

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

**Сборник статей
XXIII Международной научной конференции
21–24 октября 2012 г.**

Отв. ред. С.К. Гураль

Томск
2013

Ю.А. Тихомирова

Томский государственный университет

СТРАТЕГИИ ВОКАЛЬНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Исследование проведено в рамках мероприятия 1.3.1 «Проведение научных исследований молодыми учеными – кандидатами наук» федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.

В современном переводоведении термин «вокальный перевод» оказывается задействованным в обозначении двух феноменов. Более традиционное понимание термина подразумевает перевод оперных арий, либретто с языков оригинала. Второе значение термина связано с первым, но имеет более широкий круг применения и более общефилологическую, чем музыковедческую, методологическую базу.

Вслед за академиком М.П. Алексеевым, обратившим внимание на необходимость рассматривать отдельно от просто стихотворного перевода трансляции текстов, в которых ритмико-интонационная структура приспособлена к музыкальной мелодии и неотделима от нее, в которых подразумевается достижение полной слитности с музыкальным оформлением [1. С. 563], необходимость выделения такого способа перевода в особый жанр поддерживает А.Н. Гиривенко [2. С. 92]. Особенностью таких переводов видится способность мелодической основы удерживать в памяти этот текст и при трансляции его на другой язык способствовать его адекватному образно-лексическому, ритмо-метрическому, синтаксическому, фонетико-интонационному воспроизведению, хотя некоторые свойства поэтики при этом могут быть принесены в жертву достижению более высокого уровня певческих качеств.

«Вокальный перевод» – современный термин для такого типа перевода, когда в основе транслируемого текста лежит мелодизм, который из качества текста, его характерной черты становится его основной функцией. В.Г. Белинский, профессиональный критик переводов, писал об одной из вокальных трансляций русского переводчика-романтика И.И. Козлова, дав при этом универсальную характеристику принципу вокального перевода: «Этот стих «О ива, ты ива, зеленая ива», не выражающий никакого определенного смысла, заключает в себе глубокую мысль, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее и превратившуюся в звук музыкальный...» [3. Т. 3. С. 298].

Изучение вокального перевода не только актуально как обращение к теоретическим вопросам межкультурной коммуникации, но и обладает большой практической ценностью. До сих пор недостаточно разработаны принципы перевода текстов с мелодической основой как на русский язык, так и с русского. Золотой фонд русской лирической поэзии может многое предложить зарубежному читателю и слушателю, и важность этого растет день ото дня в условиях изменяющегося мира, ухода от чтения книг к аудиальному и визуальному восприятию, в связи с ускорением всех процессов современной цивилизации, в которой еще пока есть место эстетическому наслаждению.

Безусловно, принцип вокального перевода является универсальным для любой принимающей культуры, в которой укоренилось понятие чувства ритма, мелодики, музыкального размера и т.д. В англоязычной переводческой рецепции этот тип перевода является очень продуктивным в отношении русской классической лирики, которая известна своим мелодизмом. Многие произведения ее действительно положены на музыку, и как в самом переводоведении существует понятие переводной множественности, так и в музыкальном творчестве одно и то же произведение зачастую много раз привлекает разных композиторов, создавая вокруг лирического текста музыкальную семиосферу, в которой каждое музыкальное произведение оказывается более или менее конгениально тексту. Ярким примером такой конгениальности можно назвать романс, в котором пушкинский текст «К ***» («Я помню чудное мгновенье...») 1825 года и его мелодия, написанная М.И. Глинкой в 1840 г., уже практически два века сосуществуют в неразрывном единстве.

В данной работе мы обратились к множественному переводу классического стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус» на английский язык, которое очень популярно среди переводчиков, англоязычных и русскоязычных, видимо, из-за контраста между простотой поэтической формы и глубоким эстетико-философским содержанием.

Первое, хотя далеко не единственное требование к переводу текстов принципом вокального перевода, – чтобы английский и русский тексты пелись на одну и ту же мелодию. При всей очевидности и даже банальности данного требования оно вскрывает целый узел стиховедческих, переводческих и общеэстетических проблем.

Ритмико-мелодическая основа в русской классической лирике, безусловно, первична. Способность мелодической основы удерживать в памяти текст при трансляции на другой язык является помощником переводчику, способному уловить его ритмико-интонационное своеобразие. Остается как бы «распределять» образно-лексическое наполнение в готовые ритмико-синтаксические контуры. Но поскольку речь идет о произведении, приспособленном к музыкальной мелодии, это обстоятельство вносит коррективы в подбор и распределение лексических эквивалентов. В первую очередь это касается перераспределения внутри музыкальной фразы роли различных типов ударения – синтагматического и выделительного. Эти разнофункциональные акценты в поэтическом тексте сосуществуют в относительно урегулированном виде: синтагматическое ударение совпадает с последним ударным слогом синтагмы, логико-эмоциональное ударение выделяет обязательные ударные элементы стиха, эмоционально-поэтическими акцентами подчеркиваются лексемы, наиболее значимые для создания образа. Но когда включается ассоциативная мелодика музыкальной фразы, эмоционально выделенными (при помощи сильной доли такта, мелодических пиков, синкопы, длительности ноты или распева слога на несколько нот) оказываются зачастую совсем не те же самые элементы, которые акцентировались при графическом восприятии текста и декламации.

Замечательным представляется тот факт, что практически все проанализированные переводы [4–11] подпадают под определение вокальной трансляции. Единственное объяснение такому единодушию переводчиков по поводу выбора стратегии – это свойства поэтики самого оригинального текста, для которого вокальный перевод оказался практически единственно возможной опцией.

Притягательность и одновременно сложность этого небольшого стихотворения для переводчиков заключается в том, что глубина философского содержания стихотворения противопоставлена кажущейся простоте его поэтической структуры. Действительно, лексико-семантический пласт его намеренно незамысловат. Чем же тогда достигается глубина образного и философского содержания?

Как показывает филологический анализ текста русского оригинала, помимо лексико-семантических характеристик, которые, безусловно, составляют ядро образности, важнейшее значение в создании философской антитезы – напряженных переживаний лирического героя на фоне картины спокойного моря – обладает ритмико-мелодическая и синтаксическая структура текста, что особенно важно в случае применения способа вокальной трансляции. Симметричное расположение повторов, инверсия, бессоюзные предложения, длина слов, размер стихотворения – двустопный ямб с пропуском ударения в третьей стопе, при помощи чего ритмически выделяются опорные слова – все это создает своеобразную мелодику стихотворения; именно эти свойства поэтики текста, с одной стороны, провоцируют переводчиков на использование вокальной трансляции, с другой стороны, являются для них камнем преткновения.

Еще одна интересная особенность состоит в том, что русскоговорящие переводчики, иногда даже в ущерб правильности английского языка (насколько можно говорить о правильности в поэтическом тексте), передают ритмико-мелодическую составляющую гораздо лучше, чем англоязычные; англоязычные же, наоборот, сделав упор на лексико-семантическую сторону, часто нарушают ритмическую картину. Объяснение этому видится в данном случае в том, что для русскоязычного переводчика с детства это стихотворение знакомо не только по школьной программе, но и по переложению на музыку А.Е. Варламова, которая с 1848 неизменно сопровождает текст, поэтому текст при переводе в буквальном смысле поется, что значительно облегчает работу переводчика по ритмической организации трансляции и оптимизирует поиск соответствующих ритму и фразовому ударению лексических эквивалентов.

Вокальный перевод является очень продуктивной моделью трансляции, когда комплекс поэтико-эстетических характеристик оригинального текста максимально приближен к певческим; в этом случае в произведении должна сохраняться основная жанрово-эстетическая функция – особый песенный мелодизм, эмфатическая выразительность, способность восприниматься как текст с первичной мелодической основой.

Литература

1. Алексеев М.П. Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX в.). М. : Прогресс, 1981. С. 491–566.
2. Гиривенко А.Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма. М. : УРАО, 2000. 234 с.
3. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собрание сочинений : в 9 т. М., 1978.
4. Lermontov M. A sail. Tr. by C.M. Bowra // A book of Russian Verse. Translated into English by various hands and edited by C.M. Bowra. London : Macmillan and Co LTD, 1943. С. 41–42.
5. Lermontov M. Sail. Translated by I. Zheleznova // Poetarium. М.Ю. Лермонтов. URL: http://poetarium.narod.ru/lermontov/parus_eng.htm (дата обращения: 14.05.2012).

6. Lermontov M. A Sail. Translated by A. Sirotin // Poetarium. М.Ю. Лермонтов. URL: http://poetarium.narod.ru/lermontov/parus_eng.htm (дата обращения: 15.05.2012).
7. Lermontov M. A Sail. Tr. by Evg. Bonver // М.Ю. Лермонтов. Парус. 1998. URL: <http://www.mostov.com/sail/> (дата обращения: 15.05.2012).
8. Lermontov M. A Sail. Tr. by A. Vaysburd // М.Ю. Лермонтов. Парус. 1998. URL: <http://www.mostov.com/sail/> (дата обращения: 15.05.2012).
9. Lermontov M. A Sail. Tr. by Elizabeth C. Baranowski // М.Ю. Лермонтов. Парус. 1998. URL: <http://www.mostov.com/sail/> (дата обращения: 15.05.2012).
10. Lermontov M. The Sail. Translation from M. Lermontov. By Leo Yankevich // Trinacria. Poems, Translations, Essays, Reviews. Iss. № 2, fall 2009 / ed. by J.S. Salemi. P. 60.
11. Lermontov M. A Sail. Tr. by Babette Deutsch // Russian poetry. An Anthology. Chosen and translated by Babette Deutsch. N. Y. : International Publishers, 1927. P. 51.

В.А.Тырыгина

Волжский университет им. В.Н. Татищева

ХРОНОТОПИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МЕДИАДИСКУРСА

Медиадискурс существует в коллективном сознании носителей языка как лингвокультурный концепт и содержит определенные представления о речевом поведении в mass media как сфере человеческой деятельности. С точки зрения *хронотопа* медиадискурс сконцентрирован на настоящем времени, служащим центральной точкой, от которой осуществляется отсчет вперед или назад, и рассредоточен в пространстве; его участники могут находиться на большом расстоянии друг от друга, но при этом осознавать некую глобальную целостность, благодаря технологическим достижениям, приведшим к «имплозии коммуникации», т.е. взрыву вовнутрь, когда за счет стремительного сжатия пространства, времени и информации, находящийся в одном месте, индивид может одновременно переживать состояние отдаленных объектов [1. С. 54].

В лингвистическом плане характер хронотопа выявляется через характер предикации. В поисках корреляций между предикацией и жанровым форматом обратимся к жанру комментария функционирующего в британском медиадискурсе.

It is the big money from the millionaires that is most lethally damaging. Asil Nadir, Jeffrey Archer, Michael Ashcroft, the Hinduja, Bernie Ecclestone, Michael Wheeler, Stanley Kalms, Robert Bourne – whether eccentrics or sincere believers, whether paying to steer the party's ideology or paying for naked gain, the mud always sticks. And it sticks both ways. Scrupulously honest men like David Sainsbury or Paul Hamlyn get tarred with the same brush by simple act of giving to a cause they support: in politics generosity is turned to acid spite. There is no free lunch, there is no donation without strings. Even those who want nothing are still using their pockets to promote the party of their choice. But the days of buying elections must be over now. A royal commission should be appointed to devise a generally accepted fair funding formula: there is no perfect system, but anything is better than government by millionaire.

The Guardian 2001, Jan.26, p.21.

Здесь момент речи не зависит от точки отсчета. Доминантная временная форма, используемая в комментарии, – это так называемое настоящее вневременное или, в других терминах, настоящее постоянное, настоящее абстрагированное, настоящее обобщенное, настоящее расширенное, настоящее нелокализованное. О.Есперсен предлагал для обозначения данного времени термин «обобщенное время». Он не соглашался с Суитом, полагавшим, что для таких утверждений, как «The sun rises in the east», лучше всего подходит настоящее время, поскольку оно само по себе является самым неопределенным из времен. О.Есперсен полемизировал: «Почему неопределенным? Еще меньше оснований называть такие предложения «вневременными» (zeitlos), как это часто делается. Было бы лучше усматривать в данном случае о б о б щ е н н о е в р е м я, точно так же как мы рассматривали выше обобщенное число и обобщенное лицо» [2. С. 303, разрядка наша – В.А.Т.].

Логика ученого вполне убедительна, убедительны аргументы, приводимые им. Теоретически настоящее время – это точка, не имеющая никакой длительности, подобно тому, как точка в теоретической геометрии не имеет измерений. По словам О.Есперсена, настоящий момент «сейчас» – это только текущая граница между прошедшим и будущим. На практике, однако, «сейчас» означает промежуток времени со значительной длительностью, которая меняется в зависимости от обстоятельств. В подтвер-