении XX в. трудно найти другого зарубежного писателя, который бы вызывал у отечественных переводчиков столь глубокий и столь длительный интерес и который бы подвигнул их на непрестанное переводческое соперничество. Даже если мы возьмем таких сверхпопулярных у русских читателей авторов, как Э. Хемингуэй или Э.М. Ремарк, мы все равно должны будем признать, что количество переводов произведений Р.М. Рильке многократно превышает переводы Э. Хемингуэя и Э.М. Ремарка. Разумеется, это объясняется в первую очередь тем, что Р.М. Рильке прежде всего поэт. Хотя его роман «Записки Мальте Лауридса Бригге» стал одной из вершин европейской прозы минувшего века, несмотря на то, что Р.М. Рильке является автором замечательных новеллистических произведений, им написано немало пьес, он оставил глубокие искусствоведческие работы, и все это, за исключением драматического наследия, широко переводилось в России начиная с 1897 г. С другой стороны, и Э. Хемингуэй, и Э.М. Ремарк тоже писали стихи. Разумеется, объем их поэтической продукции не сравним с тем, что написано Р.М. Рильке, поэтому в России и во всем мире они известны прежде всего как прозаики. При

этом следует заметить, что почти все романы Э.М. Ремарка также переводились на русский язык неоднократно.

Второе, о чем необходимо упомянуть, это факт постепенного превращения Р.М. Рильке сначала в бикультурную и двуязычную личность, а впоследствии в поликультурную и многоязычную. Бикультуризация Р.М. Рильке произошла, как известно, под влиянием Лу Андреас-Саломе. Лу Саломе родилась в Санкт-Петербурге, она владела русским языком и пробудила у молодого поэта неподдельный интерес к России, к русской культуре, литературе и языку. Именно с Лу Р.М. Рильке совершил две незабываемые для него поездки в Россию (в 1899 и 1900 гг.).

Третье, что необходимо отметить, это наличие у Р.М. Рильке такой черты характера, как амбивалентность, которая проявлялась в том, что поэт мог резко обрывать связи или, наоборот, долго сохранять какие-то свои привязанности. Россия, например, стала для Рильке объектом длительной привязанности, которая зародилась в конце XIX в. и продолжалась до последних его дней. Свидетельством этого являются не только слова, написанные Р.М. Рильке в 1926 г. (это был последний год жизни поэта) о том, что все, что касается России, все это осталось для него «родным, дорогим, святым» и навечно легло в основании его жизни (цит. по: [Рильке и Россия, 2003: 550], но и такое выдающееся межъязыковое и межкультурное явление, как переписка с Б. Пастернаком и М. Цветаевой.

Переходя непосредственно к рецепции Рильке в России, нельзя не сказать о том, что поэт сам в определенной мере содействовал широкому распространению своего творчества в нашей стране своим неподдельным, деятельным интересом к ней. Как известно, этот интерес вылился даже в желание поэта переехать жить в Россию, которому все же не суждено было воплотиться в жизнь.

Благодаря интересу Рильке к нашей стране возникли не только его поэтические произведения (в первых двух книгах «Часослова» звучит именно русская тема), а также «Истории о Господе Боге», но и его работы, посвященные проблемам русского искусства, — «Russische Kunst» и «Moderne russische Kunstbestrebungen» и др.

Еще одним фактором, вызвавшим большой резонанс в российском обществе, были, с одной стороны, попытки Р.М. Рильке тво-

рить на русском языке, свидетельством чего стали опубликованные стихи поэта на русском языке, с другой стороны, его блистательные переводы «Слова о полку Игореве», стихотворений М. Лермонтова и других произведений.

Почему же Рильке, несмотря на его запреты в России в 1930—1950-е годы, отозвался в душах российских читателей и переводчиков? Можно высказать предположение, что одной из причин явился, как мы уже говорили выше, бикультурный статус его личности, с другой стороны, его всемирность. Ибо кто такой Рильке? Его часто называют австрийским поэтом. Он родился и жил в Праге, которая относилась к Богемии, и лишь государство называлось Австро-Венгрией. Считается ли Рильке немецким поэтом? Нет. Он немецкоязычный поэт. Является ли он французским поэтом, поскольку две книги Рильке написал именно на французском языке? Нет. Рильке — поэт, перешедший на французский язык, исчерпав возможности немецкого. Тесные связи Рильке со многими странами, в которых ему довелось жить, признание им России своей «духовной Родиной» являются, на наш взгляд, одним из фактов всемирности этого поэта, его поликультурности и его особого места в российском духовном мире.

За годы рецепции творчества Р.М. Рильке в России получил свое яркое подтверждение закон переводной множественности. Так, многие хрестоматийные стихотворения Рильке («Осень», «Пантера», «Осенний день» и другие) переводились российскими поэтами десятки раз. Неоднократно переводилось на русский язык и большинство его поэтических циклов: «Часослов», «Новые стихотворения», «Сонеты к Орфею», «Дуинские элегии». Такой повышенный интерес российских переводчиков к творчеству Рильке еще раз подтверждает тот факт, что Рильке для России поэт особый, многогранный и неисчерпаемый.

На основе сказанного выше мы можем с полным основанием утверждать, что поэтический перевод как и всякая разновидность перевода является событием межъязыковой и межкультурной коммуникации. При помощи переводных поэтических текстов осуществляется сложный коммуникативный процесс, в ходе которого мысли и чувства автора оригинала должны быть донесены до его читателей, воспитанных в иной культурной среде.

Это наглядно демонстрируют также переводы поэзии Р.М. Рильке на английский язык, издаваемые в Великобритании и США.

Обратимся к некоторым принципам поэтического перевода известного британского поэта и переводчика, автора одного из новых переводов «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке на английский язык — Дона Патерсона и попытаемся определить, выполняют ли переводы Д. Патерсона посредническую функцию в коммуникативном процессе межкультурного общения австрийского поэта Рильке с его англоязычными читателями.

Д. Патерсон называет свои переводы рильковских сонетов версией. В приложении к своей версии сонетов Рильке Д. Патерсон дает объяснение разницы между собственно переводом оригинала и его версиями. По Д. Патерсону, перевод должен быть верен оригиналу содержательно, т.е. передавать содержание оригинала, его слова и отношения между ними, а главной целью перевода является передача стилистической стороны подлинника [Paterson, 2006: 73]. Как считает Д. Патерсон, перевод не заменяет оригинал, а лишь «отражает его» [Paterson, 2006: 73]. Версией Д. Патерсон называет «...поэтический текст, для которого оригинал служит “основой” для создания нового стихотворения в лоне другой культуры» [Paterson, 2006: 73]. Все последующие размышления британского переводчика о его принципах перевода поэзии на английский язык касаются именно этапов работы над версией поэтического произведения в сравнении с переводом.

По мнению Д. Патерсона, и перевод, и версия стихотворения являются по сути лишь переложением (versioning), а не собственно поэтическим переводом, так как при передаче содержательной стороны оригинала на языке перевода и версии страдают и форма оригинала с ее рифмой и метром, и само его содержание, ибо слова оригинала в переводе того или иного переводчика поэзии получают свою субъективную интерпретацию, нередко отличную от мыслей автора подлинника. Отметим, что поиск вербальной близости к оригиналу очень часто является причиной неудач в поэтическом переводе. Как правило, без перестановок, опущений, добавлений и замен невозможно добиться полноценного поэтического перевода.

Говоря о переводе поэзии в целом, Д. Патерсон подчеркивает принципиальную невозможность сохранить и содержание, и форму

оригинала как в переводе стихотворения, так и в его версии. Он пишет о том, что если «... сохранить и форму, и содержание поэтического произведения, то это приведет к катастрофе» [Paterson, 2006: 80]. Справедливости ради отметим, что данную мысль также высказывали многие как отечественные, так и зарубежные теоретики и практики поэтического перевода: переводчик поэзии всегда стоит перед выбором, что существенно в оригинале, а что — нет, чтобы сохранить это существенное в своем переводе. Попутно отметим, что, как известно, для многих, например, англоязычных переводчиков поэзии характерно жертвовать формой оригинала ради верного прочтения его содержания.

Что касается перевода поэзии на английский язык, то, как справедливо считает Д. Патерсон, если переводчик пойдет по пути создания рифмованного переложения оригинала («особенно это касается языков с бедной системой рифм, таких как английский язык»), то он неизбежно столкнется с проблемой «изменения какого-то аспекта содержания» [Paterson, 2006: 80].

Как полагает Д. Патерсон, в поэтическом переводе переводчик всегда стоит перед выбором либо «передавать слово» (это перевод), либо «дух» (это версия) оригинала. В своей работе над переводами «Сонетов к Орфею» Рильке Д. Патерсон сосредоточил внимание прежде всего на передаче «духа» оригинала или «голоса поэта» средствами современного английского языка, тем самым стремясь к воссозданию именно прагматической адекватности подлинника. Однако, как показал наш анализ его переводов сонетов Рильке, Д. Патерсон все же предпринял попытку хотя бы отчасти воспроизвести и особенности уникальной формы сонетов, например, их рифму. Стремясь и к формальному соответствию своего перевода подлиннику, Д. Патерсон, однако, не жертвует смыслом оригинала в угоду форме.

Д. Патерсон справедливо признает, что искусство поэтического перевода — в большой степени искусство нести потери и допускать преобразования для того, чтобы передать интонационный строй оригинала — торжественный или иронический, патетический или минорный. Утратить эту сторону оригинала — значит полностью исказить его суть и нарушить поэтическую структуру образа.

Ответственность переводчика прямо пропорциональна эстетической ценности оригинала и поэтическому «поведению» переводчика. Самый удачный перевод поэтического произведения — не более чем аппроксимация по отношению к оригиналу. Как считает Д. Патерсон, чем ближе автор перевода подходит к подлиннику по «духу», а не по «букве», тем совершеннее перевод.

Сущность поэтического произведения обычно составляет его эмоциональная настроенность, воплощенная в поэтических образах. Как показал наш анализ переводов «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке, выполненных Д. Патерсоном, этому британскому переводчику удалось передать и образы сонетов, и эмоциональную настроенность, воплощенную в них.

Стратегией перевода Д. Патерсона мы определяем создание поэтического перевода как такового (в терминологии С.Ф. Гончаренко). «Поэтический перевод как таковой предназначен для собственно поэтической коммуникации, под которой понимается такой вид общения между автором и реципиентом, при котором посредством стихотворного текста осуществляется одновременная передача двухъязычной смысловой (фактуальной, т.е. сообщение о некоторых фактах и/или событиях, которые являются частью реального и вымышленного мира, и концептуальной, которая представлена авторской концепцией мира) и многослойной эстетической информации [Гончаренко: электронный ресурс].

На наш взгляд, перевод Д. Патерсона может являться примером достаточно успешной межъязыковой поэтической коммуникации, так как, во-первых, его стихотворный текст является ее носителем, и, во-вторых, этот текст передает лаконичными вербальными средствами сложный информационный комплекс «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке. Д. Патерсон создал новый поэтический текст, эквивалентный оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но, естественно, при этом переводчик использовал иные языковые формы. В своих переводах «Сонетов к Орфею» Д. Патерсон воспроизвел фактуальную информацию оригинала в той мере, в которой она не только не вредит передаче концептуальной и эстетической информации подлинника, а, наоборот, выполняет успешную посредническую функцию в межкультурной коммуникации. Благодаря переводам Д. Патерсона не-

мецкая поэзия Рильке становится ближе ее читателям в странах английского языка.

## **5.2. Художественный перевод, национальный характер и практикология перевода**

Особенности переводческого освоения прозы и поэзии Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка обуславливаются идеологическими и политическими условиями, существовавшими в странах языка перевода, этнопсихологическими особенностями носителей языков принимающих литератур, уровнем развития искусства перевода в этих странах и т.д. Названные и многие другие факторы так или иначе определяют пространственно-темпоральную структуру рецепции иноязычной литературы в переводе в целом. В рамках этой структуры можно выделить целый ряд дихотомий: художественный перевод и время этноса, художественный перевод и пространство этноса, художественный перевод и национальный характер, художественный перевод и идеология, художественный перевод и категория чужести и др. Ниже мы коснемся только двух из них: художественный перевод и время и художественный перевод и национальный характер.

Поскольку Рильке и Ремарк наиболее интенсивно переводились в России и США, обратимся к национальным «образам» времени у американцев и россиян. Как утверждает известный филолог, культуролог и философ М. Эпштейн, «каждое место на земле — это еще и особый ход времени. В России оно идет иначе, чем в остальном мире: долго-долго тянется, как в бессоннице, когда руки-ноги скованы неподвижностью, а голова сознает этот мучительный покой и горит от возбуждения». Далее он продолжает: «Таково чувство времени в России: томительная бесконечность, которая вовсе не есть чистый покой, а именно беспокойство и пытка покоя, мучительная попытка приподняться, сбросить оцепенение, скоротать время в положительном действии» [Эпштейн, 2005: 43, 44].

Для Америки, по мысли М. Эпштейна, характерно «предельное (западное) убыстрение времени как способ его (восточного) замирания». В цивилизации Америки «нет... нервного подергива-

ния». Время в Америке «ускорено — и успокоено внутри самой скорости». В американской культуре трудно «выделить некие значительные порции новизны и выдающихся деятелей обновления. Поскольку обновление совершается непрерывно и устойчиво, на каждого деятеля приходится лишь несколько квантов нового качества, а вовсе не грохочущая лавина, как в Европе и особенно в России, где тормоз традиции настолько задерживает новизну, что она потом с огромным напором вырывается из-под спуда» [Эпштейн, 2005: 45, 46].

Принимая в целом эти, на первый взгляд субъективные аксиологические утверждения М. Эпштейна о ходе времени на различных пространствах Земли, мы перейдем теперь к некоторым чертам ментальности американцев и русских как представителей принимающих языков и литератур. Воспользуемся для этого выводами известного отечественного филолога и философа Г. Гачева. Прежде всего вслед за Гачевым оговоримся, что национальный характер народа — трудно уловимая материя [Гачев, 2003: 46]. Любая характеристика в этом случае относительна, поскольку может быть без труда опровергнута: этнос слишком многолик, многообразен, его живой организм постоянно обновляется. Именно поэтому выявление единственных в своем роде качеств какого-либо этноса невозможно в принципе. Мы можем говорить лишь о доминировании тех или иных характеристик в национальном характере, о тенденциях их проявления.

В своих рассуждениях о национальном характере американцев Г. Гачев подчеркивает несколько важных этнопсихологических качеств: индивидуализм, стремление к свободе и независимости, доминирование мужского архетипа, динамизм, раскованность, синдром гонки за идеалом, за чудом и т.п. [Гачев, 2003: 178—190]. Особенности русского менталитета Гачев усматривает в некоторой медлительности, в доминировании в нем женского, а не мужского начала, в стремлении к отрицанию, отвержению, без предварительного выдвижения какого-либо положительного тезиса [Гачев, 2003: 205—211]. Сопоставляя два этноса, Гачев пишет: «Агентом строительства в России было прежде всего Государство, в Америке — индивид-трудяга, жадный на работу и заработок (то, что за работой, за горизонтом). В России первично Целое, а индивиды,

граждане — его функции. В США первичны индивиды, множество самодельных энергетических атомов, а уж из них собирается Целое. Государство — функция индивидов» [Гачев, 2003: 212].

Можно было бы сопоставить оценки Гачева с наблюдениями других исследователей, однако степень объективности рассуждений известного исследователя позволяет нам рассматривать его подходы как достаточно обоснованные и дает возможность использовать их (с определенными оговорками) при анализе истории рецепции творчества Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка в России и США.

Рассмотрим теперь одну из сфер рецепционного пространства, в котором на английском языке воссоздавалась поэзия и проза Рильке. Речь идет о США и Великобритании. Тема «Рильке и англоязычный мир» давно интересует исследователей. В книге Ю.К. Мейсона «*Rilke, Europe and the English-Speaking World*», на которую нельзя не сослаться, предпринята попытка, с одной стороны, продемонстрировать отношение Рильке к Великобритании, США, к английскому языку, а с другой — показать, как англичане и американцы воспринимали творчество Рильке [Mason, 1961: 42]. Как свидетельствуют многие современники поэта, его отношение к английскому языку и странам английского языка было если не негативным, то во всяком случае весьма прохладным. По мнению одних, Рильке исключил английский язык из своего духовного мира, по словам других, он утверждал, что Англия находится вне магического круга его сути, его опыта и возможностей, по утверждению третьих, Рильке называл английский язык самым далеким для себя и самым чужим [Mason, 1961: 39—46]. Несмотря на такое сдержанное отношение Рильке к английскому языку, первые переводы его стихотворений на этот язык появились, как мы уже отмечали, в 1909 г. Однако по-настоящему интенсивная работа над переводами его прозы и поэзии начинается в 30-е годы прошлого века и продолжается до настоящего времени. В качестве примера неослабевающего внимания переводчиков в Великобритании и США к произведениям Рильке достаточно проанализировать историю переводов на английский язык романа «Записки Мальте Лауридса Бригге» и «Дуинских элегий».

Роман «Записки Мальте Лауридса Бригге», увидевший свет в 1910 г., своего первого перевода на английский язык дождался

двадцать лет. Перевод Дж. Линтона был издан в Великобритании в 1930 г. Однако в том же году англоязычный вариант романа, в котором значились имена уже двух переводчиков, — М.Д. Хертер Нортон и Дж. Линтона, — вышел в американском издательстве «Нортон и Ко». В 1949 г. М.Д. Хертер Нортон выпускает новый перевод романа, за которым последовали переводы Ст. Митчелла (1983) и Б. Пайка (2008). Как видим, новые переводы этого прозаического произведения выходили в свет через соответственно 19 лет, 34 года и 25 лет. Это позволяет нам утверждать, что начиная с 1930 г. каждое поколение англоязычных читателей получало «свой» перевод романа.

История русского «Мальте» складывается иначе. Первый перевод романа, выполненный Л. Горбуновой (Л. Лепешкиной), появился уже в 1913 г., т.е. через три года после выхода в свет оригинала. Затем наступила пауза длиной в 75 лет. Второй перевод, принадлежащий перу Е. Суриц, был издан в 1988 г. В конце 2011-го — начале 2012 г. двумя разными издательствами выпущен в свет новый, третий перевод романа на русский язык, выполненный В. Летучим. Временная лагуна, возникшая между 1913 и 1988 гг., в значительной мере объясняется исторической ситуацией в России: одним из следствий революции 1917 г., открывшей дорогу большевистской идеологии и практике поиска внешних и внутренних врагов, стало навешивание ярлыков на представителей не только российской, но и зарубежной творческой интеллигенции. Рильке оказался «мистиком» и «реакционером», поэтому в советской России его до 1958 г. практически не печатали [Лысенкова, 2006 (а): 29—30].

В какой-то мере с историей перевода романа Рильке схожа и история переводческой рецепции и его «Дуинских элегий». Первое издание на языке оригинала вышло в 1923 г. Первый же перевод всего цикла на английский язык появился через восемь лет — в 1931 г. Полный русский перевод «Дуинских элегий» увидел свет в 1995 г., т.е. через 72 года после опубликования оригинала. За период с 1931 по 2012 г. было издано более тридцати переводов «Дуинских элегий» на английский язык, в то время как на русском языке их всего шесть (не считая двух, размещенных в Интернете), т.е. в пять раз меньше.

Обратимся теперь к истории переводов прозы Ремарка на английский и русский языки. Его знаменитый роман «На Западном фронте без перемен» был в год выхода немецкого отдельного издания (1929) напечатан в английском переводе А. Уина в США и Великобритании. Его следующий роман «Возвращение», вышедший в 1931 г., снова был оперативно переведен тем же переводчиком и издан на английском языке в год появления оригинала. Перевод «Трех товарищей» увидел свет на год раньше немецкого оригинала — в 1937 г. В 1941 г. появляются издания романа «Возлюби ближнего своего» сначала на английском, а затем на немецком языке. Перевод романа «Триумфальная арка» на английский язык (1945) также опередил издание оригинала (1946). Совпали по времени переводные и оригинальные издания романов «Искра жизни» (1952) и «Время жить и время умирать» (1954). Оригинал «Черного обелиска» появился в 1956 г., а его перевод был издан в США и Великобритании годом позже (1957). Отдельное переводное издание романа «Жизнь взаимы» попало на прилавки книжных магазинов одновременно с выходом книги на немецком языке (1961). Роман «Ночь в Лиссабоне» вышел сначала по-английски (1961), а через год — по-немецки. Посмертный, незаконченный роман «Тени в раю» был предложен к изданию вдовой Ремарка П. Годдар и опубликован в 1971 г. — через год после кончины писателя. Англоязычная версия появилась в 1972 г. В 1994 г., как мы уже писали, читатели получили второй перевод романа «На Западном фронте без перемен», выполненный Бр. Мэрдоком (Великобритания) [Чернега, 2011: 66—71]. На этом история англоязычных переводов прозы Э.М. Ремарка пока закончилась — за последние 15 лет новых переводов не появилось.

Определим теперь основные вехи в рецепции творчества Ремарка средствами русского языка. По данным руководителя Центра и Архива Э.М. Ремарка при университете г. Оснабрюк (ФРГ) д-ра Т. Шнайдера, первый анонимный перевод романа «Im Westen nichts Neues» на русский язык вышел в Берлине в 1928 г., т.е. раньше отдельного издания немецкого оригинала. Через год в московских издательствах появились две редакции перевода, выполненного С. Мятезным и П. Черевиным. Сопоставление этих редакций с берлинским изданием позволяет сделать вывод, что перевод 1928 г.

принадлежит перу этих же переводчиков [Заварзина, 1998(а): 62]. В том же году в Риге был издан перевод А. Коссовича. В 1959 г. появился еще один перевод — перевод Ю. Афонькина, который переиздается уже более пятидесяти лет.

Столь же интенсивной была и рецепция романа «Der Weg zurück». Его первые переводы (анонимные) появились в конце 1930-го — начале 1932 г. в парижской газете «Последние новости» и в рижской газете «Сегодня» (под названием «Обратный путь»). В 1931 г. в Риге вышло отдельное, но также анонимное издание романа, повторяющее текст, опубликованный в газете «Сегодня» [Михалева, 2009: 20—22].

Затем этот роман, но под другим названием — «Возвращение» — был опубликован в журнале «Интернациональная литература» (1933, пер. И. Горкиной), в журнале «Знамя» (1934), а в 1936 г. он вышел отдельным изданием. После этой книги Ремарка в СССР печатать перестали. Поэтому выдающийся роман писателя «Drei Kameraden» («Три товарища») был переведен и издан в Москве лишь в 1958 г. (пер. И. Шрайбера и Л. Яковенко) — через двадцать лет после выхода оригинала (но еще в 1939 г. первый перевод этого романа на русский язык под названием «Три друга» был опубликован в рижской газете «Сегодня вечером»). Как писал А. Битов, «выдавливать духовную пищу по капле — грамотный идеологический расчет на сдерживание времени» [Битов, 1989: 4]. На рубеже 80—90-х годов выходят переводы Ю. Архипова и И. Шрайбера (без соавторства).

Роман «Liebe Deinen Nächsten» впервые был напечатан в переводе Е. Никаева в петрозаводском журнале «Север» в 1966—1967 гг. В начале 90-х годов были изданы переводы И. Шрайбера (1990) и Э. Венгеровой (1991). В 1994 г. появилось еще одно отдельное издание этого романа, в котором переводчиком значилась И. Безменова. Но, как показало сопоставительное исследование текста этого перевода с переводом Е. Никаева, вариант Е. Безменной представляет собой слегка закамуфлированный плагиат: начиная с конца первой части, перевод И. Безменной полностью повторяет текст перевода Е. Никаева [Заварзина, 1998(б): 56—61].

Перевод «Триумфальной арки» был опубликован сначала в журнале «Иностранная литература» (1959) — через тринадцать лет

после появления немецкого оригинала. Книжное издание, по нашим данным, вышло в 1978 г.

Весьма своеобразен был путь к российскому читателю одного из наиболее значимых романов Ремарка — «Искра жизни». В нем писатель впервые вполне недвусмысленно ставит на одну доску фашистов и коммунистов. Разумеется, что о публикации такого романа в СССР не могло быть и речи. Однако на излете оттепели он был напечатан (с большими купюрами) в переводе К. Гончарука и В. Неклюдовой в журнале «Кубань», издававшемся в Краснодаре (1966). Перестройка способствовала тому, что с этим «задержанным» романом познакомилось большое количество российских читателей: в 1992—1993 гг. появились три перевода этого произведения: В. Котелкина, Р. Эйвадиса и М. Рудницкого (подробнее см.: [Нарбут, 2003: 16—17]).

Следующий роман «Время жить и время умирать» был опубликован в журнале «Иностранная литература» в 1956 г. Отдельное издание вышло в 1959 г. Через год в том же журнале появился перевод «Черного обелиска» (первое отдельное издание — 1961 г.). Один из последних романов писателя — «Geborgtes Leben» — вышел в русском переводе отдельным изданием раньше книжного варианта оригинала. Ремарк напечатал свой роман в 1959 г. в гамбургском журнале «Kristall», а перевод на русский язык появился в московском Издательстве иностранной литературы в 1960 г. Впоследствии Ремарк дал роману другое название — «Der Himmel kennt keine Günstlinge». Российский же читатель продолжает знакомиться с этим романом под закрепившимся за ним в нашей стране названием «Жизнь взаимы».

Несколько необычна и судьба русского перевода романа «Ночь в Лиссабоне». Он был опубликован в 1965 г. в казахстанском журнале «Простор» (Алма-Ата). В виде книги, по нашим данным, он впервые вышел в составе двухтомника Э.М. Ремарка, изданного в Кишиневе в 1979 г.

Перевод посмертного романа Ремарка «Тени в раю» был напечатан в один год с выходом в свет оригинала — он был опубликован в 1971 г. в «Иностранной литературе», а через год вышел отдельной книгой.

К счастью, на этом история «русского» Ремарка не закончилась. С конца 90-х годов прошлого века в свет выходит целый ряд новых книг Э.М. Ремарка на русском языке. Этот всплеск интереса к писателю был вызван прежде всего изданием в Кельне в 1998 г. к столетию Ремарка пятитомника «Неизвестные произведения» («Das unbekannte Werk»), в котором были опубликованы его ранние романы, роман «Das gelobte Land», представляющий собой более позднюю и более завершенную авторскую версию романа «Тени в раю», стихи, дневники, письма и публицистика Ремарка. Кроме того, с английского языка переводятся рассказы писателя, печатавшиеся в начале 30-х годов в американском журнале «Collier's» (их оригиналы были утрачены). В 1993 г. их на русский язык перевел И. Шрайбер (изданы в качестве приложения к журналу «Огонек»), а в 1999 г. они вышли в переводе И. Гречухиной (о низком качестве ее перевода см.: [Чайковский, 2001: 99—111]).

С 2000 года московское издательство «Вагриус» последовательно выпускает неизвестные российскому читателю книги Ремарка: романы «Приют грез» (его первый перевод на русский язык под названием «Мансарда снов» увидел свет в Риге в 1930 г.), «Гэм», «Станция на горизонте» (2000), роман «Земля обетованная» в переводе М. Рудницкого (2000) и в переводе Д. Трубочанинова и В. Позняк (и с измененным названием — «Обетованная земля») (2007), раннюю новеллистику (2003), письма к Марлен Дитрих (2003), новые переводы публицистики (2010).

На основе рассмотренных временных и пространственных характеристик рецепции творчества Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка средствами английского языка и русского языка попытаемся выявить некоторые закономерности в освоении их творчества и сопоставить их с теми наблюдениями философов и филологов о времени и пространстве, которые мы приводили выше.

Хронология переводов поэзии и прозы Р.М. Рильке на английский язык в известной мере подтверждает тезис М. Эпштейна об отсутствии в англоязычной цивилизации временного «подергивания» — переводы романа «Записки Мальте Лауридса Бригге» появлялись с определенной регулярностью, а переводы «Дуинских элегий» издаются со средним временным интервалом в три года [Ершова, Музыченко, 2011: 670—674]. Таким образом, обновление переводов происходит и постоянно, и стабильно.

История переводов из Рильке на русский язык свидетельствует о том, что не столько тормоз традиции, сколько идеологический тормоз задерживал создание и появление новых переводов, которые затем с «огромным напором», как писал Г. Гачев, вырвались «из-под спуда» (ср. появление восьми переводов «Дуинских элегий» начиная с 1995 г., т.е. в среднем один перевод за два года). Вместе с тем в рецепции творчества Рильке в России имело место «томительное» ожидание новых переводов — вспомним временные лакуны длиной в три четверти века, которые также объясняются преимущественно идеологическими причинами.

К отличительным чертам хронологии рецепции прозы Э.М. Ремарка в англоязычных странах относятся, с одной стороны, опережающее издание переводов (до выхода в свет оригиналов), с другой стороны, синхронность издания оригиналов и переводов; незначительный временной разрыв между появлением оригинала и перевода; отсутствие (за одним исключением) повторных переводов.

История «русского» Ремарка разворачивалась совсем по-другому. Ее первое отличие заключается в реализации принципа переводной множественности: многие романы переводились на русский язык неоднократно. Второе отличие состоит в том, что в истории рецепции прозы Ремарка фигурируют не только СССР и Россия как страны русского языка, но и страны, где возникали заметные русские диаспоры, — Германия, Франция, Латвия и где публиковались переводы его романов на русский язык. Третье отличие нам видится в существовании двух временных лагун в освоении прозы Ремарка: с середины 30-х годов до конца 50-х годов и с середины 70-х до конца 80-х годов XX в. Четвертое, что отличает рецепцию прозы Ремарка, — это неизбывный интерес к ней и появление новых переводов в XXI в.

Что касается этнопсихологической специфики восприятия творчества Рильке на пространствах англоязычного мира и в России, то здесь ярко проявляются индивидуализм англо-американских переводчиков, их раскованность, что не всегда способствует созданию высококачественных переводов, и вместе с тем синдром гонки за идеалом (ср. более тридцати переводов цикла «Дуинские элегии»), с одной стороны, и тяготение к соборности русских переводчиков (ср. много-

численные коллективные издания поэзии Рильке на русском языке и фактическое отсутствие таковых в Великобритании и США) — с другой. В рецепции поэзии и прозы Рильке в СССР и в России долгое время было, кроме того, ощутимо стремление к «отвержению» без выдвигания взамен какой-либо положительной идеи.

Американские и британские переводчики, несомненно, знали о по меньшей мере безразличном отношении Рильке к их языку и к их странам и тем не менее глубоко полюбили его творчество и переводили и продолжают переводить его стихи вновь и вновь, проявляя широту своей натуры. Российские переводчики высоко ценили и ценят трепетное отношение Рильке к России и своими переводами воздают ему за любовь к нашей стране.

Особенности национального характера американцев и русских также в той или иной мере отражаются и в рецепции творчества Ремарка. В отношении к творчеству Ремарка американцев отразились их динамизм, их постоянное стремление к обновлению и вместе с тем их прагматизм: бестселлер должен приходиться к покупателю-читателю своевременно.

Иные психологические доминанты двигали, как нам представляется, пером русских переводчиков. Этими доминантами были такие черты русского национального характера, как склонность к романтике и идеализму [Жельвис, 2011: 33]. В книгах Ремарка они читали о себе, читали о другой жизни, какой они хотели бы жить, читали о товарищах, которых хотели бы иметь, читали о любви, которая им, возможно, снилась. И каждому переводчику хотелось поделиться этим найденным в книгах Ремарка духовным богатством со своими соотечественниками. Переводчики Ремарка в России открывали людям иной мир, переводчики Ремарка в Америке пополняли и без того достаточно богатый интеллектуальный рацион своих читателей.

Все сказанное выше позволяет утверждать, что пространство и время — это категории, составляющие онтологическую сущность художественного перевода. Переводам, как и языкам, можно приписывать конкретные пространственно-временные координаты (ср.: [Мартынов, 1983: 5]). Перевод в пространстве мировой литературы всегда «здесь» и всегда «там», перевод во времени всегда «сейчас» и всегда «после». Хронотоп переводной литературы

заслуживает столь же пристального внимания, как и хронотоп словесно-художественного изображения вообще.

Завершая обсуждение хронотопологических аспектов переводческого восприятия творчества Р.М. Рильке и Э.М. Ремарка средствами русского и английского языков, можно воспользоваться словами великого Гёте, который писал: «что бы ни говорилось о неудовлетворительности переводческого труда, он всегда был и будет одним из важнейших и достойнейших дел, связующих воедино вселенную» [Гёте, 1980: 412]. Переводчики Рильке и Ремарка на русский и английский языки также внесли свой вклад в международную трансляцию духовных богатств от этноса к этносу и тем самым в объединение человечества: человек, прочитавший Рильке или Ремарка на любом языке, становится членом великого братства людей, испивших из их чистых источников. Межъязыковая и межлитературная коммуникация посредством художественного перевода — надежный путь к единому и мирному человечеству.

Перевод нередко сравнивают с зеркалом. Поэтому сказанное о зеркале можно приложить и к переводу. В «Сонетах к Орфею» Р.М. Рильке писал (пер. В. Микушевича):

*Так не в твоём ли пространстве несытом  
неописуемый смысл затаен;  
зеркало, ты представляешься ситом,  
в чьих ячейках промежутки времен.*

Пространство художественного перевода ненасытно, оно поглощает всю мировую литературу с ее затаенными смыслами, просеивая сквозь ячейки переводов с языка на язык неостановимое на первый взгляд время культуры.

### **5.3. Освоение поэзии Р.М. Рильке раннего периода в странах английского языка: ментальность и перевод**

Как мы писали выше, Р.М. Рильке не любил Америку, считал, что в этой стране нет ничего, что могло бы вдохновить на создание

поэзии. США символизировали для него мир современной цивилизации с ее бездушными машинами, которые, по мнению Рильке, уничтожали все живое. Австрийский писатель считал Америку «wasteland». В этой связи представляется небезынтересным тот факт, что явная антипатия Рильке по отношению ко всему американскому «не помешала» многочисленным переводчикам в этой стране сделать его произведения одними из наиболее переводимых из всех немецкоязычных писателей прошлого и современности. Достаточно сказать, что поздние поэтические произведения Рильке, такие как «Сонеты к Орфею» и «Дуинские элегии», были переведены в США не менее двадцати раз. Первые переводы Рильке стали появляться в Америке еще при жизни писателя: сборник его стихотворений был переведен Дж. Лемонт в 1918 г.

Думается, что особый интерес американских переводчиков к творчеству Рильке после Второй мировой войны был вызван не столько их стремлением «восстановить» положительный образ Германии посредством «классической» литературы, к которой, по их мнению, и принадлежал писатель, или их тяготением к немецкой или австрийской культурам, сколько стремлением «испытать свой талант», воссоздавая сложные по форме и жанру творения Рильке средствами английского языка. Можно предположить, что характерные для произведений Рильке интенсивность и глубина изображаемой ими душевной жизни писателя, его пронизывающее стремление к близости с другими людьми и со всем миром и в то же время его тяготение к уединению и одиночеству, его обращенность к поэтическому познанию реальных вещей оказались созвучны настроениям американского общества конца XX и начала XXI в. Образ Рильке как человека, способного отстраниться от материального мира и его благ, подняться над заботами и суетой повседневной жизни, оказался не чужд для американского читателя, стремящегося найти сильную личность, способную дать ответы на вызовы современного мира (см. об этом также: [Eschleman, 1985: 58]).

Рильке обвинял Америку в ее стремлении к материализму и эгоизму. Начиная с 1960-х годов прошлого века интеллектуалы США делали то же самое, читая Рильке [Kaplan, 1989: 234]. В наши дни имя Рильке известно не только ограниченному кругу литераторов, поэтов и переводчиков в США. Творчество этого писателя

стало частью культуры современной Америки не только благодаря многочисленным переводам всех его произведений на английский язык, работа над которыми продолжается и в наши дни, но и благодаря проникновению его произведений в американскую массовую культуру. Активная популяризация творчества Рильке в США реализуется в том числе и через такие виды современного искусства, как кино и телевидение, а также через массовую литературу, предназначенную широкому кругу читателей, интересующихся вопросами общей психологии, самоанализа и личностного роста. Какие составляющие художественного мира писателя оказались «растращиваны» посредством кино и популярной литературы в современной Америке?

Знакомством американского кинозрителя с творчеством Рильке можно считать фильм П. Маршелла «Пробуждение» («Awakening», 1990), в котором в переводе Ст. Митчелла звучит бессмертное творение австрийского поэта — «Пантера». Как известно, тема стихотворения-вещи в творчестве Рильке является одной из ключевых. Это поэтическое произведение помогает режиссеру фильма как нельзя лучше передать внутреннее состояние больного постэнцефалитным синдромом, сознание которого внутри пациента адекватно, однако оно не имеет выхода во внешний мир точно так же, как и пантера в зоопарке не может покинуть свою клетку.

В американской комедии «Сестричка, действуй 2» («Sister Act 2: Back in the Habit», 1993) тема предназначения поэта трактуется режиссерами этого фильма несколько шире, чем она является в художественном мире Рильке. Так, например, героиня Вуппи Голдберг цитирует своей ученице слова писателя о том, что если человек, проснувшись утром, не может не думать ни о чем, кроме того, чтобы писать, то, значит, этот человек — писатель. Вуппи Голдберг дает девочке книгу Рильке «Письма к молодому поэту», где еще достаточно незрелый писатель Рильке наставляет другого молодого поэта, который ищет свой путь в литературе. В рассматриваемом нами фильме ученица героини Вуппи Голдберг желает стать... певицей. Наверное, по мнению режиссера или сценариста этого фильма, советы Рильке могут помочь не только начинающему поэту, но и начинающей певице. Таким образом, американский зритель может воспринимать Рильке в этом фильме как гуру или

учителя, помогающего молодым дарованиям с самоопределением в творчестве.

Однако основным аспектом художественного мира Рильке, где происходит, на наш взгляд, так называемый некоторый «культурный» сбой, является тема любви. Под «культурным» сбоем мы понимаем ситуацию, в которой определенные аспекты творчества писателя интерпретируются в угоду принимающей культуре, что может приводить к смысловой девиации или к «переписыванию» иноязычного автора, когда происходит либо наращивание смыслов, либо добавление новых в художественный мир писателя.

По мнению К. Комар, этот писатель известен читателю в США не как автор «Сонетов к Орфею» или «Дуинских элегий», а как поэт, который может дать полезный совет американскому читателю в вопросах любви и самопознания: «...it is rather the young poet (Рильке. — *Авт.*), willing to give advice that is more theoretically than experientially grounded, who strikes a chord in Americans' thirsty for wisdom on love and self-understanding» [Komar, 2001: 165]. Как известно, в Америке особую популярность у широкого круга читателей имеют научно-популярные книги, содержащие советы различных практикующих психологов и психотерапевтов по вопросам, касающимся разных кризисных жизненных ситуаций, относящихся в основном к личной сфере человеческих взаимоотношений. Нередко для иллюстрации своих практических рекомендаций, как поступать в определенной ситуации, американские психологи и психотерапевты обращаются к творчеству Рильке, снабжая свои «пособия» цитатами из произведений писателя. Так, например, в книге «Guilt is the Teacher, Love is the Lesson» психотерапевт И. Борисенко цитирует следующие слова Рильке о любви: «... to succeed in loving the distances between us which enables each to see the other whole against the sky» [Borysenko, 1990: 195]. Вероятно, этими словами автор хочет напомнить своему читателю о том, что нужно стремиться сохранять любовные отношения, чему собственно и посвящена вся книга И. Борисенко. На наш взгляд, данные слова Рильке здесь ошибочно процитированы автором. Как известно, Рильке верил, что энергия, которая могла быть потрачена на упрочение любовных взаимоотношений, должна направляться поэтом на создание поэзии и на творчество в целом. По мнению Рильке,

только будучи свободным от любовных переживаний, настоящий поэт может творить. Думается, что из книги И. Борисенко американский читатель получает неверное представление о теме любви в художественном мире Рильке. Можно предположить, что И. Борисенко не был глубоко знаком с жизнью и творчеством Рильке, а возможно, американский автор специально добавил «дополнительные» смыслы в картину любви писателя, надеясь, что таким образом его идеи быстрее найдут отклик у обыкновенного читателя. В любом случае на данном примере видно, как может происходить некоторое искажение смыслов художественного мира Рильке в иноязычной культуре. С именем Рильке и темой любви связаны две другие популярные в США книги из так называемой серии «Рильке о любви, смерти и других трудностях»: первая из них называется «Rainer Maria Rilke on love and other difficulties» (вышла в свет в 1975 г.), вторая — «Rilke on death and other oddities» (издана в 2007 г.). Автор данных книг — Джон Муд, переводчик и исследователь Рильке из Северной Калифорнии, который уже почти полвека изучает жизнь и творчество австрийского писателя. В этих двух изданиях Дж. Муд собрал высказывания Рильке о любви, смерти, одиночестве и многих других трудностях жизненного пути человека. Наибольшим количеством цитат из Рильке в работах Дж. Муда представлены широко известные «Письма к молодому поэту». На наш взгляд, на страницах книг Дж. Муда Рильке предстает перед американской публикой в несколько искаженном виде: как умудренный жизненным опытом человек, в то время как большинство высказываний Рильке, процитированных Дж. Мудом, были сделаны австрийским писателем, когда ему было около двадцати лет. Примечательно, что Дж. Муд лишь вскользь упоминает о том, что в своей реальной жизни Рильке едва ли сам «следовал» своим советам, а любовная жизнь писателя в действительности была далеко не безоблачной [Mood, 2004: 50].

Несмотря на то, что произведения Р.М. Рильке начали широко публиковаться в США еще в первой половине XX в., его имя в то время было знакомо лишь сравнительно небольшому кругу исследователей и переводчиков писателя. На наш взгляд, в конце XX и начале XXI в. в США широкие круги читателей узнали о Рильке не только благодаря многочисленным переводам его произведений на

английский язык, но и благодаря кинематографу и популярной литературе. Думается, что автор, входя в иную культуру, неизбежно приобретает новые лики, которые становятся частью его портрета в едином поле мировой литературы. Таким образом, изучение рецепции творчества Р.М. Рильке в других странах является необходимой объективностью, и настоящая работа — шаг на этом пути.

#### **5.4. «Часослов» Р.М. Рильке в английских переводах (к проблеме рифмы как лингвокультурного маркера)**

Посещение Р.М. Рильке (1875—1926) России в 1899 и 1900 гг. оказалось мощным стимулом для создания его известной поэтической книги «Часослов». В «Часослове» Р.М. Рильке обращается к вечным вопросам: теме добра, любви, сострадания, жизни и смерти. Стихотворения цикла представлены молитвами лирического героя, обращенными к Богу.

Имя австрийского поэта Р.М. Рильке хорошо известно англоязычному читателю. «Английский» Рильке — особая тема поэтического перевода. В ее развитии приняли участие многие англоязычные поэты и переводчики несоизмеримых масштабов, разных направлений и мировоззрений, у каждого из которых был свой метод и разные средства для воссоздания уникальной поэзии Рильке. Практически все прозаические и в особенности поэтические произведения Рильке были неоднократно переведены и продолжают переводиться на английский язык в наши дни. В связи с этим не вызывает сомнения тот факт, что следует изучать опыт переводческой работы для того, чтобы, как писал А.В. Федоров, «... из числа нескольких соотносительных и параллельных способов воспроизведения подлинника определить лучший и на основе сравнения вариантов обосновать его превосходство» [Федоров, 1983: 23].

Начиная с 20-х годов прошлого века неиссякаемый интерес к творчеству Р.М. Рильке, к его философской поэзии делает поэтический цикл «Часослов», наряду с его поздней лирикой — «Дуинскими элегиями» и «Сонетами к Орфею» — наиболее читаемым поэтическим произведением поэта в англоязычных странах.

Сложность поэзии Р.М. Рильке и ощущение ее непереводаемости на английский язык бросают вызов способностям переводчиков. В области поэтической формы «Часослов» Р.М. Рильке является одним из наиболее ярких достижений немецкой поэзии XX в. Р.М. Рильке по праву можно считать прирожденным мастером поэтической рифмы: подавляющее большинство произведений в его творчестве представлены яркими и оригинальными образцами рифмованной поэзии.

В рассматриваемом нами лирическом цикле «Часослов» все 183 стихотворения цикла зарифмованы. Рильке часто использовал полные, точные, конечные рифмы (здесь и далее мы используем классификацию рифм Е.Г. Эткинда [Эткинд, 2001: 30—31] и А.П. Квятковского [Квятковский, 1986: 248—249], как, например, в следующих отрывках стихотворений цикла, где самое звучное из слов может быть заимствованным, тянущим за собой ряд созвучных рифм: *Und ihre Menschen dienen in Kulturen / und fallen tief aus Gleichgewicht und Maß, / und nennen Fortschritt ihre Schnecken-spuren / und fahren rascher, wo sie langsam fuhren, / und fühlen sich und funkeln wie die Huren / und lärmern lauter mit Metall und Glas //* [Rilke, 2003: 115].

Одним из многочисленных примеров гармоничного использования поэтом рифмы для выражения своей идеи посредством ярких и звучных рифм могут служить следующие строки одного из стихотворений «Часослова»: *Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand. / Sie nimmt nicht, was Erwachsene verlangen; / nur einen Käfer mit verzierten Zangen, / den runden Stein, der durch den Bach gegangen, / den Sand, der rann, und Muscheln, welche klangen; sie ist wie eine Waage aufgehangen / und sagt das allerleiseste Empfangen / langschwankend an mit ihrer Schalen Stand. //* *Des Armen Haus ist wie des Kindes Hand //* [Rilke, 2003: 115]. Несомненно, что рифма и аллитерация, которые играют доминантную роль в создании музыкального оформления этого и других стихотворений «Часослова» Р.М. Рильке, должны быть воссозданы в переводе.

В нашей работе оригинал представлен отдельными стихотворениями «Часослова» в английских переводах, выполненных в соавторстве А. Бэрроуз и Дж. Мейси, а также Кр. Макнейлл и П. Маккарти. А. Бэрроуз и Дж. Мейси являются представительницами

американской школы поэтического перевода, а Кр. Макнейлл и П. Маккарти — британской.

Поэтический перевод имеет ярко выраженную специфику. Деятельность переводчика поэзии связана с художественным творчеством и одновременно с многочисленными ограничениями, вытекающими из непреложного требования — донести до читателя особенности содержания и художественной формы переводимого произведения в их неразрывном единстве. Самый удачный перевод поэтического произведения, повторимся, — не более, чем аппроксимация по отношению к оригиналу. Чем ближе удастся автору перевода подойти к подлиннику и «по духу» и «по букве», тем совершеннее перевод. Однако, как справедливо отмечал В.Я. Брюсов, воспроизвести при переводе стихотворения все <...> элементы точно и полно немислимо [Брюсов, 1987: 294]. И тем не менее, говоря об отношении переводчика к форме оригинала, подчеркнем, что, на наш взгляд, переводчик поэзии должен стремиться сохранить форму оригинала настолько, насколько ему это позволяет специфика родного языка, при этом допуская как можно меньше отступлений от переводимого произведения.

Как известно, рифма в поэтическом переводе является источником многих трудностей для переводчиков поэзии, а особенно для англоязычных переводчиков. В данном случае необходимо напомнить о сложившейся у англоязычных переводчиков традиции отказа от передачи рифмы оригинала как лингвокультурного маркера из-за того, что система английского языка редко предоставляет возможность появиться богатой поэтической рифме, так как варианты рифмовки слов очень скудны. Как известно, словарь рифм английского языка как языка аналитического строя намного беднее по сравнению с немецким или русским языком и насчитывает всего 400 устойчивых рифмообразующих групп [Левый, 1974: 286]. Поэтому отсутствие рифмы англоязычному переводчику приходится компенсировать иными поэтическими средствами.

Однако, несмотря на все объективные трудности, есть ли какой-нибудь выход у англоязычного переводчика Рильке, стремящегося все-таки показать читателю в своей стране все особенности уникальной поэзии великого австрийского поэта? Ответ на этот вопрос можно найти у самих переводчиков Рильке на английский язык.

Американские и британские переводчики «Часослова» полагают, что отсутствие богатых рифм в английском языке можно отчасти компенсировать такими приемами, как использование приблизительной рифмы и ассонанса, к которым они и прибегают в своих переводах «Часослова» на английский язык. Естественно, что соблюдение переводчиком поэзии тех или иных формальных приемов важно не как самоцель. И все же, как справедливо отмечал М.Л. Лозинский, это средство, позволяющее достичь наибольшей степени эстетической равноценности подлинника и выразить его культурно-исторический облик, донести авторскую интонацию до читателя в другой стране [Лозинский, 1987: 105].

В предисловиях к своим переводам «Часослова» на английский язык Кр. Макнейлл и П. Маккарти, а также А. Бэрроуз и Дж. Мейси поясняют, что в своей работе они не ставили перед собой задачу воссоздать оригинальную систему рифмовки цикла, так как, как справедливо считают эти переводчицы, это не представляется возможным. Они прибегают к так называемой «occasional rhyme» или «approximate rhyme» («неточной» или «приближенной» рифме — здесь и далее перевод наш. — *Авт.*).

Как показал сравнительный анализ оригинала и его переводов на английский язык, А. Бэрроуз и Дж. Мейси, а также Кр. Макнейлл и П. Маккарти попытались воспроизвести в своих переводах внутренние рифмы и аллитерацию оригинала, а также конечные рифмы стихов цикла для того, чтобы американские и британские читатели, не знающие немецкого языка, смогли получить хотя бы отдаленное представление о «музыкальности» «Часослова». Используя так называемую «slant rhyme» («неполная рифма»), А. Бэрроуз и Дж. Мейси воссоздают на английский язык следующие строки оригинала: *Dich wundert nicht des Sturmes Wucht, — / du hast ihn wachsen sehn; — / die Bäume flüchten. Ihre Flucht / schafft schreitende Alleen* // [Rilke, 2003: 61] так: *You are not surprised at the force of the storm — / you have seen it growing. / The trees flee. Their flight / sets the boulevards streaming* // [Rilke, 1996: 36—37], где вместо полного повтора звука мы находим случаи употребления ассонанса. В свою очередь, Кр. Макнейлл и П. Маккарти перевели данные строки на английский язык следующим способом: *The storm's force does not surprise — / you have watched it brew — / the trees are fleeing — their*

flight / creates rushing avenues. You know then // [Rilke, 2007: 73]. Как видно из приведенного отрывка из перевода, Кр. Макнейлл и П. Маккарти также прибегают к использованию ассонанса.

Другим примером использования подобного приема при переводе стихотворений «Часослова» на английский язык могут служить следующие строки оригинала: Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?) / Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?) // [Rilke, 2003: 32], а в переводе А. Бэрроуз и Дж. Мейси читаем: I am your pitcher (when I shatter?) / I am your drink (when I go bitter?) // [Rilke, 1996: 37]. Как мы уже отмечали выше, А. Бэрроуз и Дж. Мейси нередко удавалось воссоздать внутренние рифмы оригинала в своих английских переводах. Примером тому могут служить также следующие строки оригинала: Nirgends will ich gebogen bleiben, / denn dort bin ich gelogen, wo ich geboren bin / [Rilke, 2003: 18] и в переводе: – I want to unfold. / Let no place in me hold itself closed, / for where I am closed, I am false // [Rilke, 1996: 37]. Однако следует отметить, что конечные рифмы стихотворений Р.М. Рильке оказались практически полностью не воссозданными американскими переводчицами.

Что касается многочисленных случаев использования Р.М. Рильке аллитерации в стихах «Часослова», то справедливости ради стоит отметить, что не только Кр. Макнейлл и П. Маккарти, но и нередко А. Бэрроуз и Дж. Мейси пытались воссоздать эту особенность поэзии Р.М. Рильке в своих переводах на английский язык. Например, следующие строки оригинала: Und ich seh dich in meinen Gesdiechten mit Winden, / Wassern, und Wäldern / rauschend am Rande des Christentums, / [Rilke, 2003: 51] звучат в переводе американских авторов так: – But now I see you: / wind, woods, and water. / Roaring at the rim of Christendom / [Rilke, 1996: 38].

В рамках данной работы невозможно представить полный анализ всех стихотворений лирического цикла «Часослов» и их переводов на английский язык. Однако даже выборочный анализ отдельных английских переводов и оригинала Р.М. Рильке дает нам основание утверждать, что наиболее приближенным переводом «Часослова» Р.М. Рильке в части воссоздания параметров его рифмополя можно считать перевод, выполненный английскими переводчиками Кр. Макнейлл и П. Маккарти, так как именно они попытались воссоздать средствами английского языка не только

внутренние рифмы и аллитерацию, как это также сделали их американские коллеги А. Бэрроуз и Дж. Мейси, но и частичные параметры конечных рифм оригинала.

Как нам известно, и другие именно британские переводчики, например, Дж.Б. Лейшман, который открыл Р.М. Рильке англоязычной читающей публике, и некоторые современные переводчики Р.М. Рильке в Великобритании, такие как Д. Патерсон, также пытались воссоздать в своих переводах на английский язык не только содержание, но и такую важную особенность поэтической формы поэзии Р.М. Рильке, как его оригинальную систему конечных рифм.

На наш взгляд, практически полное отсутствие конечных рифм в переводах А. Бэрроуз и Дж. Мейси можно отчасти оправдать тем обстоятельством, что они являются представительницами американской школы поэтического перевода, в которой частое отсутствие конечных рифм в переводах поэзии можно рассматривать как одну из особенностей этой школы. Думается, что можно выделить две причины этого явления: прагматическую и социально-психологическую. С прагматической точки зрения, банальные, ходульные, штампованные рифмы в конце строки стиха упрощают и обедняют поэзию на английском языке, в то время как синтетические языки, такие как русский и немецкий, богатые разнообразием созвучий и окончаний, представляют практически неограниченные возможности для создания новых и ярких рифменных сочетаний. Согласно социально-психологическому толкованию отсутствия рифмы в американской поэзии, представленному Г.Д. Гачевым, «завершающие оковы рифмы» не подходят для американского экстравертного сознания, его «принцип открытых возможностей» действует и в стихе, тогда как в европейском и русском языке «рифма нужна как порядок и строй <...>», «возврат внутрь себя, в *Innere*» [Гачев, 1997: 505].

В свою очередь Т.А. Казакова подчеркивает, что со времен Дж. Драйдена в англоязычной культуре в число задач социальной адаптации переводного текста входил выбор между стихотворной или прозаической передачей поэзии, и американские переводчики, как правило, строго придерживались семантического принципа и переводили, например, русский традиционный стих (стихи А. Ахматовой) верлибром [Казакова, 2006: 208]. Т.А. Казакова видит

причину такой позиции переводчиков в США в том, что свободный стих расценивается выше, чем рифмованная и связанная строгой метрической нормой поэзия. Так, американские переводчики Р.М. Рильке Р. Блай и К.Ф. Макинтайр полагают, что многие английские рифмы выглядят избитыми и штампованными. К.Ф. Макинтайр пишет о том, что «...обилие рифм типа “voluble — soluble, compressible — dressible, awful — crawful”, а также — тысячи рифм, заканчивающихся на -ing, по его мнению, часто грубо искажают смысл стихотворений Гёте и Рильке на английском языке» [MacIntyre, 1960: xv].

Отечественный филолог-германист В. Адмони называет XX в. веком господства верлибра [Адмони, 1983: 166]. Перефразируя эти слова известного отечественного исследователя творчества Рильке, можно сказать, что именно верлибр господствует в англоязычной переводной литературе на всем протяжении XX в. Однако, что касается переводов лирического цикла «Часослов» Р.М. Рильке на английский язык, то необходимо отметить, что Кр. Макнейлл и П. Маккарти, а также А. Бэрроуз и Дж. Мейси предприняли попытки сохранить не только образы цикла, но и, что немаловажно, оригинальную форму рильковских стихотворений настолько, насколько им позволяли средства их родного языка.

### **5.5. Синтаксическая составляющая поэтического языка Р.М. Рильке как проблема культуры поэтического перевода**

Синтаксические средства в поэзии Р.М. Рильке занимают особое место. Они, как показывает анализ, являются важным стилеобразующим фактором его поэтического языка и представляют ту особенность поэтики Рильке, которая так или иначе должна быть воссоздана в переводе произведений поэта на иностранные языки. В этом небольшом разделе мы рассмотрим синтаксические особенности «Сонетов к Орфею» и проследим, удалось ли переводчикам передать особенности синтаксиса оригинала средствами английского языка.

Синтаксис — одно из важнейших средств художественной выразительности. Синтаксическая палитра «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке довольно разнообразна и представлена 406 предложениями, из которых 54% составляют сложноподчиненные предложения. Для первой части, насчитывающей 201 предложение, характерно преобладание простых предложений, 205 предложений второй части отличаются уже усложненностью своей структуры. В.Н. Ахтырская подчеркивает, что «это отличие обусловлено некоторыми изменениями развития темы второй части цикла: сонеты второй части обращены в будущее — будущее с непростыми взаимоотношениями между людьми, будущее с развитой техникой» [Ахтырская, 2002: 131]. Показывая всю сложность и многоплановость картины мира грядущей эпохи, Рильке чаще использует сложные синтаксические конструкции (зачастую с несколькими подчинительными предложениями). Примером может быть следующее предложение из XXIV сонета первой части цикла: *Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen / niemals werbenden Götter, weil sie der harte / Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen / oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?*

Известный отечественный рилькевед В.Н. Ахтырская считает, что синтаксис «Сонетов к Орфею» прост [Ахтырская, 2002: 40]. Позволим себе не согласиться с этим мнением этого российского исследователя творчества австрийского поэта. В данном цикле Рильке показал новые возможности традиционного сонета прежде всего на уровне формы, что затрагивает и поэтический синтаксис «Сонетов». В «Сонетах к Орфею» есть следующие основные отклонения от норм построения классического сонета: частое использование строчных и строфических переносов в сонетах, большая вариативность в длине предложений сонетов, а также наличие укороченных строк в некоторых стихах цикла.

Инновации синтаксиса нашли отражение и в размере предложений цикла. Размер предложений в сонетах нередко колеблется в пределах от одного слова до почти ста в сонете, представляющем собой макропредложение. В «Сонетах к Орфею» два сонета — XXII сонет первой части и VII сонет второй части цикла — представлены макропредложениями. XXII сонет состоит из 58 слов, а VII сонет представляет собой одно сложное предложение (много-

кратно осложненное), состоящее из 95 слов. Как известно, в поэзии макропредложения встречаются довольно редко, тем более они не характерны для такого жанра, как сонет.

Говоря об увеличенном объеме предложения как об одном из важнейших средств художественной выразительности, Н.М. Любимов писал: «Этот прием обычно бывает нужен поэту или прозаику для того, чтобы читатель сразу охватил взглядом доказываемую им мысль или же рисуемую им картину. Долгий период обычно способствует цельности читательского впечатления» [Любимов, 1982: 100].

Такая синтаксическая форма, как сонет-макропредложение наглядно демонстрирует новаторство Рильке в области сонета и несет важную смысловую нагрузку. В VII сонете второй части цикла необычная синтаксическая форма (предложение представляет собой длинную цепочку причастий и подчинительных частей предложения, в котором отсутствует подлежащее и сказуемое) способствует созданию цельности макрообраза стихотворения — образа цветов, сорванных девичьими руками, но этими же руками убереженных от почти наступившей смерти; цветов, связанных с теплом девушек единым с ними цветением. Макропредложения в «Сонетах к Орфею» — это результат целенаправленных поисков поэтом новых выразительных возможностей литературного языка.

Как показал наш лингвостилистический анализ, в данном цикле Рильке выступил и как мастер коротких предложений. Некоторые из таких предложений совпадают по длине со стихотворной строкой. Эти предложения встречаются в «Сонетах к Орфею» в 4 сонетах первой части цикла и в 17 сонетах второй части книги.

В «Сонетах к Орфею» Р.М. Рильке нередко использует вопросительные предложения, которые весьма различны по структуре, и многие из них представляют собой вопросы философского характера, адресованные лирическому герою «Сонетов» Орфею, судьбе или провидению. Среди вопросительных предложений в «Сонетах к Орфею» встречаются также и риторические вопросы, которые не требуют ответа. XVII и XVIII сонеты второй части цикла практически полностью построены на таких вопросах.

Помимо вопросительных предложений в «Сонетах» Рильке использует и побудительные предложения (в V и XV сонетах первой

части), и предложения с «оборванными» концами и умолчаниями (во II сонете второй части). В.Н. Ахтырская пишет: «Рильковские многоточия сигнализируют о недоговоренности: лирическое «я», умоляя, словно бы подыскивает точное слово, определяющее ту или иную закономерность таинственной картины мира» [Ахтырская, 2002: 43—44]. На наш взгляд, она также справедливо полагает, что «...как и многие современники Рильке, он прибегал в «Сонетах» к семантизации безмолвия, чтобы показать молчание не столько как синоним небытия, тлена, пустоты, разрушения, сколько как «оборотную сторону» поэтического слова, что-то, чему еще предстоит обрести форму [Ахтырская, 2002: 44].

Данный цикл, как и вся поздняя лирика Рильке, обращает на себя внимание большим количеством неполных предложений. Использование Рильке неполных предложений носит не случайный характер, а представляет собой особенность его позднего стиля. В целом оно может быть вызвано стремлением поэта найти адекватное выражение для вновь открытых отношений, закономерностей и связей создаваемого им поэтического мира. Как считает В.Н. Ахтырская, некоторые предложения, в конце или в середине прерывающиеся многоточием, вводят читателя в некую сферу недосказанного, незаконченного (Wartet ..., das schmeckt ...; Aber die Luft ... aber die Raume ...; Auch nicht die Kinder ...; Ein Mädchen fast... и т.д.) [Ахтырская, 2002: 131].

Одним из элементов новаторства Рильке в области сонетной формы является укороченная сонетная строка. Эта особенность присуща шести сонетам (первой части) из пятидесяти пяти стихов, т.е. более 10% стихотворений всего цикла. Американский переводчик Рильке Ст. Кон считает, что эту особенность австрийский поэт позаимствовал у французских символистов. Так, в XIX сонете первой части «Сонетов к Орфею» основным стилистическим средством, нарушающим традиционную сонетную форму, является укороченная строка: Wandelt sich rasch auch die Welt / Wie Wolkengestalten, / alles Vollendete fällt / heim zum Uralten. // Über dem Wandel und Gang, / weiter und freier, / währt noch dein Vor-Gesang. / Gott mit der Leier. // Nicht sind die Leiden erkannt, / nicht ist die Liebe gelernt, / und was im Tod uns entfernt, // ist nicht entschleiert. / Einzig das Lied überm Land / Heilig und feiert. Вторая строка данного сонета вклю-

чает всего два слова (*wie Wolkengestalten*), шесть строк состоят из трех слов, еще шесть строк — из четырех; максимальное количество слов — в последней строке первого терцета — шесть: *und was im Tod uns entfernt*. Однако, несмотря на такую текстовую лапидарность, Рильке удается выразить в этом сонете глубокие мысли о непрерывном движении жизни, о вечных попытках человека распознать, что такое боль, что такое любовь, что уводит нас в смерть. Но вопреки всему жизнь торжествует песней, свято льющейся над землей [Ахтырская, 2002: 187].

Однако одной из главных структурных инноваций «Сонетов к Орфею» является, на наш взгляд, использование Рильке анжамбеманов (*enjambements*), или переносов. В поэзии Рильке анжамбеманы занимают особое место. Это определяется в первую очередь тем, что, как писал В. Полетаев, «лирика Рильке — непрерывное движение. Чувства у него не набегают друг на друга, но одно друг из друга вытекает, каждое представляет продолжение и развитие предшествовавшего, череда их непрерывна» [Полетаев, 1973: 487].

В разные периоды своего творчества поэт широко использовал прием переноса: в юношеских и ранних стихах, в «Часослове», в «Книге образов» и в «Новых стихотворениях». Максимальное распространение переносы получают в «Новых стихотворениях». И если в ранних стихах Рильке анжамбеманы парадоксальным образом сочетались с нагромождением рифм, что придавало этим стихам их притягательную силу, то в творчестве Рильке позднего периода анжамбеманы появляются уже в своем оголенном ритмическом виде.

В качестве примера широкого использования анжамбеманов как стилистического приема в отдельно взятом сонете цикла приведем V сонет первой части, в котором есть как строчные, так и строфические переносы. В данном примере на 14 строк 2 катренов и 2 терцетов насчитывается 4 строчных (по 2 переноса в первом и втором катрене) и 2 строфических переноса (первый перенос — между первым и вторым катреном, а второй — между первым и вторым терцетом).

Рассматривая репрезентацию синтаксического рисунка «Сонетов к Орфею» в английских переводах, отметим, что, как показал наш сопоставительный анализ, одной из самых сложных перевод-

ческих задач следует признать передачу таких инноваций синтаксиса цикла, как сонет в макропредложении и анжамбеманы. Так, из имеющихся в нашем распоряжении девятнадцати переводов VII сонета второй части в пятнадцати переводах сонет в макропредложении был воссоздан. Это переводы, выполненные Дж.Б. Лейшманом, М.Д. Хертер Нортона, Дж. Лемонт, К.Ф. Макинтайром, и другие. Только четыре переводчика — У. Барнстоун, Д. Патерсон, Р.Э. Фуртак и Ч. Хейзеллофф — дробят это цельное предложение на отдельные предложения (у Д. Патерсона — 5 предложений, У. Барнстоуна — 3, Р.Э. Фуртака и Ч. Хейзеллоффа — по 2).

Что касается отображения анжамбеманов в английских переводах V сонета первой части, то все переводчики стремились в той или иной мере сохранить эту особенность поэтики «Сонетов к Орфею» Рильке в своих переводах. Однако лишь в 10 переводах — у Дж.Б. Лейшмана, Дж. Лемонт, Р. Блая, А. Поулина, Ст. Митчелла, Д. Янга, Л. Норриса (в соавторстве с А. Килом), Г. Киннеля (в соавторстве с Х. Либманн), Э. Сноу и Гр. Гуда — система из 4 строчных и 2 строфических enjambements передана как в оригинале Рильке. Из десяти перечисленных переводчиков шестерым удалось полностью сохранить синтаксический рисунок сонета: в рифмованных переводах — Дж.Б. Лейшману, А. Поулину, Л. Норрису (в соавторстве с А. Килом) и Гр. Гуду, и в нерифмованных — Г. Киннелю (в соавторстве с Х. Либманн) и Э. Сноу.

Перечисленные 10 переводчиков составляют, таким образом, первую группу англоязычных авторов V сонета первой части, которые стремились наиболее близко отобразить анжамбеманов как особую черту стиля Рильке в «Сонетах к Орфею». В ходе анализа сонетов мы также выделили еще одну многочисленную группу переводчиков, состоящую из 16 переводчиков «Сонетов», которым не удалось сохранить оригинальную систему анжамбеманы в своих переводах. Прежде всего здесь следует назвать вольную интерпретацию У.Д. Сноудргасса, в которой нарушена не только система анжамбеманов, но и строфическое членение оригинала. Этот переводчик, на наш взгляд, абсолютно необоснованно изменяет строфическое членение сонета, что дает весьма отдаленное представление о синтаксисе оригинала, а подобная переводческая стратегия может быть признана неоправданной.

В этом небольшом разделе мы также рассмотрим некоторые случаи употребления восклицательных предложений в «Сонетах к Орфею» и проследим, удалось ли переводчикам воссоздать восклицательные предложения оригинала в своих переводах.

Почти в каждом стихотворении цикла Рильке использует либо восклицательные, либо вопросительные предложения. Как и «Дуинские элегии» «Сонеты к Орфею» насыщены восклицательными предложениями (44 и 26 соответственно). При этом на первом месте в таких предложениях стоит междометие, что повышает экспрессивность предложения и всего цикла в целом: например, в I сонете первой части — «O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! / O hoher Baum in Ohr!» / или в XII сонете первой части — «O Musik der Krafte!»; в XXVI сонете первой части — «O du verlorener Gott!». Обилие восклицательных предложений делает «Сонеты к Орфею» стихотворениями-гимнами, которые проникнуты ликованием и торжеством.

В первом сонете первой части цикла (I, 1) Рильке использовал восклицательные предложения, которые весьма необычны для жанра сонета. Этот сонет посвящен Орфею и начинается с описания реакции слушателей на пение великого музыканта. Рильке передает пробуждение истинного слуха земных тварей необычными метафорами: *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr.* Первые строки сонета наполнены ликованием и радостью. Они звучат как часть гимна, прославляющего Орфея и его магическое искусство, и не случайно Рильке использует здесь восклицательные предложения. Несомненно, что эта особенность синтаксиса данного сонета должна быть по возможности воссоздана переводчиками сонета на английский язык.

В начале сонета три восклицательных предложения переданы восклицательными предложениями в 21 из 29 имеющихся в нашем распоряжении английских переводах этого сонета. В восьми переводах — Ст. Кона, Д. Патерсона, Н. Мэрдас Биллиас, К. Пичфорда, У.Д. Сноудграсса, Ч. Хейзеллоффа, К. Крэггоу и А. Бэрроуз — эта особенность оригинала не воссоздана. Так, Ст. Кон не только перестроил синтаксис в своем переложении, но также сместил акценты в образах первых двух строк: *A tree rose up — O apogee of rising! / Now Orpheus sings, all hearing's tallest tree;*

К. Пичфорд передал восклицательные предложения оригинала повествовательными: *Somewhere a tree ascended. Oh sheer transcendence. / Oh Orpheus singing. Oh tree lofted in the ear*; Н. Мэрдас Биллиас очень вольно воспроизвела первые две строки, существенно изменив структуру сонета и исказив смысл оригинала: *A tree arising! There. (What pure excess, / the song of Orpheus!) Soaring in the ear*; в версии сонета Д. Патерсона немецкое существительное «Baum» («дерево») превратилось в «oak» («дуб»): *A tree rose from the earth. O pure transcendence — / Orpheus sings: O tall oak in the ear!*

В свою очередь У.Д. Сноудграсс и К. Крэгоу сохранили только по два восклицательных предложения в своих версиях сонета соответственно: *A tree rose up. O clear transcendency! / O Orpheus sings! A tall tree in the ear*, а также — *There rose a tree. O pure transcendence! / O Orpheus sings! O high tree of the ear!* Как видно из этих примеров, переводчики Ст. Кон, К. Пичфорд, Д. Патерсон и Н. Мэрдас Биллиас предлагают достаточно вольные интерпретации начальных строк первого сонета первой части.

На наш взгляд, менее всего смогли приблизиться к стилистике оригинала Ч. Хейзеллофф и А. Бэрроуз, так как они лишь отчасти передали синтаксис рассматриваемых строк (сохранили всего по одному восклицательному предложению в своих версиях сонета), и достаточно вольно трактовали образы оригинала в своих нерифмованных переводах. Проиллюстрируем это на примерах из их переводов данного сонета: у Ч. Хейзеллоффа — *Something grows: A tree. O pure transcendence. / O Orpheus sings! A vastness in your ear: A tree* и в переводе А. Бэрроуз — *A tree rose there. What pure arising. / Oh, Orpheus sings! Now I can hear the tree.* Мы полагаем, что английская версия «*A vastness in your ear: A tree.*» немецкого предложения Рильке «*O hoher Baum im Ohr!*» не отображает оригинальную метафору поэта и дает весьма далекое представление о поэтическом языке Рильке.

В рифмованных переводах Р. Хантера, У. Барнстоуна, Л. Норриса / А. Кила и У.Д. Джексона в первом катрене вместо трех восклицательных предложений четыре: «*A tree was there! O pure and higher growing! / O Orpheus sings! O tall tree in the ear!*» (Л. Норрис

А. Кил); «A tree arising! O pure ascendance! / Orpheus Sings! Towering tree within the ear!» (Р. Хантер); «A tree sprang into life! O clear transcendence! / O Orpheus sings! O tall tree in the ear!» (У. Барнстун); «A tree ascends! O unimpaired transcendence! / O Orpheus sings! O high tree in the ear!» (У.Д. Джексон). На наш взгляд, перечисленные нами переводы далеки от оригинала в лексическом плане, но при этом переводчики верны самой поэтической сути во вступительных строках катрена, хотя их версии экспрессивнее, чем оригинал Рильке.

Подчеркнем, что в переводах Дж.Б. Лейшмана, К.Ф. Макинтайра, Дж. Лемонт, А. Поулина, Ст. Митчелла, Д. Янга, Г. Лэндмана, Э. Сноу и Гр. Гуда, М.Д. Хергер Нортон передано поэтическое настроение первых строк сонета благодаря сохранению синтаксического рисунка и вполне адекватного воссоздания метафор подлинника. На наш взгляд, простое предложение «O Orpheus sing!» не могло вызвать больших сложностей у англоязычных переводчиков, и оно было адекватно переведено в подавляющем большинстве случаев (в переводах Дж.Б. Лейшмана, К.Ф. Макинтайра, А. Поулина, Ст. Митчелла, Г. Лэндмана, Э. Сноу и др.) как «O Orpheus sings!», а также в переводах Д. Янга и Гр. Гуда — «Orpheus is singing!», в то время как в переводе Р.Э. Фуртака мысль поэта несколько искажена. Ср.: у Рильке — O Orpheus sing! и у переводчика Р.Э. Фуртака — Sing, Orpheus! Строки Р.Э. Фуртака: A tree rose up. O zenith of arising! / Sing, Orpheus! The highest in the ear! / достаточно вольно интерпретируют оригинал Рильке, хотя и сохраняют размер сонета. В ходе сравнительного анализа переводов мы определили, что только Д. Хиллз из 29 известных нам переводчиков сонета перевел первые две строки первого катрена не четырьмя, а тремя предложениями: A tree grew up — that's overcoming for you! / Orpheus singing! Tall tree in the ear!

Таким образом, как показал наш сравнительный анализ, такой элемент новаторства поэтического языка Рильке, как употребление не типичных для жанра сонета восклицательных предложений, вызывает трудности у некоторых переводчиков «Сонетов к Орфею» на английский язык.

## 5.6. Амбивалентность восприятия рифмы и культура поэтического перевода

Рифма — один из существенных признаков языка поэзии. Как обоснованно считал Ю.М. Лотман, именно «с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии» [Лотман, 1972: 61]. Другой известный отечественный стиховед Л.И. Тимофеев писал, что рифма является своеобразным пересечением основных силовых линий выразительной структуры стиха: лексики, интонации, ритма, звука [Тимофеев, 1958: 53].

До середины XX в. эти и подобные им тезисы носили характер закона теории литературы, несмотря на то, что на всем протяжении бытования поэзии как рода литературы создавались также стихотворения, в которых рифма отсутствовала. Однако начиная со Средних веков магистральным путем развития поэтического слова была рифмованная поэзия. Если же воспользоваться универсальным определением В.М. Жирмунского, который понимает под рифмой «любой звуковой повтор, который претендует на функциональное (другими словами, структурное) значение в метрической композиции стихотворения» [Жирмунский, 1975: 235], то зарождение рифменной поэзии мы должны будем отнести к эпохе появления первых произведений художественной словесности.

Таким образом, у А. Гениса были все основания утверждать, что «рифма, ритм и грамматика меняют онтологический статус речи» [Генис, 2012: 16]. Однако с середины прошлого века в западноевропейской и американской поэзии все большее значение начал приобретать свободный, нерифмованный стих, который к концу двадцатого столетия почти полностью вытеснил рифму как элемент поэтической речи. Поэты западноевропейских стран и стран американского континента перешли на верлибр. По мнению Г. Кружкова, с «приходом модернизма, а особенно с началом стремительного, как лесной пожар, распространения верлибра поэзия на Западе начала понемногу мутировать во что-то принципиально иное. Она стала, на мой взгляд, как бы усыхать, теряя связь с традицией, прежде всего с музыкой. И это катастрофа» [Кружков, 2012: 51]. В результате этих мутаций изменился онтологический статус поэтической речи, поскольку исчез один из наиболее важ-

ных ее сущностных признаков. Исчез признак, одинаково важный как для формы, так и для поэтического смысла стиха.

В результате таких значительных модификаций в форме стиха рифма стала восприниматься читателями на Западе, в том числе и филологами, как нечто ненужное, как излишнее украшательство поэтических строк. Показателен в этом плане ответ на вопрос о рифме одного из американских профессоров-германистов: «...мое чувство противится ей — особенно, когда мне приходится слышать немецкие рифмованные стихи в исполнении учащихся или студентов. В таких случаях нередко возникает эффект шарманки» [Чайковский, 1997(а): 67]. Другой проинтервьюированный одним из нас профессор утверждал: «Рифма мне иногда мешает» [там же: 82]. Подобные оценки рифмы встречаются все чаще. Некоторые из них приводит и Г.М. Кружков. «Противники рифмы, — пишет он, — утверждают, что в рифмованном стихе “хвост начинает вертеть собакой”. В век джинсов сидеть и подбирать рифмы — занятие, пахнущее даже не чернильницей, а компьютерной программой» [Кружков, 2012: 494].

Можно предположить, что элиминация рифмы как параметра языка поэзии связана не только с тенденциями в развитии национальных литератур, не только с особенностями конкретных языков (ср. аналитический характер английского языка, в котором намного меньше возможностей рифменного сближения слов, чем, например, в русском [Левый, 1974: 285—290]), но и с основными направлениями в развитии культуры и антикультуры XX в. и прежде всего с историческими потрясениями (мировые войны, репрессивная политика тоталитарных режимов, массовые убийства людей). В этой связи нельзя не вспомнить известный тезис Т. Адорно о том, что после Освенцима писать стихи — варварство.

В результате всех этих процессов изменилась сама суть рифмы. Она оказалась категорией амбивалентной, поскольку в большей части восточноевропейской поэзии она все еще в какой-то мере сохраняет свой онтологический статус значимого элемента поэтической речи, в то время как западноевропейским читателем поэзии она воспринимается как некая излишняя десемантизированная декорация поэтического текста, вызывающая у него отторжение. Это можно наглядно увидеть на материале переводов современной

рифмованной поэзии на западноевропейские языки. Обратимся к творчеству такого поэта, как Р.М. Рильке, в стихотворениях которого рифма занимает особое место. Именно Рильке доказал, что даже служебные слова могут служить весомыми рифмами, придающими стиху дополнительные смысловые оттенки, особый семантический подтекст. Достаточно вспомнить его знаменитую «Колыбельную» («Schlaflied») из книги «Новые стихотворения», в которой поэт ставит в рифменную позицию первую часть сложного союза ohne daß, рифмуя его со словом Krone (Lindenkrone):

*Einmal, wenn ich dich verlier,  
wirst du schlafen können, ohne  
daß ich wie eine Lindenkrone  
mich verflüstre über dir?*

Британские и американские переводчики относятся к Рильке с большим пиететом, о чем свидетельствуют многочисленные переводы его стихотворений. Достаточно напомнить, что его «Дуинские элегии» переводились на английский язык более тридцати раз, а «Сонеты к Орфею» — более двадцати раз. Однако столь уважительное отношение переводчиков Великобритании и США, а также других англоязычных стран оказывается недостаточным стимулом для того, чтобы подвигнуть их переводить поэта, исходя из установленных им для себя законов стихотворной речи, чтобы преодолеть их приверженность системе аморфной, невыразительной речи верлибра или в лучшем случае белого стиха. Об этом убедительно свидетельствуют переводы приведенной выше первой строфы «Колыбельной» Р.М. Рильке на английский язык. Ср. эту строфу в переводе Э. Стоуна (Ed. Snow):

*Someday when I lose you,  
will you still be able to sleep,  
without me to whisper over you  
like a crown of linden branches?*

Нетрудно увидеть, что точная опоясывающая рифма Рильке, сплетенная к тому же с необычным стиховым переносом (анжам-

беманом) ohne / daß, не воссоздана, а сам текст лишен каких-либо признаков поэтичности.

В переводе М.Д. Хертер Нортон (M.D. Herter Norton) мы обнаруживаем попытку воссоздания опоясывающей рифмы, однако финальная позиция местоимения you воспринимается не как рифма, а как обычный грамматический повтор. Две другие строки не рифмованы. Однако М.Д. Хертер Нортон предпринимает все же попытку воссоздания рильковского анжамбемана — witout / my:

*Some day, when I lose you,  
will you be able to sleep without  
my whispering myself away  
like a linden's crown above you?*

Перевод Ф. Райта (Fr. Wright) повторяет структуру варианта Э. Стоуна и попытку воссоздания стихового переноса, однако рифма как признак оригинала отсутствует и в этой переводной версии:

*Some day if I lose you,  
how will you sleep without  
my whispering above you  
like linden's branches?*

Из сопоставления строфы оригинала и приведенных квазипереводов можно сделать вывод, что нерифмованный перевод рифмованного стихотворения — это всего лишь искаженная словесная информация об этом поэтическом произведении.

Переводы «Колыбельной» Р.М. Рильке на русский язык демонстрируют другое отношение переводчиков к оригиналу. Нам известно десять переводов этого стихотворения, выполненных В. Авербухом, К. Азадовским, К. Богатыревым, В. Германом, В. Каубишом, В. Куприяновым, В. Леванским, В. Летучим, М. Пиккель и Р. Чайковским. Прежде всего следует подчеркнуть, что все переводы на русский язык рифмованные. Кроме того, во всех переводах сохранена авторская схема рифмовки — опоясывающая рифма. В большинстве переводов предприняты попытки воссоздать перенос, содержащийся в подлиннике. Почти все российские переводчики

стремились создать адекватную поэтическую версию оригинала.  
Ср. несколько переводов:

*Коль уйдешь однажды прочь,  
ночь не станет ли бессонной  
без того, чтоб липы кроной  
над тобой шептал всю ночь?*

(перевод В. Авербуха).

*Без меня, одна, скажи,  
ты б могла уснуть, не слыша  
липы шороха над крышей —  
голоса моей души?*

(перевод К. Богатырева).

*Ты уснешь ли, если мне  
навсегда уйти придется  
и мой голос не качнется  
кроной липы там в окне?*

(перевод В. Куприянова).

В ряде других переводов их авторы слишком вольно обращаются с текстом Рильке. Так, в варианте В. Леванского изменены диспозиции лирических героев стихотворения:

*Как расстаться мне с тобой,  
если ты шепнула сонно,  
что голос мой — как шелест клена  
над твою голову.*

Художественная ценность перевода М. Пиккель снижена повтором рифменного слова «уйду» и трансформацией сравнения в субъект действия:

*Без меня, когда уйду,  
сможешь ли заснуть спокойно?  
Ведь не будет липа кроной  
шелестеть, когда уйду.*

У В. Летуцкого помимо необязательного обращения «ангел мой» появляется некоторое смысловое противоречие — «застыть в лепетаньях»:

*Как заснешь ты, ангел мой,  
если я тебя покину  
и, как липа, не застыну  
в лепетаньях над тобой.*

В переводе К. Азадовского нельзя не заметить перебоев ритма — вторая строка содержит два лишних слога, третья — один:

*Без меня, задув свечу,  
сможешь ли уснуть ты безмятежно,  
если я листвою клена нежно  
над тобой не прошепчу?*

Встречаются в переводах и ошибки прочтения оригинала. Так, в версии В. Германа лирическая героиня фактически погибает — глагол «отойти», употребленный переводчиком, имеет и значение «умереть»:

*Взята от меня судьбой,  
отойдешь ли ты без стога,  
если я, как липы крона,  
не расплачусь над тобой?..*

Попытки воссоздания рифмы в союзном слове анжамбемана между третьей и четвертой строками обнаруживаются в переводах В. Каубиша и Р. Чайковского. Однако вариант В. Каубиша в художественном плане весьма уязвим. Ср.:

*Когда уйдешь с своей судьбой,  
уснешь ли ты спокойно, без  
того, что словно темный лес,  
шептать я буду над тобой?*

В переводе Р. Чайковского составной союз не разорван, как у Рильке, и использованная им рифма неточная — «без того, что — тревожно»:

*Если я тебя лишушь,  
сможешь спать ты без того, что  
как крона лпы я тревожно  
над тобой не испенчусь?*

Однако какими бы недостатками ни страдали переводы на русский язык, они все же существенно отличаются от квазипереводов на английский язык. Во-первых, они дают русскоязычному читателю возможность в определенной мере представить себе форму данной строфы (и стихотворения в целом): наличие рифмы в оригинале, характер рифмовки (первая строка рифмуется с четвертой, вторая с третьей), особенности ритмического рисунка строк (за исключением переводов К. Азадовского и В. Каубиша), наличие стихового переноса. Кроме того, некоторые переводы по своим художественным достоинствам приближаются к поэтической миниатюре Р.М. Рильке (таковы, на наш взгляд, переводные версии В. Куприянова и К. Богатырева). В филологическом переводе Р. Чайковского достаточно точно переданы словник и синтаксическая структура подлинника.

Двойственное отношение к рифме прослеживается и при переводе русской поэзии на иностранные языки. Возьмем в качестве примера первую строфу из стихотворения-песни Булата Окуджавы «Полночный троллейбус» и приведем два других ее перевода на английский язык:

*Когда мне невмочь пересилить беду,  
когда подступает отчаянье,  
я в синий троллейбус сажусь на ходу,  
в последний,  
случайный.*

В переводе А. Тодда не только отсутствует рифма, но и не воссоздана ритмическая структура оригинала, что лишает текст песенного статуса:

*When I find that my troubles are too much,  
when despair sets in,  
I catch a blue trolleybus as it drives past,  
the last one,  
the chance one* (перевод А. Тодда).

А. Вагапов, автор переводов на английский язык стихотворений многих русских поэтов, убедительно демонстрирует в своем переводе и рифменные потенции английского языка, и возможность сохранения мелодии текста подлинника и обеспечения его смысловой целостности:

*When I'm in trouble and totally done  
and when all my hope I abandon,  
I get on the blue trolley bus on the run,  
the last one,  
at random.*

Из 28 известных нам переводов «Полночного троллейбуса» Б. Окуджавы на 11 европейских языков рифмованными являются 15 переводов, а нерифмованными — 13. Казалось бы, соотношение складывается все-таки в пользу переводчиков, которые понимают значимость рифмы как параметра стиха. Однако из названных 15 переводов шесть выполнены отечественными переводчиками, т.е. людьми, воспитанными на традициях и принципах русской поэзии, восемь сделаны на восточноевропейские языки (болгарский, польский (2), словацкий, украинский (2), чешский), а также на литовский и только один из рифмованных переводов принадлежит перу немецкого переводчика. Четыре перевода на английский язык, выполненные американскими и британскими переводчиками, один — на датский, шесть переводов на немецкий язык и переводы на французский и шведский языки — нерифмованные [Чайковский, Христофорова, 2002: 77—102].

Итак, налицо явное различие в подходах к воссозданию рифмы со стороны переводчиков на восточноевропейские языки и со стороны авторов переводных вариантов на западноевропейские языки. Общая культура поэтического перевода распадается. Об

этом свидетельствуют также предпринимающиеся, к сожалению, и в России попытки переводить рифмованную поэзию без рифмы. Не так давно были опубликованы два перевода стихотворения британского поэта Ф. Ларкина, написанного в начале 50-х годов прошлого века в традициях классической английской поэзии. Приведем две первые строфы этого поэтического произведения:

*Always too eager for the future, we  
Pick up bad habits of expectancy.  
Something is always approaching; every day  
Till then we say,*

*Watching from a bluff the tiny, clear  
Sparkling armada of promises draw near.  
How slow they are! And how much time they waste,  
Refusing to make haste!*

А. Макушинский предлагает такой прозаический перевод экспозиции стихотворения Ф. Ларкина:

*Мы все стремимся к будущему, все надеемся на лучшее, вот и приучаем себя к ожиданию; дурная привычка. И что-то в самом деле всегда приближается, каждый день говорим мы себе: после, когда-нибудь... и смотрим с берега, как все ближе подходит крошечная, ясная, сверкающая армада обещаний. Как медленно они движутся! Как много времени теряют, отказываясь поторопиться.*

В данном случае произошла не только смена языкового кода, но и переключение жанровых регистров: текст, созданный по законам поэзии, переведен в другом жанровом ключе — прозой. Такая двойная трансформация исходного текста предопределяет вторичный характер переводного текста и снижает степень его способности выступать текстом, репрезентирующим подлинник.

В качестве своеобразной реплики прозаическому переводу А. Макушинского печатается рифмованный перевод Г. Яропольского:

*Ждать жизни лучшей, будущей, иной  
Становится привычкою дурной.  
Все время что-то близится; не лень  
Мнить: через день,*

*Следя с утеса, как в заливе флот —  
Отчетливый, искрящийся — плывет...  
Как медлят обещаний корабли!*

*Быстрее бы могли!* [Макушинский, Яропольский, 2012: 15]

Рифмованный перевод рифмованного стихотворения помимо общей смысловой информации об оригинале содержит по меньшей мере еще и подсказку о наличии в нем рифмы, что позволяет читателю размещать этот поэтический перевод в нишу привычной для него (если это восточноевропейский читатель) или в непривычной для него (если это западноевропейский читатель) поэзии. Верлибр же зачастую представляет собой, по меткому выражению Г.М. Кружкова, россыпь слов на бумаге, в которых связь с музыкой, с голосовой, звучащей стихией стиха окончательно оборвана, и поэтому в таком случае мы имеем дело уже не с поэзией, а с текстами, которые должны называться как-то иначе и проходить по другому разряду [Кружков, 2012: 486].

Рифма сегодня воспринимается в мире двояко — как важный конструктивный элемент формы и смысла поэтического произведения и как помеха в ткани поэтической речи.

Можно высказать предположение, что рифмованная поэзия восточноевропейских авторов — не свидетельство традиционного отставания от Запада, а подтверждение осознания значимости рифмованной поэзии как словесного искусства более высокого уровня.

### **5.7. Чешский язык и чешская культура в поэтическом творчестве Р.М. Рильке (переводоведческий аспект)**

К творческой личности Р.М. Рильке, как мы уже писали, неприложимо какое-либо национальное определение. Его все реже на-

ывают австрийским или немецким поэтом и все чаще поэтом немецкого языка, европейским поэтом, поэтом мира. И хотя Рильке с полным основанием мог бы повторить вслед за Г. Гейне: «Ich bin ein deutscher Dichter, bekannt im deutschen Land», читатели в разных странах относят его к своим поэтам: и в Чехии, и в России, и во Франции, и в Дании, и в Италии, и в Украине, и в Испании, и в англоязычных странах Рильке стал культовым поэтом. Такое всемирное восприятие поэзии Р.М. Рильке обусловлено в значительной мере особенностями его биографии, его жизнью в разных странах, изучением языков и культур других народов.

Рильке родился в Праге, рос в условиях немецко-чешского двуязычия, жил затем в разных частях Германии, во Франции, Швейцарии, бывал в России, Дании, Испании, Швеции, Египте. Помимо немецкого и чешского языков он свободно владел французским, изучал и пытался говорить и писать (в том числе стихи) на русском, итальянском, датском языках. Открытость Рильке культуре и языкам многих народов позволяет назвать его соборной языковой личностью [Лысенкова, 2004: 18—19].

Поэтесса русского зарубежья М. Волкова (1902—1983) в стихотворении 1956 г. «Рильке» писала так: «Он был открыт всему. И моего народа / Очарованье радостно постиг! / Но отстранясь от лесты перевода / Он точно врос, внедрился в свой язык» [Волкова, 1991: 191]. М. Волкова права — Рильке глубоко постиг характер и суть русского народа, но он в одинаковой мере открывался всему миру и воспринимал его радостно и остро. Россия была второй вехой на этом пути поэта. Первой была Чехия, в которой ему довелось родиться (хотя, как известно, в годы жизни Рильке в Праге Чехия входила в состав Австро-Венгрии). После Чехии и России была Франция, ставшая еще одной избранной родиной поэта. Затем в его жизнь вошли, как отмечалось, Италия, Дания, Испания и другие страны и их языки. Отношения поэта с каждой из этих стран и их языками заслуживают отдельного рассмотрения, ибо соприкосновение с ними так или иначе сказались на творческой судьбе Р.М. Рильке. Мы остановимся на начальном этапе творчества Рильке и предпримем попытку продемонстрировать связи, которые соединяли молодого тогда поэта с языком и культурой Чехии.

Книги Рильке, издаваемые сегодня, открываются, как правило, стихотворением «Im alten Haus», вошедшим в сборник 1895 г. «Жертвы ларам» («Larenopfer»). В нем поэт обращается к теме, которая в значительной мере определяет содержание этой книги, — к теме Праги, к теме Чехии. Перед взглядом поэта простирается панорама родного для него города: «Im alten Hause; vor mir frei / seh ich ganz Prag in weiter Runde; / tief unten geht die Dämmerstunde / mit lautlos leisem Schritt vorbei».

Наступают сумерки, скрывая величие древнего града, но зоркий взгляд поэта выхватывает покрытые патиной купола церкви святого Николая: «Die Stadt schwimmt wie hinter Glas. / Nur hoch, wie ein behelmter Hüne, / ragt klar vor mir die grüspangrüne / Turnkuppel von Sankt Nikolas».

С этого стихотворения начинается поэтический цикл Рильке, в котором он с большой любовью описывает Прагу. В этот цикл входят стихотворения «На малой Стране» («Auf der Kleinseite»), «Градчаны» («Der Hradschin»), «У святого Вита» («Bei St. Veit»), «В часовне святого Венцеля» («In der Kapelle St. Wenzels»), «В монастырских коридорах Лоретто» («Im Kreuzgang von Loretto»), «На Волшане» («Auf dem Wolschan»), «За Смиховом» («Hinter Smichov») и многие другие. Большинство из этих стихотворений переводились на русский язык, некоторые — неоднократно.

Обращение к теме Праги, ее истории закономерно влекло за собой появление в текстах стихотворений целого ряда чешских топонимов, часть из которых уже встречалась нам в заглавиях поэтических текстов Рильке (Kleinseite, Hradschin, Wolschan, Smichov). Наряду с ними в стихах этого периода мы находим такие местные названия, как St. Mariens (Kirche) — церковь св. Марии, Malvasinka — кладбище в Праге, Zlichov — дачная местность в окрестностях Праги на берегу Влтавы и др.

Естественным следует считать и использование в стихах о Праге и Чехии имен известных фигур чешской истории — казненного рыцаря Далибора (XV в.), участвовавшего в крестьянском восстании, великого реформатора Яна Гуса (1371—1415), священника Иоанна Непомука (1345—1393), канонизированного в XVIII в. Однако особое место в этом списке занимают имена деятелей литературы и искусства, которые неоднократно появляются

в стихах Рильке. Одним из первых стоит в этом ряду имя чешского поэта Ярослава Врхлицкого (1853—1912). Стихотворение Рильке о Врхлицком так и озаглавлено: «Jaroslav Vrchlicky». В нем поэт сравнивает воздействие стихов Врхлицкого на душу читателя с чарующим запахом хризантем: «Mir ist von göttlichen Problemen / hätt ich die Lösung jetzt erlauscht, — / hat mich der Hauch der Chrysantemen, / hat mich Vrchlickýs Buch berauscht».

Стихи Я. Врхлицкого, широко образованного человека, профессора всеобщей литературы Пражского университета, отличались богатой образностью и щедрой метафоричностью, что не могло не привлечь молодого Рильке. Долгие часы за книгой Врхлицкого пролетели для лирического героя стихотворения незаметно, в них он словно нашел решение многих своих проблем, но так и не знал — что же так его очаровало: цветы или книга.

Но если «Jaroslav Vrchlicky» — чистая лирика, то стихотворение, посвященное другому чешскому поэту — Юлиусу Зейеру (1841—1901), представляет собой лирику публицистическую. Вера в творческие и созидательные силы чешского народа пронизывает все стихотворение, написанное в форме сонета. Эта же тема звучит и в других стихах, наиболее отчетливо она проступает в стихотворении «Land und Volk», которое начинается такими словами: «Gott war gutter Laune, Geizen / ist doch nicht seine Art; / und er lächelste: da ward / Böhmen, reich an tausend Reizen».

К сожалению, стихотворения Рильке, посвященные известным чешским поэтам, на русский язык до сих пор не переводились, а «Land und Volk» имеется в весьма спорном переводе С. Петрова, который вместо сильных кулаков чешских парней (gib in die rauhe Faust die Kraft) приписывает им «когти» (!?): «... дал им кулаки да когти» [Рильке, 1999: 44].

В переводческом плане интересны вкрапления иноязычных слов в текст оригинала. Подобные вставки имеют место, как правило, в произведениях, в которых описываются реалии другой страны. Р.М. Рильке, владевший чешским языком и тонко чувствовавший слово вообще, не мог не использовать чешские слова, выражения и имена в своих стихах. Помимо упомянутых выше топонимов к этой группе лексики стихотворений поэта можно отнести женские имена: Annen, Kathrinen, Toni, Anka, Ninka, а также чеш-

ские обращения: «Prosim!» (прошу, пожалуйста), «milost' pankú!» (ваша милость).

Однако наиболее важными элементами таких выражений являются иноязычные цитаты, которые требуют бережного отношения со стороны переводчиков. В случае переводов на русский язык задача облегчается родством языков оригинала и перевода, а нередко и существованием аналогичных текстов на языке перевода. Таково, например, стихотворение «Im Sommer», во второй строфе которого читаем: «Wir legen an; und sieh, ein Alter / begrüßt uns leiernnd: “Hey, Slovane!”».

В одном из изданий поэзии Рильке на русском языке к этой строфе дается следующее примечание: «Гей, славяне!» — чешская песня [Рильке, 1995: 340]. Фактически же это песня общеславянская. Она была написана в 1834 г. С. Томашиком на словацком языке («Hej, Slovaci!») и со временем стала известна и популярна во всех славянских странах. В разное время она была гимном Первой Словацкой республики, Югославии, союза Сербии и Черногории. На русском языке существуют два варианта этой песни, но в обоих зачин одинаков: «Гей, славяне...». Со временем эта фраза стала пространенным обращением.

На русском языке это стихотворение Рильке с 1965 г. публикуется в переводе Т. Сильман, который вряд ли можно признать удачным [Рильке, 1965: 36]. Сравним вторую строфу: «Причалили. Старик усатый / Нас встретил песней «Гей, славяне!»... / Виднелась церковка вдали... Расположились на поляне, и сны ватагою крылатой / нас в купол неба унесли» [Рильке, 1965: 36].

Читатель может подумать, что «старик усатый» пропел прибывшим отдыхающим всю песню, в то время как он их только добродушно приветствовал. Образность оригинала полностью изменена, чтобы не сказать искажена. Перепечатка этого перевода на протяжении полувека, отсутствие новых переводов наглядно характеризуют все слабости практикологии перевода поэзии Р.М. Рильке в России. Эти серьезные недостатки в воссоздании поэзии Рильке средствами русского языка объясняются не только вкусовщиной, nepoтизмом, дурной корпоративностью переводческого цеха, но и тем, что в практике изданий переводов из Рильке отсутствует такой важный этап, как профессиональная

сверка переводов с оригиналами. При переиздании далекие от оригинала переводные версии еще больше отрываются от подлинника и фигурируют как квазипереводы, имеющие мало общего как с породившим их автором подлинника, так и с самим оригиналом.

А между тем стихи молодого Рильке заслуживают более достойных воплощений, поскольку в них зачастую отражаются важные факты и события чешской истории. В этой связи можно назвать стихотворение «Kajetan Tyl», носящее подзаголовок «Bei Betrachtung seines Zimmerchens, das auf der böhmischen ethnographischen Ausstellung zusammengestellt war» («При осмотре его каморки, воссозданной на чешской этнографической выставке»). В данном стихотворении, которое так и не удостоилось перевода на русский язык, хотя переводы соседствующих с ним стихотворений из той же книги «Жертвы ларам» перепечатываются на русском языке многократно, Рильке дважды цитирует начало написанной К. Тылом песни «Kde domov můj?».

Иосиф Каетан Тыл (1808—1856) — известный чешский драматург и прозаик. Песня «Kde domov můj?», написанная в 1831 г., с 1920 г. была частью гимна Чехословакии, а в 1993 г. стала гимном Чехии. Поэт сопереживает нелегкой судьбе чешского писателя и с любовью пересаживает его крылатую фразу в свои строки: «Doch wär er nicht für tausend Louis / von Böhmen fort. Mit jeder Fieber / hing er daran. — “Ich bleibe lieber,” / hätt er gesagt, “Kde domov můj?»».

О том, насколько глубоко Рильке понимал жизнь чешского народа, его беды и страдания, насколько хорошо чувствовал певучую прелесть чешского языка, говорит тот факт, что «Жертвы ларам» он завершает стихотворением «Das Heimatlied», где вновь использует начало песни «Kde domov můj?»: «Das Mädchen lässt die Sichel, / ist hier mit Husch und Hui, — / setzt nieder sich am Feldrein / und singt «Kde domov můj»...».

Можно было бы сказать, что этому стихотворению повезло больше, чем рассмотренному выше, потому что оно переведено на русский язык. Однако перевод С. Петрова настолько извращает суть текста, что возникает вопрос в целесообразности публикации такого перевода [см.: Рильке, 1999: 61].

Таким образом, стихотворения Р.М. Рильке, в которых отразилось тонкое проникновение в стихию чешского языка, его интерес к истории чешского народа, его глубокое знание чешской литературы, представляют собой важную часть его творческого наследия и заслуживают того, чтобы быть представленными российскому читателю в полном объеме и в адекватных переводах.

В этой работе мы смогли затронуть лишь некоторые аспекты проблемы взаимодействия языков и культур в поэтическом творчестве Р.М. Рильке. Тема эта широкая и для ее научного осмысления требуются новые исследования. Своего анализа в переводоведческом плане ждут вопросы проникновения Рильке в природу русского языка, исследование места украинского фольклора и украинской истории в поэзии Рильке, его попыток писать стихи на итальянском языке, творчества Рильке на французском языке, влияния европейской и восточной культур на эволюцию поэзии Рильке и многие другие.

### **5.8. Поэтический перевод как способ межкультурной художественной коммуникации**

В последние десятилетия широко развернулись исследования в области межкультурной коммуникации. Эта молодая гуманитарная наука стремится охватить все больше областей, в которых так или иначе происходит общение как на уровне этносов и их культур, так и на индивидуальном уровне между представителями разных национальностей и носителями разных языков. Это общение включает многие стороны жизни человека, а с развитием международных контактов начинает приобретать глобальный характер.

Знакомство с современными работами по межкультурной коммуникации обнаруживает между тем значительные лакуны в описаниях ее видов и определении их содержания. В частности, из перечня типов межкультурной коммуникации выпадает, как правило, художественная литература. Это связано, видимо, с тем, что исследователи до сих пор не пришли к единому мнению не столько о роли, сколько о месте художественной литературы в культуре вообще и в межкультурной коммуникации в частности.

Художественную литературу рассматривают обычно как составную часть духовной культуры народа, куда входит также искусство (музыка, живопись, скульптура, театр, архитектура и др.). При включении отдельных составляющих духовной культуры в процесс межкультурной коммуникации обнаруживается различная степень их «переводимости» для представителей других культурных сообществ. Если музыка или хореография, как мы писали выше, не нуждаются в переложении на художественные «языки» этносов-реципиентов, то художественная литература без перевода оказывается ограниченной сферой языка, на котором она создана, т.е. коммуникация посредством литературы осуществляется в таких случаях в рамках одного языка. Для выхода за границы этого языка необходим переход из круга исходного языка в круг другого языка — языка перевода. В этих целях требуется, повторимся, осуществить перевод литературно-художественного произведения с одного языка на другой. Литературно-художественное произведение представляет собой продукт творческой деятельности писателя, предстающий перед читателем как органическое сочетание содержания и формы, как целостный организм, как особым образом организованный художественный мир и как завершенная эстетическая ценность. Художественность как специфическое свойство литературного произведения возникает благодаря многообразному сочетанию в нем словесно-эстетических признаков и качеств, которые определяют принадлежность данного произведения к области искусства слова. Языковой основой литературного произведения выступает художественная речь. Ведущей функцией художественной речи в литературном произведении является функция эстетическая, которая отодвигает на второй план его коммуникативную функцию (подробнее см.: [Чайковский, 2008: 8—23]).

Однако обе названные функции литературно-художественного произведения (как и другие его функции — познавательная, социокультурная и многие другие) обеспечивают коммуникацию между автором произведения и его читателями. Эта коммуникация неизбежно носит художественный характер и обоснованно определяется как художественная коммуникация [Савранский, 1979: 72]. Впоследствии С.Ф. Гончаренко вычленил в художественной ком-

муникации один из ее подтипов, а именно поэтическую коммуникацию, под которой он понимал такую художественно-вербальную коммуникацию, при которой с помощью стиховой речи осуществляется одновременная передача двухъярусной смысловой (фактуальной и концептуальной) и многоярусной эстетической информации [Гончаренко, 1987: 39, 40].

Художественная коммуникация — важное явление в сфере культуры. Она осуществляется и посредством художественной литературы. Художественная коммуникация может иметь место как в пределах одного языка, так и на межъязыковом уровне. На межъязыковом уровне художественная коммуникация реализуется благодаря такому виду человеческой деятельности, как перевод. Коммуникация посредством художественного перевода представляет собой специфический коммуникативный процесс, который мы вслед за А.А. Брудным называем ретинальным (см. об этом выше, глава 1, раздел 1.1.).

Если рассматривать художественную литературу как часть национальной духовной культуры, то акт художественного перевода выступает как категория межкультурного общения особого подвида — художественной коммуникации. Поскольку межкультурная коммуникация включает и коммуникацию на уровне бытовой культуры, то возникает необходимость расширить сферу межкультурной коммуникации за счет такого важного ее подвида, как межкультурная художественная коммуникация, которая охватывает литературу и искусство.

Рассмотрим некоторые аспекты межкультурной художественной коммуникации на материале поэтического перевода как одного из наиболее распространенных способов межлитературного взаимодействия. Воспользуемся в качестве примера двумя стихотворениями — песнями Булата Окуджавы «Полночный троллейбус» и «Три сестры» и их переводами на разные языки. «Полночный троллейбус» — одно из наиболее известных и наиболее часто переводимых произведений поэта. Стихотворение было написано в 1957 г. Поначалу литературная критика отнеслась к этой песенке, как и к другим стихотворениям Окуджавы, выжидательно, чтобы не сказать критически. Оценивая

первые появившиеся песни Окуджавы и их восприятие читателями и критиками, поэт С. Наровчатов писал: «сама грусть в них (в песнях Булата Окуджавы) настолько светла, что действует не угнетающе, а облагораживающе на человека. Сошлемся хотя бы на «Полночный троллейбус». Столько в этой песенке человеческой доброты, столько веры в людей, что, право, удивляешься той настороженности, с которой ее иногда встречают» [Наровчатов, 1966: 234]). В этом же ряду стоит и написанное в 1959 г. стихотворение «Три сестры», которое часто печатается без названия, так что оно больше известно по его первой строке — «Опустите, пожалуйста, синие шторы...». Приведем тексты этих стихотворений-песен:

*Когда мне невмочь пересилить беду,  
когда подступает отчаянье,  
я в синий троллейбус сажусь на ходу,  
в последний,  
случайный.*

*Последний троллейбус, по улице мчи,  
верши по бульварам круженье,  
чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи  
крушенье,  
крушенье.*

*Полночный троллейбус, мне дверь отвори!  
Я знаю, как в зябкую полночь  
твои пассажиры — матросы твои —  
приходят  
на помощь.*

*Я с ними не раз уходил от беды,  
я к ним прикасался плечами...  
как много, представьте себе, доброты  
в молчанье,  
в молчанье.*

*Полночный троллейбус плывет по Москве,  
Москва, как река, затухает,  
и боль, что скворчком стучала в виске,  
стихает,  
стихает.*

\*\*\*

*Опустите, пожалуйста, синие шторы.  
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.  
Вот стоят у постели моей кредиторы  
молчаливые: Вера, Надежда, Любовь..*

*Раскошелиться б сыну недолгого века,  
да пусты кошельки упадают с руки...  
— Не грусти, не печалуйся, о моя Вера, —  
остаются еще у тебя должники!*

*И еще я скажу и бессильно и нежно,  
две руки виновато губами лоя:  
— Не грусти, не печалуйся, мать Надежда, —  
есть еще на земле у тебя сыновья!*

*Протяну я Любви ладони пустые,  
Покаянный услышу я голос ее:  
— Не грусти, не печалуйся, память не стынет,  
Я себя раздарилa во имя твое.*

*Но какие бы руки тебя ни ласкали,  
как бы пламень тебя ни сжигал неземной,  
в трехкратном размере болтливость людская  
за тебя расплатилась... Ты чист предо мной!*

*Чистый-чистый лежу я в наплывах рассветных,  
белым флагом струится на пол простыня...  
Три сестры, три жены, три судьи милосердных  
открывают бессрочный кредит для меня...*

Предпереводческий анализ этих поэтических текстов позволяет обнаружить как то общее, что объединяет их как тексты именно Булата Окуджавы, так и те особенности, которые отличают их как самостоятельные и самобытные поэтические произведения. К объединяющим оба стихотворения категориям поэтики Окуджавы, помимо песенности текстов относятся их афористичность (*Как много, представьте себе, доброты в молчанье, в молчанье; Три сестры, три жены, три судьбы милосердных открывают бессрочный кредит для меня*), лейтмотивность (*Когда мне невмочь пересилить беду — я с ними не раз уходил от беды; остаются еще у тебя должники! — есть еще на земле у тебя сыновья!*), интимизация текста, т.е. выражение в тексте особой доверительности по отношению к читателю или другому лирическому герою стихотворения (*представьте себе; опустите, пожалуйста*) (подробнее см.: [Христофорова, 2002: 106—145]). Кроме того, для обоих текстов характерны повторы, которые, по мнению Ю.М. Лотмана, означают «не механическое удвоение понятия, а другое, новое, усложненное его содержание [Лотман, 1970: 159]. Ср.: (*в молчанье, молчанье; стихает, стихает; не грусти, не печалуйся* (трижды) и др.).

Поэтическая идея «Полночного троллейбуса» может быть охарактеризована как общечеловеческая: герой терпит крушение, но он пытается найти утешение, поддержку у людей, и он знает, что на помощь ему могут прийти пассажиры припозднившегося троллейбуса, которые своим добрым молчанием, прикосновением своих плеч уже не раз спасали его. Изложена эта идея простым поэтическим языком, понятным людям разных культур. Даже некоторая специфичность такого вида общественного городского транспорта, как троллейбус, который характерен для Москвы и ряда других городов, но которого нет во многих странах, большой проблемы для переводчиков не представит — *троллейбус* можно заменить *автобусом*, т.е. словом, обозначающим автобус на соответствующем языке, и поэтическая коммуникация состоится, несмотря на некоторые коннотативные потери.

Наиболее важной отличительной особенностью сопоставляемых текстов «Полночного троллейбуса» и стихотворения «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» является то, что первый относится к текстам, которые можно назвать эквiculturalными, т.е. такими,

которые с достаточной степенью адекватности могут быть путем перевода воссозданы на многих языках, в то время как второй представляет собой текст, содержащий национально-специфические элементы, которые на целый ряд языков могут быть переведены лишь с большими семантическими потерями. Имеем в виду популярные в России имена собственные *Вера, Надежда, Любовь* и совпадающие с ними по звучанию нарицательные существительные русского языка *вера, надежда, любовь*. Имена *Вера, Надежда, Любовь* вошли в славянский именослов, как известно, в результате перевода древнегреческих имен Пистис, Элпис и Агапе на церковнославянский язык и метафоризации соответствующих имен нарицательных [Реформатский, 1996: 46].

Наличие подобных омофонов, с одной стороны, обогащает выразительные возможности русского языка, а с другой стороны, представляет значительные трудности для переводчиков на иностранные языки в тех случаях, когда художественная коммуникация «строится» на ассоциативных связях между этими нарицательными и собственными именами. Следовательно, если сегодня писатель в создаваемых им текстах использует выразительные возможности этих пар имен собственных и нарицательных существительных, то за счет их символической природы происходит резкое увеличение стилистического потенциала художественного текста. При этом толкования скрытых в этих словах символов могут быть различными. Так, О.В. Герасимович пишет, что «формула “вера, надежда, любовь” представляет собой сложный семиотический знак, компоненты которого обладают взаимосвязанными символическими признаками (символичностью): “вера” изображается в виде креста, “надежда” — якоря, “любовь” — сердца» [Герасимович: электронный ресурс].

Автор процитированной статьи приводит также слова одного из церковных авторов — Иоанна Лествичника, по мысли которого вера подобна лучу, надежда — свету, а любовь — кругу солнца. Все же они составляют одно сияние, одну светлость [Лествичник, 2005: 458].

Значительное национально-обусловленное семантико-стилистическое обогащение текста, о котором мы говорили выше, и произошло в рассматриваемом стихотворении Булата Окуджавы

«Опустите, пожалуйста, синие шторы...». Уже в первой строфе поэт использует триименную формулу *Вера, Надежда, Любовь*, сопровождая ее обобщающей метафорой *кредиторы*. Лирическому герою Окуджавы больше не нужны лекарства (*медсестра, всяких снадобий мне не готовь*), он может рассчитывать только на целебную силу своих последних кредиторов, называя их по именам, которые даны с прописной буквы. Но женщины ли эти *Вера, Надежда, Любовь*? На первый взгляд может показаться, что да — это женщины-хранительницы героя, носящие такие самобытные имена. Однако построчное развертывание текста привносит в эти имена новые смыслы. Так, высокое обращение во второй строфе *о моя Вера* ассоциативно связывает это слово с этическим понятием веры человека в Бога, в жизнь, в справедливость: два смысла (*Вера + вера*) сливаются воедино, создавая глубокий по поэтическому содержанию, трудно расшифровываемый образ-символ. В третьей строфе имя выступает в качестве приложения: *матерь Надежда*. Это единственное имя из трех, которое снабжено уточняющей характеристикой. В результате возникает трехслойный символический образ: *Надежда + надежда + матерь*. Слово *Любовь* употреблено в четвертой строфе без каких-либо сопутствующих лексем (отсутствует притяжательное местоимение, нет и слов-характеристик), а в пятой оно и вовсе не упоминается, но при этом *Любовь* выступает ведущим символом текста, ибо именно она единственная прерывает молчание, именно она отпускает героя грехи; она его не забыла (*память не стынет*), она себя раздарила для него, она ему все простила (*ты чист предо мной*). Но *Любовь* говорит с героем не только от себя, а и от имени *Веры* и *Надежды*. Все трое — *три сестры, три жены, три судьи милосердных* — заменяют снадобья и спасают героя, открывая ему последний (как было у Б. Окуджавы в первых публикациях) и бессрочный кредит на всю его оставшуюся жизнь. В формульном символе *Вера, Надежда, Любовь*, в семантически соположенных с ним словах *вера, надежда, любовь*, в метафорах *кредиторы, судьи, жены, сестры* актуализируются и скрытые метафоры *креста, якоря, сердца*, а также *луча, света, и солнца*, о которых писали процитированные выше авторы. У каждого читателя могут возникнуть и другие ассоциации, поскольку индивидуальное восприятие поэзии также но-

сит ретиальный характер, однако эти ассоциации всегда будут заданы конкретным поэтическим содержанием стихотворения.

Передача подобной многоярусной художественной информации на другие языки может вызвать, как мы уже отмечали, большие трудности. Одним из подтверждений сказанному может служить количество переводов «Полночного троллейбуса» и песенки «Опустите, пожалуйста, синие шторы...». По имеющимся у нас данным, «Полночный троллейбус» переводился на английский, болгарский, датский языки, на иврит, на литовский, немецкий, польский, словацкий, украинский, французский, чешский, чукотский, шведский и японский языки. При этом на некоторых языках имеется по несколько переводных версий (например, на английском — 8, на немецком — 10), так что всего насчитывается более тридцати переводов этого стихотворения на иностранные языки [Сычева, 2011: 247—249], [Чайковский, Христофорова, 2002: 77—103]. Количество языков, на которые переводилось стихотворение-песня «Опустите, пожалуйста, синие шторы...», намного меньше. Нам известны переводы на английский, немецкий, польский и словацкий языки. Соответственно и общее число переводов невелико — в нашем распоряжении их всего шесть (один на английский, два на немецкий, один на польский и два на словацкий языки).

Рассмотрим теперь, к каким решениям прибегают переводчики при воссоздании стихотворения «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» на свои языки. Казалось бы, переводчики на английский язык оказываются в относительно выигрышном положении, поскольку имена, соответствующие антропонимам *Вера*, *Надежда*, *Любовь*, в нем существуют: *Faith*, *Hope*, *Love* [Рыбакин, 1989: 87, 106, 133]. Однако в английском языке и в культуре англоязычных народов эти личные имена не образуют словесной формулы, компоненты которой были бы связаны друг с другом своими символическими значениями так, как это имеет место в сочетании имен *Вера*, *Надежда*, *Любовь* в русском языке и в русской культуре. Кроме того, два из них — *Hope* и *Love* — являются как женскими, так и мужскими.

Е. Шапиро, выполнившая прозаический перевод на английский язык, передала тройственную формулу *Вера*, *Надежда*, *Любовь* соответствующими английскими именами:

...*My creditors stand by my bed,  
Silent Faith, Hope, and Love.* [Окуджава Б. / Okudzhava, 1980: 79].

Во второй-четвертой строфах переводчица их последовательно повторяет: *dear Faith; Mother Hope; Love*. Пользуясь терминологией С.Ф. Гончаренко, можно сказать, что фактуальная информация оказалась в переводе переданной (хотя и с определенными потерями), в то время как информация поэтическая осталась англоязычным читателям недоступной, даже несмотря на то, что в заключительной строфе английские соответствия словам подлинника удачно «легли» в текст перевода:

*Three judges, three wives, three sisters of charity,  
open limitless credit for me...*

В немецком языке имен-соответствий формуле *Vera, Надежда, Любовь* нет. Поэтому, очевидно, один из первых переводчиков поэзии Б. Окуджавы на немецкий язык В. Фишер прибегнул к дословному переводу, дав, однако, словом *Kreditorinnen* понять читателю, что речь идет о существах женского пола (хотя одно из них и называется существительным мужского рода — *der Glaube*):

*Siehe, da stehen am Bett meine Kreditorinnen,  
und sie schweigen: der Glaube, die Hoffnung, die Lieb* [Okudshawa, 1969: 36].

В последующих строфах перевода В. Фишер, как и Е. Шапиро в своем, повторяет эти варианты.

Проблема грамматического рода и соответственно правильного восприятия смысла и метафорики окуджавского текста возникает и при воссоздании образности последней строфы:

*Drei Richter, drei Frauen, drei barmherzige Schwestern,  
unbefristet Kredit eröffnen sie mir.*

В переводе В. Фишера помимо *милосердных сестер* — *barmherzige Schwestern* — появляются трое судей-мужчин и три женщины, а не жены.

В. Фишер по праву считается одним из лучших переводчиков поэзии Б. Окуджавы на немецкий язык, но перевод стихотворения-песни «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» к его удачам отнести трудно.

В прозаическом переводе Л. Кошута все разъяснено в первой же строфе. Читатель узнает, что кредиторы — это женщины и что имя каждой из них несет в себе глубокий смысл:

*An meinem Bett stehen drei Frauen, drei Gläubigerinnen: Glaube — Vera, Hoffnung — Nadeshda und Liebe — Ljubów* [Okudshawa, 1985: 169].

В других строфах эти имена приводятся уже только в транскрибированной форме: Vera, Nadeshda, Ljubów. Как видим, в незнакомом для немецкого читателя имени Ljubów переводчик проставляет ударение, чтобы ударение не переносилось на первый слог, что свойственно для преимущественно хореического по своей природе немецкого языка. В шестой строфе Л. Кошут вновь абсолютно точен: *Drei Schwestern, drei Ehefrauen, drei Richterinnen eröffnen mir unbefristeten Kredit.*

Прозаический перевод предоставляет переводчику поэзии большую свободу, которой, однако, он должен пользоваться весьма осторожно, если он хочет и при перенесении стихотворного произведения в иной жанр — в прозу — сохранить наибольшую верность оригиналу. М. Волошин в переводе поэзии прозой видел самое верное решение задачи и предлагал давать в прозе добросовестный слепок, который «не дает благоуханий цветущего стиха», но который «дает точность» [Волошин, 1979: 161] (подробнее о прозаическом переводе поэзии см.: [Чайковский, 1997 (6): 98—104]). Л. Кошут в своих прозаических переводах поэзии Б. Окуджавы максимально точен.

Другая, более сложная творческая задача стоит перед переводчиком, предполагающим дать адекватный поэтический перевод оригинала. Попытку решения такой задачи предпринял при переводе стихотворения «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» на немецкий язык М. Ремане. В первой строфе он, используя глагол

heißen, подсказывает читателю, что *Vera*, *Nadeshda*, *Ljubow* — это имена его кредиторов:

*Denn da stehen meine Gläubiger stumm doch gestrenge,  
heißen Vera, Nadeshda, Ljubow, die drei* [Okudshawa, 1985: 171].

Поскольку имена *Vera* и *Nadeshda* (в форме *Nadja*) немецкому читателю известны как женские, то и слово *Gläubiger* он может воспринять не как относящееся только к мужчинам, но и к женщинам, хотя нормы современного немецкого языка требуют различения форм множественного числа слов подобного рода: *Gläubiger* и *Gläubigerinnen* (ср. выше в переводе Л. Кошута).

Раскрытие содержания имен происходит затем в каждой из следующих трех строф:

*Teure Vera, verzeih, meine Taschen sind leer!  
Ach, mein Glaube, ich ließ mich von Zweifeln oft leiten.*

.....  
*Laß, Nadeshda, mich reuig die Hände dir küssen,  
Mutter Hoffnung, vergib deinem zaghaften Kind...*

.....  
*Holde Liebe, Ljubow, die ich öfter noch kränkte...*

М. Ремане избрал довольно редкий переводческий прием, заключающийся в повторе-толковании исходного слова: *Teure Vera* = *mein Glaube*; *Nadeshda* = *Mutter Hoffnung*; *Holde Liebe* = *Ljubow*.

В шестой строфе переводчик трансформирует две из трех метафор Окуджавы в сравнения:

*Sei bedankt, ihr drei Frauen, ihr gabt wie drei Schwestern  
Mir als gnädige Richter nun fristlos Kredit!...*

Но, как нетрудно увидеть, требования соблюдения эквиритмичности перевода этого стихотворения-песни не дали Ремане возможности однозначно воссоздать метафору *жены*, так как слово *Frauen* в данном контексте воспринимается в значении *женщины*.

Рассмотрим перевод стихотворения Б. Окуджавы на славянские языки. В польском переводе Е. Чеха изменена последовательность имен, которая в данном случае особой роли не играет, так как использованные переводчиком соответствия цельной именной словесной формулы, которая содержится в исходном тексте, не образуют:

*Wiara, Miłość, Nadzieja — poznaje, to one...* [Okudźawa, 1999: 15]. (В польском религиозном сознании существует триада *Wiara, Nadzieja, Miłość*, но ее последний элемент *Miłość* именем не стал).

Можно предположить, что подобное расположение слов этой формулы в переводе Е. Чеха вызвано необходимостью обеспечения эквиритмичности строки. Однако такой же порядок перечисления дает себя знать и в четвертой строфе. Если во второй и третьей строфах переводчик точен: *...o Wiaro ty moja...; O matko Nadziejo*, то третье имя существительное Е. Чех опускает, называя *Любовь* — *Miłość* несколько прозаично — *ta trzecia: a gdy usta przycisnę do dłoni tej trzeciej...*

Как видим, и в этом переводе сопротивление оригинала оказалось не преодоленным.

На словацкий язык стихотворение-песня «Опустите, пожалуйста, синие шторы...» переведено Л. Фельдеком и Т. Крижка. Их переводы мало отличаются друг от друга. Ср.:

*Hľa — Viera, Nádej, Láska! Pri posteli stoí  
Mi troje mlčanlivých veriteľiek dnes* [Okudźava, 1987: 30].

*Hľa — Viera, Nádej a Láska čakajú v kúte,  
Tri tiché veriteľky. Ach, nerobte priek* [Okudźava, 1987: 31].

В следующих строфах и Л. Фельдек, и Т. Крижка, как и переводчики на другие языки, повторяют избранные ими варианты. Почти совпадают в переводах и финальные строки:

*Tri ženy, sestry, sudkyne tri milosrdné...* (L. Feldek);  
*...milosrdné sestry, ženy, sudkyne tri.* (T. Križka).

Таким образом, наибольшее сопротивление переводу в триаде *Вера, Надежда, Любовь* оказывает слово *Любовь*. Не поддаваясь

адекватному переводу, оно не дает переводчику возможности передать дополнительные смыслы всей словесной формулы, использованной Окуджавой. Другие имена этого ряда также в той или иной мере сопротивляются переводу на разные языки, в результате чего символическое значение этого антропонимического единства остается читателям переводов недоступным. Межъязыковая и межкультурная художественная коммуникация реализована в данном случае с большими потерями.

Возвращаясь к песне «Полночный троллейбус», следует отметить, что и в ней содержится лексема, которой в некоторых языках сложно подобрать адекватные соответствия. Это слово *беда*. В переводах на английский язык были использованы следующие эквиваленты: *disaster, misfortune, troubles*, а также обороты *to be totaly done, to be in trouble*; в немецких переводах встречаем *Jammer, Kummer, Not, Pech, Schwierigkeit, Unheil*, во французском *malheur*, в польском *matnia* (западня, ловушка), в словацком *starost'* (забота, хлопоты). Однако даже эти приблизительные соответствия в определенной мере обеспечивают необходимый уровень адекватности переводов. Следовательно, каналы, по которым при переводе передается художественная информация, пропускают не все, что содержится в оригинале. Для каждой пары языков и культур эти конкретные пути реализации межкультурной коммуникации на уровне художественной литературы свои, неповторимые.

В связи со сказанным необходимо упомянуть о проблеме так называемого фильтра в переводе. Обычно под ним понимают структурные, семантические и стилистические ограничения, сужающие диапазон языковых средств, используемых для построения высказывания и определяющих предпочтительное использование тех или иных способов перевода (см., например: [Швейцер, 1973: 53, 59, 275]). Об этом же в одной из своих статей писал Ю.А. Сорокин: «...в русском языке существуют лексико-грамматические и тропологические *фильтры*, не пропускающие поэтические коммуникаты с «размытыми» (в культурально-языковом отношении) интенциями» [Сорокин: электронный ресурс]. Однако применительно к поэтическому переводу употребление этого понятия, на наш взгляд, малопродуктивно, так как в переводе поэтического произведения фильтр не нужен, поскольку задачей переводчика явля-

ется передача всей художественной информации, заключенной в оригинале. В канале передачи художественной информации, каким является поэтический перевод, стоят не «фильтры», а преграды, препятствия, препоны и барьеры, обусловленные спецификой контактирующих языков, своеобразием межлитературного взаимодействия, особенностями духовных культур стран исходного языка и языка перевода, разнообразием менталитетов автора и переводчика и т.д. В зависимости от природы исходного языка в целом или от национально-обусловленных особенностей определенной части его единиц, а также от конкретного поэтического текста межкультурная художественная коммуникация зачастую не может быть обеспечена в полной мере. Она реализуется только в той степени, которую допускают имеющиеся на ее пути препоны языкового и культурного характера.

Таким образом, поэтические тексты можно разделить на преимущественно эквiculturalные, т.е. такие, содержание и особенности языкового воплощения которых в целом доступны благодаря переводу представителям других культур, и на неэквiculturalные или этногетерогенные, т.е. тексты, адекватному переводу которых препятствуют лингвокультурные барьеры. Художественная информация, содержащаяся в текстах первого типа, может быть воссоздана максимально полно, а в текстах второго типа лишь частично. Соответственно межкультурная художественная коммуникация путем поэтического перевода в первом случае может считаться относительно полноценной, во втором случае — недостаточной.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественный перевод сыграл и продолжает играть важнейшую роль в утверждении в мире общечеловеческих ценностей. На протяжении веков художественный перевод снижал степень чужести народов по отношению друг к другу и содействовал сближению их культур. Зарождение языка, а вслед за ним и культуры способствовало развитию разнообразных форм межнационального общения, одним из наиболее эффективных видов которого в последние десятилетия стала межкультурная коммуникация.

Художественный перевод в контексте его взаимосвязей с межкультурной коммуникацией следует рассматривать по меньшей мере в двух основных направлениях: как перевод художественных текстов литературы-источника на язык принимающей литературы и как восприятие переведенного литературно-художественного произведения в духовной культуре принимающего социума.

Природа интеракции художественного перевода и межкультурной коммуникации продолжает оставаться проблемой, которая требует дальнейшего изучения. Проведенное исследование позволяет утверждать, что эти две сферы социокультурной деятельности на современном этапе развития человеческой цивилизации находятся в отношениях соположенности, отличающихся интенсивным взаимопроникновением категорий одной и другой сферы. Еще одно отличие названных областей духовной жизни общества заключается в том, что онтологически они нацелены на преодоление барьеров, существующих между языками и культурами народов мира. Предназначенность художественного перевода и межкультурной коммуникации состоит в наведении мостов взаимопонимания между этносами. Художественный перевод и межкультурная коммуникация могут выполнять эти важные социокультурные функции благодаря своему диалектическому дуализму, а именно способности на основе собственной идентичности порождать подобия в духовной сфере других народов, пользующихся различными языками и культурирующими иными культурные ценности.

Однако и художественный перевод, и межкультурная коммуникация вынуждены преодолевать многообразные барьеры на

пути к их социокультурным целям. Такими барьерами могут стать: сопротивление принимающего языка, а также сопротивление коммуникативно-культурного пространства, языковым выражением чего является использование разнообразных трансформаций и замен, позволяющих в той или иной степени ассимилировать культурно-маркированные реалии исходного языка; глубина контекста, предполагающего определенную «недоговоренность», характерную для любого художественного текста; этноцентризм восприятия инокультурного текста, заключающийся в склонности оценивать явления окружающего мира сквозь призму традиций и норм своей этнической группы; ментальность нации; культурная дистанцированность коммуникантов; социальная маркированность исходного текста; функциональная «заряженность» лексем текста-оригинала; этнодифференцирующие культурологические признаки, возникающие при сопоставлении образа жизни носителей контактирующих лингвокультур и т.д.

Выявленные типы межкультурных барьеров можно разделить на две группы: к первой относятся все те барьеры, которые выражены в тексте эксплицитно и открыто сигнализируют о своей культурной «особости»; ко второй можно причислить те, что остались не вербализованы в тексте, однако присутствуют в нем имплицитно. При этом и те, и другие будут существенно повышать степень непереводимости инолингвокультурного текста.

Возникающий при переводе и межкультурной коммуникации «конфликт интересов» неизбежен, но при этом не обязательно фатален. Разрешить этот конфликт призван переводчик, который именно поэтому все чаще именуется модератором культур. Переводчик занимает «промежуточное» положение между двумя инолингвокультурными мирами. Задача переводчика — соблюсти баланс интересов автора и читателя перевода, участников межкультурного коммуникационного процесса, от чего и будет зависеть качество художественного перевода и эффективность межкультурной коммуникации.

Связующая народы деятельность переводчика в сфере межкультурного сближения наиболее ярко проявляется в художественном переводе, который способствует нейтрализации этнокультурных различий и взаимообогащению контактирующих языков, литератур и культур.

Однако дискуссии относительно характера соотнесенности языка и культуры продолжаются, предпринимаются все новые попытки определить специфику межъязыковой и межкультурной коммуникации в аспекте перевода. Поднимается вопрос об интеграции художественного перевода, лингвокультурологии и межкультурной коммуникации в синтезированную и междисциплинарную научную теорию, призванную вывести разрозненные исследования в пограничных областях научного знания на уровень отдельной ветви филологической науки. К сожалению, эта новая отрасль филологии (и переводоведения) еще не имеет своего единого названия, и исследования в этой сфере ведутся, как правило, в рамках темы «Художественный перевод и межкультурная коммуникация». Несомненно, что дальнейшее изучение проблем теории художественного перевода как формы межкультурной коммуникации позволит, на наш взгляд, выявить новые важные социальные функции художественного перевода, с одной стороны, и систематизировать многие понятия теории и практики межкультурной коммуникации — с другой.

При решении этих проблем целесообразно исходить из следующих положений. Язык как первичное условие зарождения цивилизации и как ее исходная данность пронизывает все сферы существования той или иной этнической общности. С появлением первых признаков зарождающейся культуры этноса язык начинает отражать не только возникающую культуру как таковую, но и ее специфические черты.

Культура — понятие многогранное. Оно включает такие ее подвиды, как духовная, материальная, обыденная, политическая, экономическая, массовая культура и др. Художественный перевод в качестве посредника между литературами и культурами с той или иной степенью достоверности воссоздает как различные подвиды культуры, так и национальную культуру в целом. Таким образом, художественный перевод выполняет функцию трансмиссии сведений об одной культуре в литературно-культурную сферу жизни другого этноса, выступая своеобразной формой межкультурной коммуникации.

Важно подчеркнуть, что, несмотря на то, что художественный перевод и межкультурная коммуникация не изоморфны, они об-

ладают рядом идентичных свойств, благодаря которым и художественный перевод, и межкультурная коммуникация оказываются в состоянии выполнять сходные функции. Одним из таких предзнаменований художественного перевода и межкультурной коммуникации является функция вызова, т.е. их способность обращаться к иноязычному и инокультурному получателю не только для передачи эстетической и иной информации, но и с целью вызвать у него определенный отклик, который бы соответствовал исходным интенциям иноязычного и инокультурного коммуниканта (ср.: [Клюканов, 2010: 69]).

Каждое время культуры ищет и создает новые «языки» для фиксации происходящих в культуре того или иного этноса перемен. Художественный перевод транслирует эти «языки» в сферы культур других народов, обеспечивая осуществление межкультурной коммуникации, развитие процессов сближения этносов и в конечном итоге поддерживая тенденции глобализации в современном мире.

В связи с решением проблемы взаимодействия языка, художественного перевода и культуры закономерно встает вопрос о статусе переводной художественной литературы. Переводная литература не может рассматриваться как часть принимающей национальной литературы в силу целого ряда обстоятельств (авторство, исходный язык оригинала, впаянность в историко-литературный контекст соответствующей страны и т.д.). Результаты данного исследования позволяют высказать предположение, что переводная литература представляет собой особый литературно-художественный и трансляционно-культурологический феномен, требующий иного подхода по сравнению с отдельно взятой национальной литературой. Выявление онтологических характеристик указанного трансляционно-культурологического феномена предстоит провести в рамках формируемой научной дисциплины «Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации». Однако уже сегодня можно с большой долей уверенности утверждать, что переводная художественная литература должна рассматриваться в широком контексте принимающей культуры как способ реализации межкультурной коммуникации посредством художественного перевода.

История науки показывает, что становление новой теории происходит успешно лишь в том случае, если в основе зарождающейся

отрасли научного знания лежит исследование богатого эмпирического материала. Сказанное в полной мере относится и к представленным в монографии аспектам проблемы «Художественный перевод и межкультурная коммуникация».

Сфера общественного бытия, охватываемая разрабатываемым в последние годы разделом филологии под обобщенным названием «Художественный перевод как вид межкультурной коммуникации», огромна. В нее входят не только многие десятки и даже сотни разноструктурных языков, не только миллионы, если не миллиарды, людей, говорящих на этих языках, но и почти все разновидности национальных культур, взаимоотношения между разноязычными людьми, сформировавшимися в рамках гетерогенных культур, и такая — так и до конца не разгаданная — форма творческой деятельности человека, как художественный перевод.

Поэтому ожидать от новой отрасли филологической науки быстрых и непротиворечивых результатов не следует. Потребуется проведение целого комплекса интегративных исследований всех аспектов взаимосвязей языков-партнеров в максимально возможном числе языковых комбинаций, переводческих стратегий во всех типах художественного перевода и основных форм межкультурной коммуникации, включая межкультурную художественную коммуникацию, чтобы способствовать созданию стройной и научно обоснованной теории художественного перевода как вида межкультурной коммуникации.

Авторы видели свою задачу в обогащении фонда нового знания в названной сфере, в обобщении результатов проведенных ими новых исследований и в разработке основ теории художественного перевода как формы межкультурной коммуникации. Мы надеемся, что осуществленная в этом направлении работа позволит в ближайшем будущем более конкретно и более аргументированно обрисовать контуры новой науки.

## Библиография

1. Абдуллаев Ч. Без трудностей перевода // Литературная газета. — 2012. — № 16 (18—24 апр.). — С. 12.
2. Адмони В. Жизнь рифмы в XX веке // Звезда. — 1983. — № 7. — С. 166—170.
3. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка: практический справочник. — 8-е изд., стер. — М.: Рус. яз., 1995. — 495 с.
4. Алексеев М.П. Многоязычие и литературный процесс // Многоязычие и литературное творчество. — Л.: Наука, 1981. — С. 7—18.
5. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 608 с.
6. Ахтырская В.Н. Лирика в листве; комментарии // Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / пер. А. Пурина. — СПб.: Азбука-классика, 2002. — С. 40, 43—44, 131, 187.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
8. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234—407.
9. Бахтин М.М. Собрание сочинений. — Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. — 957 с.
10. Бенвенист Э. Общая лингвистика. — Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. — 360 с.
11. Библихин В.В. К проблеме определения сущности перевода // Тетради переводчика. — Вып. 10. — М.: Междунар. отношения, 1973. — С. 3—14.
12. Битов А. Как читали Ремарка тридцать лет назад // Ремарк Э.М. Три товарища / пер. с нем. Ю. Архипова. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 3—8.
13. Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные работы по языкознанию. — М.: АН СССР, 1963. — Т. 1. — 384 с.
14. Бойко Б.Л. Военный жаргон ветеранов Афганской войны 1979—1989 гг. — URL: // <http://bojko-bl.viv.ru/cont/afgan/2/html>
15. Бойко С. «О минуте возвышенной пробы...»: Поэзия Булата Окуджавы. — М.: Кругъ, 2010. — 192 с.
16. Бромлей Ю.В. Этнос и этнография. — М.: Наука, 1973. — 283 с.
17. Брудный А.А. Коммуникация и семантика // Вопросы философии. — 1972. — № 4. — С. 40—47.
18. Брудный А.А. Психологическая герменевтика. — М.: Лабиринт, 1998. — 336 с.

19. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Перевод — средство взаимного сближения народов: художественная публицистика. — М.: Прогресс, 1987. — С. 294.
20. Быков Д. Булат Окуджава. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 777 с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып 1311).
21. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). — М.: Изд-во института общего и среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
22. Волкова М. Стихотворения. — Мюнхен: Peter D. Stein Verlag, 1991. — 215 с.
23. Волошин М. [Из рецензии]: Поль Верлен. Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом // Созвучья: Стихи зарубежных поэтов в переводе Иннокентия Анненского, Федора Сологуба. — М.: Прогресс, 1979. — С. 159—163.
24. Вольф Н. Германия. Пиво, сосиски и кожаные штаны. — М.: Эксмо, 2012. — 288 с.
25. Воскобойник Г.Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода: дис. ... д-ра филол. наук. — Иркутск, 2004. — 296 с.
26. Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. — Київ: Критика, 2005. — 199 с.
27. Гарбовский Н.К. Теория перевода. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. — 544 с.
28. Гачев Г.Д. Ментальности народов мира. — М.: Эксмо, 2003. — 544 с.
29. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и славянством. — М.: Раритет, 1997. — С. 505.
30. Генис А. Своими словами // Новая газета. — 2012. — № 110 (28 сент.). — С. 16—17.
31. Герасимович О.В. Символизм компонентов формулы «вера, надежда, любовь». — URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/21427/1/ГЕрасимович.docx>
32. Гёте И.В. Собрание сочинений: в 10 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 10. Об искусстве и литературе. — 510 с.
33. Гинзбург Е.С. Крутой маршрут: Хроника времен культа личности. — М.: Сов. писатель, 1990. — 608 с.
34. Гончаренко С.Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации // Тетради переводчика. — М.: Высшая школа, 1987. — Вып. 22. — С. 38—49.
35. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. — URL: <http://orus.slavica.org/node/1734>
36. Грачев М.А. Словарь тысячелетнего русского аргю: 27 000 слов и выражений. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. — 1120 с.

37. Григорьянц А.А. От Мюнхена до Киля. — М.: Известия, 1974. — 256 с.
38. Грушевицкая Т.Г., Попков В.Д., Садохин А.П. Основы межкультурной коммуникации: учебник для вузов / под ред. А.П. Садохина. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. — 352 с.
39. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 398 с.
40. Гуревич П.С. Культурология. — М.: Знание, 1996. — 287 с.
41. Даниэль Ю. Говорит Москва: Проза, поэзия, переводы. — М.: Моск. рабочий, 1991. — 318 с.
42. Дитрих М. Азбука моей жизни. — М.: Вагриус, 1997. — 383 с.
43. Дмитриук Н.В. Межкультурное общение и лексическая лакунарность. — URL: <http://www.natek.freenet.kz/dmitryuk.htm>
44. Елизарова Г.В. Культурологическая лингвистика (Опыт исследования понятия в методических целях). — СПб.: Бельведер, 2000. — 140 с.
45. Ершова Е.А., Музыченко Е.Я. Сопоставительный анализ хронологии переводов «Дуинских элегий» на английский и русский языки // Язык, коммуникация, перевод: контрасты и параллели: мат-лы V междунар. науч. конф. по актуальным проблемам теории языка и коммуникации. 1 июля 2011 г. / ред. Н.В. Иванов. — М.: Книга и бизнес, 2011. — С. 670—674.
46. Жельвис В. Наблюдая за русскими. — М.: РИПОЛ классик, 2011. — 352 с.
47. Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель, 1975. — 664 с.
48. Жирова И.Г. Эмоциональный интеллект языковой личности // Вестник МГОУ. Сер. Лингвистика. — 2011. — № 2. — С. 47—53.
49. Жук М.И. Художественный мир Булата Окуджавы: Концепты Вера, Надежда, Любовь: монография. — Владивосток: Мор. гос. ун-т, 2009. — 253 с.
50. Заварзина Е.В. К истории русских переводов романа Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» // Идеи, гипотезы, поиск...: сб. эссе по мат-лам V науч. аспирантов и молодых исследователей Сев. междунар. ун-та. — Магадан: Изд-во СМУ, 1998 (а). — Вып. V. — С. 61—65.
51. Заварзина Е.В. Перевод или плагиат? // Век Ремарка: сб. эссе / отв. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 1998 (б). — С. 56—61.
52. Земцов Б. Арестантский суп из топора // НГ-EX LIBRIS. — 2012. — № 1 (636). — С. 4.
53. Злобин Н.В. Америка: Исчадие рая. — М.: Эксмо, 2013. — 416 с.
54. Искандер Ф. Совесть // Булат Окуджава: его круг, его век: мат-лы II междунар. науч. конф. 30 ноября — 2 декабря 2001 г., Переделкино. — М.: Соль, 2004. — С. 8—11.

55. История сталинского ГУлага. Конец 1920-х — первая половина 1950-х годов: собр. док.: в 7 т. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. — Т. 4. Население ГУлага: численность и условия содержания. — 624 с.
56. Казакова Т.А. Изоморфизм как условие перевода // Мат-лы III междунар. науч. конф. по переводоведению «Федоровские чтения» — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. — С. 274—284.
57. Казакова Т.А. Художественный перевод: в поисках истины. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во СПбГУ, 2006. — 224 с.
58. Казанова П. Мировая республика литературы: пер. с фр. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 416 с.
59. Канке В.А. Философия: исторический и систематический курс. — М.: Логос, 2000. — 344 с.
60. Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Сочинения: в 6 т. — М.: Мысль, 1964. — Т. 3. — С. 69—799.
61. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. — 7-е изд. — М.: Изд-во ЛКИ, 2010. — 264 с.
62. Карякин Ю. За книгой Окуджавы... // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века: мат-лы I междунар. науч. конф., посвящ. 75-летию со дня рождения поэта. 19—21 ноября 1999 г., Переделкино. — М.: Соль, 2001. — С. 100—107.
63. Кэтфорд Дж.К. Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 208 с.
64. Квятковский А.П. Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1986. — С. 248—249.
65. Клюканов И.Э. Динамика межкультурного общения. Системно-семиотическое исследование. — Тверь: ТГУ, 1998. — 99 с.
66. Комиссаров В.Н. «Естественность» художественного перевода // Литература и перевод: проблемы теории. — М.: Прогресс: Литера, 1992. — С. 101—110.
67. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. Проблемы перевода в освещении зарубежных ученых. — М.: ЧеРо, 2000. — 136 с.
68. Кружков Г.М. Луна и дискобол: О поэзии и поэтическом переводе. — М.: РГГУ, 2012. — 516 с.
69. Крупнов В.Н. Лексикографические аспекты перевода. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 208 с.
70. Крысько В.Г. Этническая психология. — М.: Академия, 2004. — 320 с.
71. Куликова М.Г., Плевако С.В. Автор — Переводчик — Критик (к вопросу о функции литературной критики) // Русский язык и культура в зеркале перевода: мат-лы II междунар.-практ. конф. — М.: Высшая школа перевода МГУ, 2010. — С. 291—295.

72. Кульчицкая Л.В. Изоморфные отношения в переводе (на материале англо-русских переводов финансово-экономических текстов): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Владивосток, 2000. — 23 с.
73. Кунанбаев А. Избранное. Перевод с казахского. — М.: Худож. лит., 1970. — 271 с.
74. Куницына Е.Ю. Лингвистические основы людической теории художественного перевода: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Иркутск, 2011. — 35 с.
75. Лаврова Л. Встреча как явление литературы // Дружба народов. — 2005. — № 8. — С. 205—207.
76. Ласло Э. Макросдвиг (К устойчивости мира курсом перемен). — М.: Тайлсекс Ко, 2004. — 207 с.
77. Латышев Л.К. К проблеме определения лингвокультурного аспекта перевода // Межкультурная коммуникация и перевод: мат-лы межвуз. науч. конф. Москва 29 января 2004 г. — М.: МОСУ, 2004. — С. 195—199.
78. Латышев Л.К., Семенов А.Л. Перевод: теория, практика и методика преподавания. — М.: Академия, 2003. — 192 с.
79. Левый И. Искусство перевода. — М.: Прогресс, 1974. — 397 с.
80. Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. — М.: Наука, 1969. — 307 с.
81. Лествичник Иоанн. Лествица, возводящая на небо преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. — М.: Дарь, 2005. — 541 с.
82. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов: Худож. публицистика. — М.: Прогресс, 1987. — С. 91—106.
83. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
84. Лотман Ю.М. Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика // Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. Рудомино, 2010 (а). — С. 18—32.
85. Лотман Ю.М. Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1998). — СПб.: Искусство-СПб, 2004. — 704 с.
86. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
87. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. Рудомино, 2010 (б). — С. 309—331.
88. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Чему учатся люди. Статьи и заметки. — М.: Центр книги ВГБИЛ им. Рудомино, 2010(в). — С. 72—81.

89. Лысенкова Е.Л. О законе переводной дисперсии // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2006 (6). — № 1. — С. 111—118.
90. Лысенкова Е.Л. Поэзия и проза Р.М. Рильке в русских переводах (исторические, стилистико-сопоставительные и переводоведческие аспекты): дис. ... д-ра филол. наук. — Магадан, 2006 (а). — 512 с.
91. Лысенкова Е.Л. Проза Р.М. Рильке в русских переводах. — М.: Азбуковник; ИТИ Технологии, 2004. — 214 с.
92. Лысенкова Е.Л. Эволюция поэтического языка Р.М. Рильке и проблемы ее отражения в русских переводах: дис. ... канд. филол. наук. — Магадан, 1996. — 290 с.
93. Лысенкова Е.Л., Чайковский Р.Р. Лингвокультурные переключения в переводе и уровень межкультурной коммуникации // Культура в зеркале языка и литературы: мат-лы III междунар. науч. конф. 23—24 апреля 2012 г. — Тамбов: ИД ТГУ им. Г.Р. Державина, 2012. — С. 289—294.
94. Любимов Н.М. Перевод — искусство. — М.: Сов. Россия, 1982. — 127 с.
95. Люсый А.П. Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии: теоретическая комедия. — М.: Товарищество научных изданий КМК, 2011. — 570 с.
96. Макушинский А., Яропольский Г. Небо белое, как глина. Диалог о Филипе Ларкине (фрагменты) // Литературная газета. — 2012. — 28 ноября — 4 декабря. — С. 15.
97. Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Культура и текст. Введение в лакунологию. — М.: ГЭОТАР-Медиа, 2008. — 144 с.
98. Мартине А. Основы общей лингвистики // Новое в лингвистике. Вып. III. — М.: Изд-во иностр. лит., 1963. — С. 366—566.
99. Мартынов В.В. Язык в пространстве и времени. К проблеме плоттоге-неза славян. — М.: Наука, 1983. — 108 с.
100. Маслова В.А. Лингвокультурология. — М.: Академия, 2004. — 208 с.
101. Михалева В.В. Начальный этап рецепции творчества Э.М. Ремарка средствами русского языка // Идеи, гипотезы, поиск...: сб. эссе к XV—XVI науч. конф. аспирантов и молодых исследователей Сев.-Вост. гос. ун-та. — Магадан: Кордис, 2009. — Вып. XV—XVI. — С. 20—22.
102. Нарбут Е.В. Оригинал, текст-донор, перевод: проблемы взаимодействия (на материале романа Э.М. Ремарка «Искра жизни» и его переводов на русский язык): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2008. — 26 с.
103. Нарбут Е.В. Роман Э.М. Ремарка «Искра жизни»: путь к читателю // Э.М. Ремарк и лагерная литература: сб. статей / сост., отв. ред., авт. предисл. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2003. — С. 9—18.

104. Наровчатов С.С. Поэзия в движении: статьи. — М.: Сов. писатель, 1966. — 247 с.
105. «О, Хазар! Это таинство слова»: антология современной азербайджанской лирики. — Hannover; Киев: Изд-во ПТА (x), 2003. — 392 с.
106. Овсянникова Е.В. Терминологические проблемы переводоведения. — URL: [http://voats.ucoz.ru/publ/metajazyk\\_perevodovedeniya/e\\_v\\_ovsjannikova\\_terminologicheskie\\_problemy\\_perevodovedeniya/13-1-0-63](http://voats.ucoz.ru/publ/metajazyk_perevodovedeniya/e_v_ovsjannikova_terminologicheskie_problemy_perevodovedeniya/13-1-0-63)
107. Окладникова Е.А. Социология культуры. — СПб.: СПбГИЭУ, 2008. — 312 с.
108. Окуджава Б. 65 песен. Okudzhava B. 65 songs / Musical arrangements, selection and editing by V. Frumkin. English translations by Eve Shapiro. Ann Arbor: Ardis, 1980. — 174 p.
109. Орлова Э.А. Социокультурное пространство обыденной жизни. — М.: ГАСК, 2002. — 104 с.
110. Ощепкова В.В. Культурологические, этнографические и типологические аспекты лингвострановедения: дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1995. — 345 с.
111. Ощепкова В.В. Язык и культура Великобритании, США, Канады, Австралии, Новой Зеландии. — М.; СПб.: ГЛОССА-КАРО, 2004. — 336 с.
112. Павловская В.А. Россия и русские. — М.: Центручебфильм, 2010. — 336 с.
113. Пелипенко А.А. Художественный стиль как язык культуры. — URL: <http://apelipenko.ru/Наука/Статьи/Теориякультуры/Стилькакязыккультуры.aspx>
114. Плотникова С.Н. Неискренний человек как удвоенная дискурсивная личность // Личность и модусы ее реализации в языке. — М.: ИЯ РАН; Иркутск: ИГЛУ, 2008. — С. 249—277.
115. Полетаев В. Заметки и переводы // Мастерство перевода. — Сб. 9. — М.: Сов. писатель, 1973. — С. 472—488.
116. Пою мое отечество. Поэты Азербайджана. — М.: Худож. лит., 1967. — 94 с.
117. Привалова И.В. Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации): монография. — М.: Гнозис, 2005. — 472 с.
118. Разговор цитат // Мастерство перевода-1970. — М.: Сов писатель, 1970. — С. 477—486.
119. Разгон Л.Э. Непридуманное: повесть в рассказах. — М.: Книга, 1989. — 287 с.
120. Реформатский А.А. Введение в языковедение. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 536 с.

121. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. — М.: Республика, 1998. — 413 с.
122. Рильке и Россия. Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / изд. подгот. К.М. Азадовский. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. — 654 с.
123. Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. — М.: Искусство, 1971. — 455 с.
124. Рильке Р.М. Лирика / пер. с нем. Т. Сильман. — М.; Л.: Худож. лит., 1965. — 255 с.
125. Рильке Р.М. Собрание стихотворений. — СПб.: Биант, 1995. — 399 с.
126. Рильке Р.М. Стихотворения (1895—1905). — Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999. — 368 с.
127. Романова С.П., Коралова А.Л. Пособие по переводу с английского на русский. — М.: КДУ, 2004. — 176 с.
128. Росси Ж. Справочник по ГУЛАГу. — М.: Просвет, 1991. — Ч. 1. — 269 с.
129. Росси Ж. Справочник по ГУЛАГу. — М.: Просвет, 1991. — Ч. 2. — 548 с.
130. Рыбакин А.И. Словарь английских личных имен. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русский язык, 1989. — 224 с.
131. Рюмин Р.В. Социолектная лексикография в теоретическом и прикладном аспектах. — Вологда: ВИРО, 2008. — 312 с.
132. Рябченко Н.П. От глобализации к глобальной цивилизации. — Владивосток: Дальнаука, 2012. — 263 с.
133. Савранский И.Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. — М.: Наука, 1979. — 231 с.
134. Сарнов Б. Наш советский новояз: маленькая энциклопедия реального социализма. — М.: Эксмо, 2005. — 768 с.
135. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. — М.: Прогресс: Универс, 1993. — 656 с.
136. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
137. Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ 1918—1956: Опыт художественного исследования I—II. Т. 1. — М.: ИНКОМ НВ, 1991(а). — 432 с.
138. Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ 1918—1956: Опыт художественного исследования III—IV. Т. 2. — М.: ИНКОМ НВ, 1991(б). — 432 с.
139. Сорокин Ю.А. Переводоведение: статус переводчика и психогерменевтические процедуры. — М.: Гнозис, 2003. — 160 с.
140. Сорокин Ю.А. Что мы делаем, когда переводим художественный текст? — URL: [http://tverlingua.ru/archive/011/2\\_2\\_11.htm](http://tverlingua.ru/archive/011/2_2_11.htm)

141. Социокультурная антропология: История, теория и методология: энциклопедический словарь / под ред. Ю.М. Резника. — М.: Академический Проект: Культура; Киров: Константа, 2012. — 1000 с.
142. Стариченок В.Д. Большой лингвистический словарь. — Ростов н/Д.: Феникс, 2008. — 811 с.
143. Сычева А.В. Поэзия Б. Окуджавы в переводах на английский язык (исторические, лингвопереводческие и типологические аспекты): дис. ... канд. филол. наук. — Магадан, 2011. — 260 с.
144. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. — М.: Политиздат, 1989. — 573 с.
145. Тамахина-Плотто Е. Когда в душе отражается Рильке... — Прага: Русская традиция, 2011. — 348 с.
146. Тен Ю.П. Культурология и межкультурная коммуникация. — Ростов н/Д.: Феникс, 2007. — 328 с.
147. Тимофеев Л.И. Очерки теории и истории русского стиха. — М.: Худож. лит., 1958. — 415 с.
148. Тихонов В.Г., Грачев М.А. Общее и особенное в американском и русском тюремном аргю // Социальные варианты языка: мат-лы междунар. науч. конф. 25—26 апр. 2002 г. — Н. Новгород: Нижегородский гос. лингв. ун-т им. Н.А. Добролюбова, 2002. — С. 80—81.
149. Толстой Н.И. Язык и культура. — URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/tolstoy-95.htm>
150. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. — М.: Прогресс: Культура, 1995. — 624 с.
151. Третьякова Е.А. Фольклорно-мифологический импликационал художественного текста как проблема перевода: на материале произведений Дж.Р.Р. Толкина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2006. — 26 с.
152. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). — М.: Высшая школа, 1983. — 303 с.
153. Фененко Н.А. Лингвокультурная адаптация текста при переводе // Взаимопонимание в диалоге культур: условия успешности: в 2 ч. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. — Ч. 2. — С. 104—117.
154. Хайруллин В. И. Лингвокультурологические и когнитивные аспекты перевода: дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1995. — 355 с.
155. Христофорова С.Б. Поэзия Булата Окуджавы в немецких переводах (исторические, стилистико-сопоставительные и типологические аспекты): дис. ... канд. филол. наук. — Магадан, 2002. — 252 с.
156. Хухуни Г.Т., Бегункова Н.А. Пособие по общей теории перевода. — М.: МГИ им. Е.Р. Дашковой, 2006. — 88 с.
157. Цвиллинг М.Я. Межкультурные аспекты перевода в подготовке переводчика // Вопросы филологии. — № 1 (34). — 2010. — С. 60—63.

158. Цвиллинг М.Я. Роль переводчика в акте коммуникации и понятие «терциарного перевода» // Перевод и коммуникация / отв. ред. А.Д. Швейцер и др. — М.: Институт языкознания РАН, 1997. — С. 16—22.
159. Чайковский Р.Р. Важный вклад в осмысление теории межкультурной коммуникации [Рец. на «Словарь терминов межкультурной коммуникации» И.Н. Жуковой, М.Г. Лебедько, З.Г. Прошиной и Н.Г. Юзефович. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. — 632 с.] // Вестник Сев.-Вост. гос. ун-та. — № 18. — Магадан: Изд-во СВГУ, 2012 (а). — С. 124—125.
160. Чайковский Р.Р. Золото ремарковского слова (предисловие редактора) // Фадеева О.М. Афоризмы Э.М. Ремарка: (опыт сопоставит. словаря нем.-рус. вариантов) / отв. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2000. — С. 3.
161. Чайковский Р.Р. Нищета перевода, или Нужно ли переводчику элементарное филологическое образование // Перевод и переводчики: науч. альманах кафедры нем. яз. Сев. междунар. ун-та (г. Магадан). — Вып. 2: Э.М. Ремарк / гл. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2001. — С. 99—111.
162. Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода. — Магадан: Изд-во СВГУ, 2008. — 182 с.
163. Чайковский Р.Р. Поэтический перевод в зеркале мнений (15 интервью). — Магадан: Кордис, 1997 (а). — 104 с.
164. Чайковский Р.Р. Поэтический перевод как способ межкультурной художественной коммуникации // Вестник Сев.-Вост. гос. ун-та. — № 19. — Магадан: Изд-во СВГУ, 2013. — С. 137—145.
165. Чайковский Р.Р. Реальности поэтического перевода (типологические и социологические аспекты). — Магадан: Кордис, 1997 (б). — 197 с.
166. Чайковский Р.Р. Рильке за колючей проволокой (об одной трагической странице украинской рилькеаны) // Перевод и переводчики: науч. альманах каф. нем. яз. Сев. междунар. ун-та (г. Магадан). — Вып. 1: Р.М. Рильке / гл. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2000. — С. 63—70.
167. Чайковский Р.Р. Элементы бытовой культуры страны исходного языка и помехи при их отражении в художественном переводе // Восток — Запад: проблемы межкультурной коммуникации: сб. науч. ст. межрегион. науч.-практ. конф. с междунар. участием. Петропавловск-Камчатский, 16—17 ноября 2012 г. — Петропавловск-Камчатский: КамГУ им. Витуса Беринга, 2012 (б). — С. 347—354.
168. Чайковский Р.Р., Лысенкова Е.Л. Плюсы и минусы украинской рилькеаны // Перевод и переводчики: науч. альманах каф. нем. яз. Сев.-Вост. гос. ун-та (г. Магадан). — Вып. 6: Художественный перевод / гл. ред. Р. Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2009. — С. 93—97.

169. Чайковский Р.Р., Христофорова С.Б. «Полночный троллейбус» Булата Окуджавы: 31 перевод на 14 языков // Перевод и переводчики: науч. альманах каф. нем. яз. Сев. междунар. ун-та (г. Магадан). — Вып. 3: Б. Окуджава / гл. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2002. — С. 77—103.
170. Чернега Е.В. Хронология переводов романов Э.М. Ремарка на английский язык // Перевод и переводчики: науч. альманах кафедры нем. яз. Сев.-Вост. гос. ун-та (г. Магадан). — Вып. 7: Теория и история перевода / гл. ред. Р.Р. Чайковский. — Магадан: Кордис, 2011. — С. 66—71.
171. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 248 с.
172. Шаламов В. Вишера. Антироман // Шаламов В. Собр. соч.: в 6 т. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2005. — Т. 4. Автобиографическая проза. — 640 с.
173. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод). — М.: Воениздат, 1973. — 280 с.
174. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. — М.: ЛИБРОКОМ, 2009. — 216 с.
175. Шеремет Л.Г. Основы теории перевода. — Чита: ЧитГУ, 2005. — 183 с.
176. Шиляев Е. Лагерный язык по произведениям Солженицына // Новый журнал. [Нью-Йорк]: New Review. — 1969. — Кн. 95. — С. 232—247.
177. Эпштейн М. Ход времени. Все эссе: в 2 т. // Эпштейн М. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — Т. 2. Из Америки. — С. 43—46.
178. Эткин Е.Г. Проза о стихах. — СПб.: Знание, 2001. — С. 30—31.
179. Abai. Zwanzig Gedichte. Nachgedichtet von L. Kossuth. Hrsg. von H. Belger. — Köln: Önel Verlag, 2007. — 136 S.
180. Aixelá J.F. Culture-Specific Items in Translation // Translation, Power, Subversion. — Clevedon: Multilingual Matters, 1996. — P. 52—79.
181. Applebaum A. GULAG. A History. — N.Y.: Doubleday, 2003. — 679 p.
182. Babich I.N. Global Tendencies in Science and Education during the Era of Paradigm Changes of Social Development // Science and Education: Materials of the II International Research and practice conference. Vol. II. Munic, December 18<sup>th</sup>—19<sup>th</sup>, 2012. — Waldkraiburg, Munich: Vela Verlag, 2012. — P. 586—590.
183. Bardach J., Gleeson K. Man is Wolf to Man. Surviving Stalin's Gulag. — London: Scribner, 1999. — 396 p.
184. Bassnett S. Culture and Translation // The Companion to Translation Studies. Topics in Translation: 34. — Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters Ltd., 2007. — P. 13—23.

185. Belger H. Abais Schaffen in deutschen Nachdichtungen // Abai. Zwanzig Gedichte. Nachgedichtet von L. Kossuth. Hrsg. von H. Belger. — Köln: Önel Verlag, 2007. — S. 97—106.
186. Borysenko J. *Guilt is the Teacher, Love is the Lesson*. — New York: Warner Books, 1990. — P. 195.
187. Bußmann H. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. — Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1990. — 904 s.
188. Catford J.A. *A Linguistic Theory of Translation (an Essay in Applied Linguistics)*. — London: Oxford University Press, 1965. — 103 p.
189. Cohen S.F. *The Victims Return. Survivors of the Gulag After Stalin*. — Exeter, NH: Publishing Works, 2010. — 216 p.
190. Dryden J. *On Translation // Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida / Ed. by R. Schulte*. — Chicago; London: University of Chicago Press, 1999. — P. 17—31.
191. Duden *Deutsches Universalwörterbuch*. — Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1996. — 1816 s.
192. Eschleman Cl. Rilke in French: review of *Orchards* by R.M. Rilke, translated by A. Poulin, Jr. // *Los Angeles Times*. — 1985. — 26 May. — P. 58.
193. Galler M., Marquess H. *Soviet Prison Camp Speech. A Survivor's Glossary. Supplemented by terms from the works of A. I. Solzhenitsyn*. — Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1972. — 216 p.
194. Genztler E. *Translation and cultural studies // Übersetzung, Translation, Traduction. 1. Teilband*. — Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2004. — S. 166—170.
195. Ginzburg E.S. *Journey into the Whirlwind / Tr. By P. Stevenson and M. Hayward*. — San Diego; New York; London: A Harvest Book, A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, Inc., 1995(a). — 418 p.
196. Ginzburg E.S. *Within the Whirlwind / Tr. By Ian Boland*. — San Diego; New York; London: A Harvest Book, A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, Inc., 1982 (6). — 423 p.
197. Green J. *Cassel's Dictionary of Slang*. — London: Cassel Wellington House, 2003. — 1316 p.
198. Han B.-O. *Translation — tool in the process of cultural globalization // TranslationDirectory.com*. — URL: <http://www.translationdirectory.com/articles/article2072.php> (дата обращения: 10.04.2013).
199. Harwood R. *Introduction // The Making of One Day in the Life of Ivan Denisovich by A.I. Solzhenitsyn*. — New York: Ballantine Books, Inc., 1971. — P. 1—24.
200. Hervey S., Higgins J., Haywood L.M. *Thinking Spanish Translation. A Course in Translation Method: Spanish to English*. — London: Routledge, 1995. — 232 p.

201. Kaplan, St. Robert Bly and Randall Jarrell as translators of Rainer Maria Rilke: a study of the translations and their impact on Bly's and Jarrell's own poetry. — Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1989. — 252 p.
202. Karamanian A.P. Translation and Culture // Translation Journal. — 2002. — № 1 (January). — URL: <http://translationjournal.net/journal/19culture2.htm>
203. Knoblauch H. Communication, Contexts and Culture. A Communicative Constructivist Approach to Intercultural Communication // Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations. — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001. — P. 3—34.
204. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. 5 Aufl. — Wiesbaden: Quelle and Meyer, 1997. — 343 s.
205. Komar K.L. Rilke in America: A Poet Re-Created // Unreading Rilke: Unorthodox Approaches to a Cultural Myth. — New York; Washington: D.C.; Baltimore: Bern; Frankfurt am Main; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Peter Lang Pub. Inc., 2001. — P. 149—170.
206. Lefevere A. Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. — London; New York: Routledge, 1992. — 169 p.
207. Leighton G. Two Worlds, One Art. Literary Translation in Russia and America. — Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1991. — 272 p.
208. MacIntyre C.F. [Introduction] // R.M. Rilke. Sonnets to Orpheus. With English Translations and Notes by C.F. MacIntyre. — Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1960. — P. xv.
209. Markstein E. Realia // Handbuch Translation. — Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998. — S. 288—291.
210. Mason E.C. Rilke, Europe, and the English-Speaking World. — London: The Syndics of the Cambridge University, 1961. — 257 p.
211. Mood J. Rilke on Love and Other Difficulties. — New York: W.W. Norton and Company, Inc., 2004. — 140 p.
212. Munday J. Introducing Translation Studies. Theories and Applications. — London; New York: Routledge, 2002. — 222 p.
213. Neubert A. Pragmatische Aspekte der Übersetzung // Grundfragen der Übersetzungswissenschaft (Beihefte zur Zeitschrift „Fremdsprachen“. II). — Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie, 1968. — S. 21—33.
214. Newmark P. A Textbook of Translation. — New York; London; Toronto; Sydney; Tokyo: Prentice Hall, 1988. — 292 p.
215. Newmark P. Approaches to Translation. — Oxford: Pergamon Press, 1981. — 200 p.
216. Okudshawa B. Romanze vom Arbat. Lieder, Gedichte. — Berlin: Verlag Volk und Welt, 1985. — 312 s.
217. Okudzawa B. Pieśni, ballady, wiersze. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1999. — 260 s.

218. Osborne W. *Symphony Orchestras and Artist-Prophets: Cultural Isomorphism and the Allocation of Power in Music*. — URL: <http://www.osborne-conant.org/prophets.htm>
219. Pace E. *Translator Cites Flavour of 'Gulag': Ohioan Attempts to Reflect Slang of Prison Camps // The New York Times*. — 1974. — January 14. — P. 7.
220. Paterson D. *Fourteen Notes on the Version // Orpheus. A Version of Rilke's Die Sonette an Orpheus*. — London: Faber and Faber, 2006. — P. 73—84.
221. Popper K.R. *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. — Oxford: Clarendon Press, 1979. — 395 p.
222. Razgon L. *True Stories / Tr. by J. Crowfoot*. — London: Souvenir Press, 1998. — 352 p.
223. Ricoeur P. *On translation: tr. by Eileen Brennan*. — London; New York: Routledge Taylor & Francis Gr., 2006. — 46 p.
224. Rilke R.M. *Das Studienbuch // Gesammelte Werke. Gedichte II*. — Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 2003. — S. 9—121.
225. Rilke R.M. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. — Stuttgart: Philipp Reclam, 1997. — 155 s.
226. Rilke R.M. *The Book of Hours / Translated by Ch. McNeill, P. McCarthy*. — Mayfield: Agenda Editions, 2007. — P. 26—127.
227. *Rilke's Book of Hours. Love Poems to God / Translated by A. Barrows and J. Macy*. — New York: The Berkley Publishing Group, 1996. — P. 45—149.
228. Rossi J. *The Gulag Handbook. An Encyclopedia Dictionary of Soviet Penitentiary Institutions and Terms Related to the Forced Labor Camps*. — New York: Paragon House, 1989. — 610 p.
229. Savory T. *The Art of Translation*. — Boston: The Writers, 1968. — 191 p.
230. Schröter L. *Benimm ist in! Gute Umgangsformen für alle Lebenslagen*. — München: Goldmann, 2007. — 256 s.
231. Schultze B. *Kulturelle Schlüsselbegriffe und Kulturwörter in Übersetzungen fiktionaler und weiterer Textorten // Übersetzung, Translation, Translation. 1. Teilband*. — Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2004. — S. 926—936.
232. Shalamov V. *The Kolyma Tales. Trans. by J. Glad*. — New York: Penguin Books, 1994. — 508 p.
233. Smith T.R. *The Secret Speech*. — London; Sydney; New York; Toronto: Pocket Books, 2010. — 453 p.
234. Snell-Hornby M. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* — Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006. — 205 p.

235. Snell-Hornby M. *Translation Studies. An Integrated Approach.* — Amsterdam: J. Benjamins, 1988. — 163 p.
236. Solomon M. Magadan. — Princeton; New York; Philadelphia; London: A Vertex Book, 1971. — 243 p.
237. Solschenizyn A. *Der Archipel GULAG. 1.* — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1978. — 581 s.
238. Solzhenitsyn A.I. *The Gulag Archipelago 1918—1956: An experiment in literary investigation. Vol. 2. Parts 3, 4 / Translated by Thomas P. Whitney.* — New York: Harper & Row Publishers, 1975. — 712 p.
239. Solzhenitsyn A.I. *The Gulag Archipelago 1918—1956: An experiment in literary investigation. Vol. 3. Parts 5—7 / Tr. by H. T. Willetts.* — London: Fontana, 1978. — 568 p.
240. Solzhenitsyn A.I. *The Gulag Archipelago 1918—1956: An experiment in literary investigation. Vol. 1. Parts 1, 2 / Tr. by Thomas P. Whitney.* — New York: Harper & Row Publishers, 1974. — 660 p.
241. Stephens A. *Duineser Elegien // Rilke-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung / Hrsg. von M. Engel.* — Stuttgart; Weimar: Verlag G.B. Metzler, 2004. — S. 365—384.
242. Stratford Ph. *Translation as Creation // Figures in a ground: Canadian essays on modern literature collected in honor of Sheila Watson.* — Saskatoon: Western Producer Prairie Books, 1978. — P. 16.
243. Toury G. *In Search of a Theory of Translation.* — Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. — 159 p.
244. Trivedi H. *Translating Culture vs. Cultural Translation.* — URL: [http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st\\_Archive/vol4\\_n1/pdfs/trivedi.pdf](http://www.uiowa.edu/~iwp/91st/91st_Archive/vol4_n1/pdfs/trivedi.pdf)

## Summary

The dyad 'literary translation and intercultural communication' attracts much attention in today's humanitarian studies as it brings together two spheres of human's activity separated in time by hundreds of years. Literary translation followed shortly after the appearance of the first texts (aural and written) characterized by certain literary merit and it became an object of research after the first translations of the Bible were done. Intercultural communication as one of the forms of international communication started to attract academic interest only in the end of the 20th century. This significant temporal difference caused much discrepancy in understanding and interpretation of such notions as 'literary translation', 'the theory of literary translation and intercultural communication', 'the theory of international communication' and in explanation the nature of their interaction. The so-called 'cultural turn' in Translation Science laid the foundation for a new interdisciplinary approach to Literary Translation which became viewed as a form of Intercultural Communication.

This research aims at working out the main principles for the new synthesized interdisciplinary theory '*Literary Translation as a Form of Intercultural Communication*' which could unite and systemize the researches conducted in the spheres of Language, Translation, Culture and Intercultural Communication into a single whole. The book consists of five chapters and the topics include: the nature of interaction between Literary Translation and Intercultural Communication, the tendencies of translation in Great Britain, CIS and ex-Soviet republics, the relationship between the Author and the Translator, peculiarities of sociolect texts translation, specific features of poetic translation on the example of R.M. Rilke's poetry.

**Chapter 1** presents a research-based theoretical framework that serves as a basis for observations, definitions of concepts, interpretations, generalizations, and, for the most part, defines the overall design of the fundamentals of the theory '*Literary Translation as a Form of Intercultural Communication*'. Introductory postulates to the theory give the preliminary remarks on the nature of interrelation between its basic elements — *Language, Culture and Translation* — and serve as a guideline for understanding some of the fundamental

concepts associated with Literary Translation and Intercultural Communication.

The analysis of the interrelation of language and culture as fundamental components of literary intercultural communication resulted in reformulation of the contemporary approach to language and culture as to a single whole. Language and culture cannot be treated as mutually compensating entities, as language can exist without culture, while the latter cannot exist without the former. Language is the necessary precondition of any civilization. Language is the force which turns ethnic culture to national culture. It is a genuine invention of the people who are its creators and users. Culture is not invented; it is created by its people. Thus language is a primary human's characteristic, while the elements of culture can be viewed only as secondary ones. Besides, any language for its people is a universal phenomenon common for every member of this particular ethnic group. Generated by the collective mind and the spirit of its people, it cannot be material. Culture, on the contrary, is a complex phenomenon being made up of several subtypes: spiritual, material, political, economic, mass culture, etc. Thus language and culture cannot be viewed as isomorphic categories of equal worth: culture is the attainment of human's civilization, while language is the core of it.

Different types of barriers in intercultural communication which may cause misinterpretation, misunderstanding or even breakdown in cross-cultural communication are also being discussed in the chapter. The following types of intercultural barriers are being singled out: the resistance the source text and of the target language, mentality and ethnocentrism of interacting cultures, cultural distance of the interactants, and some others. The culture barriers may be verbalized in the text explicitly or be inherent to the text without any verbalization.

**Chapter 2.** Tendencies of translation in Great Britain can be traced in numerous books on the problems of translation by such writers as J. Dryden, T. Savory, J. Catford, P. Newmark and others. These authors focus on the definitions of an adequate translation, its principles and strategies. A valuable material on translation methods and techniques can be found in the translators' comments which they submit with their translations of foreign prose and poetry. This material gives a valuable

source for identifying some major principles of translation work in the national schools of a literary translation.

The problems of translation that CIS and ex-Soviet republics face nowadays may include but not limited to the following ones: CIS countries make priorities in translation by themselves; market laws started working very intensively in the publishing sphere; CIS countries began to translate from numerous languages besides the languages of the former Soviet Union.

**Chapter 3.** The phenomenon of a creative linguistic identity as a poly-lingual language personality is of a great interest in terms of the interaction between different languages and cultures. Under our study is a prominent German writer and poet R.M. Rilke who is an example of such a poly-lingual language personality. In our opinion a poly-lingual language personality has the following main features: openness to all languages and nations; actuality of the circle of problems such a personality touches upon in his/her books; love for a language and some others. R.M. Rilke as a poly-lingual creative individual had the ability to disseminate the values of one culture or an ethnic identity in the sphere cultures of other ethnic groups or individuals. Thanks to his role as a culture-trigger R.M. Rilke is gratefully accepted and perceived by representatives of different countries and nationalities.

Another aspect of our study is connected with the problem of the ethic valuables of a writer or a poet and how they are reflected in his books and even more how they are translated into foreign languages. For instance, one of the central topics of a Russian poet B. Okudzhava's poetry is the theme of conscience. Having analyzed the translations of some of his poetry with this central topic into the English, German and the Ukrainian languages, we came to the conclusion, that this topic did not find it adequate reflection in these foreign languages.

The problem of the role of a translator in the cross-cultural communication is one of the actual problems of these days. As our research showed there are two basic types of translators in the sphere of a literary translation nowadays: a translator who is a 'contestant' with the original and a translator who is a 'mediator' between the original and the translation. The task of a professional translator of a literary work is to balance between these two 'extremes' to render the original into a foreign language with minimum distortions of the original's form

and content. To achieve this goal different translators use some of the following strategies or combinations of them: they either exoticise or foreignise their translations. Of course the number of translational strategies is not limited to these two.

**Chapter 4.** In creating and perceiving artistic texts, man transmits, receives and retains a special artistic form of information which cannot be isolated from the content of the text. The language of an artistic text turns into a message which carries certain information. When a writer chooses the language in which he intends to address the reader he always does this intentionally implying a certain epoch, a certain people, or a certain culture. The language of an artistic text cannot be identified with the natural language; it becomes a social dialect, a 'sociolect' revealing a particular structure of a certain culture or a subculture. Thus, while receiving a text one does not only have to decipher the message, but must also determine the 'language' in which the text was encoded.

A sociolect text is understood as a form of communication used by the author to transmit the specificity of a described culture, or a subculture by means of verbal signs peculiar for this or that social dialect. In other words, the same way as the national language is the other side of the national culture, the social dialect is the reflection of the social dialect.

The specificity of sociolect texts influences the translation strategy. The target text must preserve the sociolect property of the source text. The receiver of the translation must be convinced to perceive it according not to his familiar canons, but to create a new code, to adopt the way of communication chosen by the author of the source text.

**Chapter 5.** A poetic translation as one of the forms of a literary translation is the act of cross-cultural and inter-cultural communication. The poetic translations serve as a means of a complex communicational process when the thoughts and ideas of the translated author must be translated for his readers of the other cultures.

Among the features that can influence a translator's work of such prominent German writers as R.M. Rilke or E.M. Remarque there can be mentioned the following: ideological and political conditions prevailing in the country where a translator worked; ethno-psychological features of the speakers of the target language; the level of the art of translation in these countries and many others.

R.M. Rilke's poetry is quite complex and difficult for translating. Rilke is considered to be the master of rhyme in poetry. As our analysis of many Russian and English translations of Rilke's rhymed poetry showed, the English-speaking translators tended to neglect the rhyme of the original in their translations, while their Russian colleagues managed to preserve the rhyme of the original in their Russian versions. Thus, the Russian audience can have a better perception of the original in comparison with the American one, while an American reader is deprived of the possibility to have an idea of the form of the original which is very often inter-connected and inter-dependent in the literary works of R.M. Rilke.

Quite an interesting aspect of the problem of the ambivalence of a rhyme perception can be found analyzing Russian poetry into foreign languages. For example, while translating B. Okudzhava's rhymed poetry into English, the English-speaking translator A. Vagapov demonstrated the rhymed possibilities of the English language: he preserved the original rhyme and the melody. So, his translation proved that it is not the lack of rhymes in English that makes English-speaking translators produced rhyme-free versions of a rhymed foreign poetry, but the deliberate neglect of the rhyme by the majority of these translators, when the rhyme is considered to be an 'obstacle' for a translator, rather than an important instrument of a poetic form.