

vertlinear translation
duction littérale
duzione interlineare
дестрогник

Н.Е. Никонова

ПОДСТРОЧНЫЙ ПЕРЕВОД:

**ТИПОЛОГИЯ, ФУНКЦИИ И РОЛЬ
В МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

Н.Е. Никонова

**Подстрочный перевод:
типология, функции и роль
в межкультурной коммуникации**

**Томск
2008**

УДК 81'255.2

ББК 81

Н 64

Никонова Н.Е.

Н 64 Подстрочный перевод: типология, функции и роль в межкультурной коммуникации. Томск: Томский государственный университет, 2008. 112 с.

ISBN 5-94621-256-7

Рассматривается подстрочный перевод поэтического текста как вид перевода и тип текста, раскрывается его роль в истории русской переводной литературы, приводится классификация подстрочников.

Впервые описан выполненный К. Грасгофом интерлинейный перевод «Одиссеи», расшифрован «подстрочник» «Илиады» В.А. Жуковского.

Для преподавателей вузов, аспирантов и студентов, а также широкого круга читателей, интересующихся вопросами переводоведения, проблемами русско-европейских связей, творчеством В.А. Жуковского.

УДК 81'255.2

ББК 81

Рецензенты:

доктор филологических наук Ф.З. Канунова,
кандидат филологических наук Ю.А. Тихомирова

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
гранта Президента РФ для молодых ученых – кандидатов наук,
(проект № МК-2353.2007.6), а также
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 07-04-0005а)*

ISBN 5-94621-256-7

© Н.Е. Никонова, 2008

© Томский государственный университет, 2008

ВВЕДЕНИЕ

Интердисциплинарное по своей сути учение о самых различных аспектах перевода – переводоведение, или теория перевода, – является в настоящее время преимущественно территорией лингвистики. Термин «теория перевода» стал употребляться в значении «лингвистическая теория перевода» без дополнительных оговорок, а перевод определяется как вид речевой деятельности, в изучении которой используются в первую очередь методы языкознания – грамматики, лексикологии, семасиологии, стилистики, социолингвистики, психолингвистики и др.¹ Этот факт обусловлен целым рядом причин, в том числе ужесточением требований к переводу, повышением профессиональных навыков переводчиков и активизацией межкультурных связей.

В настоящее время внимание исследователей привлекает, прежде всего, следование критериям точности и адекватности перевода, требованиям лингвистического и коммуникативного соответствия текстов на ИЯ и ПЯ, являющимся основной целью современного переводчика. В связи с этим художественный перевод часто оказывается на периферии научности, в силу объективных причин (уникальности произведения) остается явлением, не поддающимся типологизации. Литературоведческая компаративистика требует от ученого-филолога сочетания многих навыков, владения языками оригинала и перевода (лингвистической компетенции), знаний литературных контекстов двух культур и рецептивной истории того или иного автора и произведения. Соответственно, тематика того или иного исследования классики переводных литератур часто ограничивается инонациональной рецепцией того или иного автора/произведения.

Однако существует неминуемое и само собой разумеющееся в художественном переводе звено, общее для прозы и поэзии, – это перевод подстрочный. Настоящая работа представляет собой первую по-

¹ См. например: *Комиссаров В.Н.* Лингвистика перевода. М., 1980; *Швейцер А.Д.* Перевод и лингвистика. М., 1973; *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. М., 1975 и др.

пытку научно определить подстрочник и типологию подстрочного перевода на качественно новом материале текстов.

Несложно выявить общий характер представлений о сущности подстрочного перевода на основании определений известных переводчиков, поэтов и критиков литературы. Отзывы и реплики в адрес подстрочника всегда совмещают в себе два очевидных аспекта: с одной стороны, подстрочник – мера вынужденная, с другой – это неизбежный и не предназначенный для аудитории этап при переводе поэзии. Именно в силу своей скрытости подстрочник как текст и как вид перевода всегда оставался в тени, не находя должного внимания исследователей.

В действительности подстрочник, возникший с зарождением переводческой деятельности (первые переводы канонических религиозных текстов – подстрочные), имеет разветвленную типологию. Конечно, он существует в ментальной форме в уме переводчика, обрабатывающего художественный текст, но в явленном, письменном виде подстрочный перевод всегда призван представлять или даже замещать иноязычное произведение. Различные виды подстрочника определяются языковой или смысловой доминантой текста, его адресатом и предназначением. В первом разделе настоящей работы «Сущность и определение подстрочника» мы предлагаем вариант типологии подстрочников. По результатам исследования можно выделить три основных типа подстрочника.

Первый непосредственно представляет читателю иноязычный поэтический текст (как, например, переводы А. Григорьева из Г. Гейне (1852), М. Цветаевой из И.-В. Гёте (1933), русская поэзия в немецком издании «Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart» (1984), «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели в подстрочнике С. Иорданишвили (2007) и др.). Репрезентативная функция таких текстов определяет их высокую степень художественности, адаптации к нормам языка и литературы принимающей словесности.

Подстрочник второго типа располагается, как правило, между оригиналом и художественным переводом или переводами и служит часто эталоном точности или базисом для возможного сравнения нескольких стихотворных интерпретаций. Такой текст содержит больше пояснений и примечаний переводчика, вариантов синонимичных конструкций. Сфера функционирования данного типа подстрочника –

исследования филологов-компаративистов, занимающихся изучением рецепции того или иного автора или произведения; поэтического перевода в ситуации переводной множественности. Так, процесс многолетнего восприятия русской литературой сонетов У. Шекспира представлен в крупном издании 2005 г., где подстрочник А. Шаракшанэ предшествует стихотворным переводам известных поэтов. Подробнее об этом см. раздел «Подстрочный перевод как эталон точности в ситуации переводной множественности».

Третий тип подстрочника адресован переводчику и предназначен для деинтерлинейного перевода, или внутриязыкового переложения, в случае, когда переводчик-поэт не обладает достаточным знанием языка оригинала.

Соответственно доминирующей функции (в зависимости от предназначения) подстрочник как тип текста может быть смысловым и лингвистическим: первый интерпретирует оригинал, минимально адаптируя его и согласовывая с нормами принимающей литературы; второй нацелен на передачу языковой информации – порядка слов, ритмико-синтаксических, стилистических и лексических особенностей, часто вопреки нормам литературного ПЯ.

История переводной (а опосредованно и родной) литературы оказывается невозможной без внимания к подстрочнику – об этом свидетельствует репрезентативный в диахронии (XIX–XX вв.) материал русской переводной поэзии, созданной на базе подстрочных переводов. Все разнообразие подстрочников встречается в творчестве первого русского романтика В.А. Жуковского, положившего начало русскому стихотворному переводу. Собственные его «подстрочники» уникальны. Переводы под строками гердеровского «Сиды», «Илиады» Фосса и другие мало похожи на современные подстрочники. Жуковский переводит «с листа» практически набело, но его карандашные тексты выполняют одну из характерных функций подстрочника: они воплощают на бумаге необработанный образ иноязычного произведения на родном языке. Ярчайшим примером такой работы является впервые публикуемый перевод фрагмента «Ilias», продолжающий известные 500 стихов «Малой Илиады» и обнаруженный в личной библиотеке В.А. Жуковского в немецком издании Гомера в переводе И.-Г. Фосса (см. раздел «Подстрочник»: В.А. Жуковский – читатель и переводчик «Илиады» И.-Г. Фосса).

Авторство самого грандиозного в истории литературы и уникального деинтерлинеарного перевода также принадлежит русскому поэту. Изучение сделанного специально для него К. Грасгофом немецкого подстрочника «Одиссеи», по которому осуществлен русский перевод, свидетельствует о беспрецедентности замысла. В личной библиотеке Жуковского сохранилось всего пятнадцать переводов «Одиссеи» в различных изданиях: два русских (П.И. Соколова и И.И. Мартынова), четыре немецких (J.H. Voss, A.L.W. Jacob, J.S. Zauper, F. Wiedasch), шесть французских (Prince Le Brun, Mme Dacier, Mm. Trianon et E. Falconnet, Dugas Montbel, Th. Devilly et A. Titeux, P. Giguet) и два английских (W. Cowper, A. Pope) перевода. Жуковский, ознакомившийся как минимум с тридцатью источниками на разных языках (судя по материалам личной библиотеки), переводит все-таки с подстрочника, сначала между строк, затем на соседней странице.

Именно «хаос» подстрочника, или, как он сам его назвал, «благословенная галиматья», помогает поэму Гомера перевоплотить в иную законченность и стройность сквозь призму неповторимости. В то же время Грасгоф по-немецки последователен и точен, его беспрецедентный текст представляет собой выверенную лингвистическую систему и одновременно путеводитель по античному эпосу с характерными примечаниями и пояснениями. Подробнее познакомиться с немецким подстрочником можно в разделе «“Одиссея” В.А. Жуковского и посредничество интерлинеарного перевода К. Грасгофа» настоящей книги.

По подстрочнику переводили другие русские классики, в том числе А.С. Пушкин (подробнее см. раздел «О месте подстрочного перевода в истории русской переводной литературы»). Следующий после Жуковского значимый этап данного вида внутриязыкового стихотворного перевода приходится на конец XIX – начало XX в. и связан с деятельностью поэтов-символистов, которые обратились к восточной поэзии. В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок и другие поэты в сотрудничестве с армянскими коллегами переложили таким образом на русский язык антологию армянской поэзии, предпослав объемному тому декларацию своих принципов перевода. М. Цветаева также переводила с корейского.

Популярность деинтерлинеарного перевода привела к ухудшению качества «продукции» в советское время. Снижение требований к переводу было обусловлено массовостью подобных изданий: на рус-

ском языке по госзаказу следовало представить классическую и современную поэзию Союзных Республик. Так, один поэт-переводчик почти одновременно работал с текстами грузинских, дагестанских, армянских авторов, а точнее, с их русскими подстрочниками, естественно, не владея языком оригинала. С другой стороны, благодаря этому размаху деятельности (в государственных масштабах) зародилась и развилась советская переводческая школа с собственными принципами поэтического перевода. В западно-европейской традиции, например, перевод стихов стихами был явлением единичным, иностранная поэзия издавалась подстрочно или в нерифмованном переложении (верлибром). В результате в России в 1970–1980-х гг. сложилась собственная исследовательская традиция: переводческая рефлексия и критика художественного перевода нашли отражение в многотомном издании «Мастерство перевода», многие работы которого не потеряли своей методологической актуальности и по сей день. С изменением политической ситуации и развитием отечественного переводоведения в теории перевода постепенно возобладала лингвистическая направляющая, художественный перевод стал только одним из видов межкультурной коммуникации, соответственно, ужесточились требования адекватности и эквивалентности. В результате деинтерлинеарный перевод стал восприниматься совершенно несправедливо как нечто неприемлемое. Однако это было только началом следующего, качественно иного этапа в истории бытования подстрочника после нескольких десятилетий деинтерлинеарного перевода поэзии. Подробнее об этом см. раздел «Перевод по подстрочнику: за и против».

В условиях современной языковой интеграции и переводной множественности подстрочник приобрел новые функции – он стал эталонным точности, способным наряду с художественным вариантом или без него представить реципиенту иноязычное стихотворение. Об этом свидетельствует практика двуязычных изданий, где параллельно оригинальному стихотворному тексту на иностранном языке публикуется только его дословный прозаический перевод, за которым могут следовать стихотворные варианты нескольких поэтов.

Наконец, в настоящее время подстрочник стал основой ряда методик сравнительно-сопоставительного филологического исследования. Сама идея использовать подстрочник при исследовании переводов

поэзии принадлежит М.Л. Гаспарову, обратившемуся к архивным материалам антологии «Поэзии Армении». Роль этого талантливейшего ученого-новатора в истории изучения художественного перевода трудно переоценить. Особое значение академик Гаспаров, автор многих переводов и переводоведческих работ придает подстрочнику. Его антология «Экспериментальных переводов» (2003) поэзии без соблюдения размера подлинника и его объема подытоживает многолетние размышления о поэтике подстрочника.

Методика, предложенная М.Л. Гаспаровым в статье «Подстрочник и мера точности», спустя несколько лет была усовершенствована Л. Портером, которому удалось значительно расширить область ее применения (см. раздел «Подстрочник и точные методы литературоведения»). Подстрочному переводу, как и художественному, можно и нужно учиться, и при всей условности точных измерений в такой области, как поэтический перевод данная методика сравнительного анализа может быть продуктивна в обучении специалистов-филологов, лингвистов, переводчиков.

В разделе «Подстрочник и точные методы литературоведения» мы попытались применить предложенные выше методики на практике. На материале авторских подстрочников В.И. Авербуха и его художественных переводов «Сонетов к Орфею» Р.-М. Рильке дает интересные результаты методика Гаспарова. Семь переводов двенадцатого сонета У. Шекспира, включая подстрочник, проанализированы здесь же с помощью способа, предложенного Л. Портером для оценки качества стихотворного перевода. Следует подчеркнуть, что оценка качества переводов разных времен, в том числе ставших классическими, не являлась нашей основной задачей. Применение указанной методики позволяет глубже проникнуть в поэтический мир иноязычного текста, а подстрочник выступает как незаменимый инструмент лингвостилистического анализа. В этом, с нашей точки зрения, главный смысл подобных работ.

Подстрочный перевод предусматривает передачу языковой – лексической, грамматической, синтаксической и, возможно, посредством пояснений и комментариев фонетической – характеристики оригинального стихотворного текста без соблюдения размера, рифмы и ритмострофики. Подстрочник требует специального осмысления, т.к. занимает промежуточное положение между художественным и специальным

видами перевода, он способен представлять напрямую иноязычное произведение в принимающей литературе, выполнять функцию посредника при деинтерлинейрном способе перевода, а также служить базисом в новейших филологических методиках анализа.

Данное издание является результатом двухлетней работы и стало возможным благодаря поддержке гранта Президента РФ для молодых ученых – кандидатов наук (№ МК-2353.2007.6), а также Российского гуманитарного научного фонда (проект № 07-04-00052а).

Проблематику работы определили фундаментальная научно-исследовательская база ФилФ ТГУ, основные направления исследования литературоведческих кафедр (богатая традиция изучения жанровых процессов в русской литературе, личной библиотеки Жуковского в Томске, проблем русско-европейских контактов), сотрудничество с авторским коллективом по подготовке ПССиП В.А. Жуковского в 20 томах.

1. СУЩНОСТЬ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОДСТРОЧНИКА

Согласно переводоведческому словарю Л.Л. Нелюбина, подстрочник – это «дословный перевод поэтического текста с соблюдением основных лексико-грамматических норм языка перевода, выполняющий функцию ознакомления читателя с содержанием оригинала», сопровождающийся «примечаниями переводчика, разъясняющими особенности формы оригинала»¹. Такой перевод широко используется как инструмент лингвистического описания. Основная сфера использования подстрочника – перевод поэзии. В идеале текст подстрочника должен воспроизводить все слова подлинника в той же последовательности и в тех же формах. С этой разновидностью текста мы встречаемся в том случае, когда он используется переводчиком в качестве промежуточного этапа на пути к художественному тексту. С повышением репрезентативной функции подстрочника – способности непосредственно представлять иноязычный поэтический текст – возрастает когерентность текста, возникает адаптация метафор и нехарактерного словоупотребления, согласование с узусом.

Необходимо указать на то, что существует явление подстрочника и в прозе, которое связано с диглоссией художественной прозы.

В этом случае перевод помещается в постраничных сносках и образует вспомогательный для читателя текст на родном языке, в то время как в основном корпусе произведения находится текст иноязычный. Функции такой диглоссии, с точки зрения поэтики художественного текста, могут быть различными.

Один из ярчайших в истории русской литературы пример – вызвавший спор русско-французский дискурс «Войны и мира» Л.Н. Толстого, призванный передать индивидуальность стиля говорящего или обозна-

¹ Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М., 2003. С. 156.

чить точку зрения наблюдателя, его дистанцию по отношению к нему² Такая функция перевода иноязычных включений связана в первую очередь с его подстрочным расположением. Оформление перевода в виде сноски автоматически превращает его в дополнительный, вспомогательный для читателя текст, поясняющий и комментирующий основной. Функция перевода в этом случае – донести содержание икорпорированного в текст иноязычного фрагмента, и степень точности и вольности может быть различной и определяется автором.

Перевод иноязычных фрагментов чаще всего выполняется профессиональным переводчиком или редактором. В этом случае он представляет собой максимально точный художественный перевод. Однако когда перевод принадлежит автору основного текста произведения он может быть вольным и даже представлять собой целостную вставную композицию.

Интересный вариант такого использования подстрочника, сделанного самим автором, можно найти в повести известного писателя XX в Л.М. Леонова «Белая ночь» (1927–1928). Использование иноязычного текста и собственного подстрочного перевода маркирует кульминационный для всего произведения момент, в котором открывается взгляд нетрезвого иностранца на русскую культуру и на Россию.

В самом заглавии повести без труда можно обнаружить аллюзию на Достоевского, и в первых же строках мы находим скепсис художественного автора-нарратора по отношению к самой идее белых ночей, выраженный в печальной картине города Нандорска, где в «розовой луже отражается утро», «как явь отражается в снах», но вот «констепует в воду, проваливается в черную жижу колесо и скрипит ось, мутится ил, и меркнет розовое очарование лужи»³.

Подстрочный перевод Леонова англо-русской беседы главного героя поручика Пальчикова с помощником коменданта составляет отдельный сюжет с зачином, выраженным по-английски приветствием, и финальным прощанием (С. 481–483):

² Подробнее о русско-французской диглоссии и переводе в «Войне и мире» см.: Виноградов В.В. О языке Толстого // Литературное наследство. Т. 35–36: Л.Н. Толстой. М., 1939. Ч. 1; Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. 348 с.

³ Леонов Л.М. Белая ночь // Леонов Л.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1969. Т. 1. Повести и рассказы. С. 452.

Добро пожаловать! (англ.).

Как вам нравятся наши белые ночи? (англ.).

Мне все в России нравится. Россия – это много леса, зерна и много хороших девочек... (англ.).

А что вы скажете о русской культуре? (англ.).

О, тут надо глядеть да глядеть. Русские всегда старались поджечь мир во имя какой-нибудь высшей цели. А впрочем, все эти ребята, пророки и реформаторы, что бы они не болтали о счастье человечества, в конечном счете им на него наплевать (англ.).

С этой девушкой я обручен!.. (англ.).

До свидания! (англ.).

В основном тексте повести этот английский диалог обрамляется скептическим тоном размышлений поручика и комментариев художественного автора. На странице 481 приводятся первые заковыченные размышления главного героя о русской душе: «Они встречали нас крестным ходом, они англичанам вопили “Welcome!”, они и красных встретят красными флагами... Вот она широта души...». В ходе дальнейшего разговора собеседники трижды переключаются с одного языка на другой:

«– Do you like our white nights? – спросил из вежливости Пальчиков, применяя к не вполне устойчивой походке англичанина.

После выпивок тот всегда пребывал в состоянии крайнего благодушия.

– I like everything in Russia, – тряхнул тот угловатыми плечами и поскалил зубы. – Russia means plenty of timber, of grain and a lot of jolly girls...

– And what do you say of Russian culture? – спросил хмуро поручик.

– Well you have got to keep your eyes open. Russians always try to set fire to the world, spiritually I mean, for the sake of some higher aim. Well, but all these chaps, prophets and reformers, whatever they say about the happiness of mankind they don't really care a damn, – свысока процедил англичанин.

“Так... поджигатели, значит, очень хорошо”, – подумал Пальчиков и промолчал оплеуху. Впрочем, англичанин и сам догадался, что и в Африке обижаются; видимо, для того, чтобы смягчить заминку в разговоре, он покопался в бумажнике и достал оттуда сгорбленную от близости тела фотографию какой-то девицы.

– This is the girl I am engaged to!... – сказал он не без мечтательности, дыша винным перегаром в самый лоб Пальчикову. – Вы тоже имеете одна? – почему-то приспичило ему спросить по-русски.

– Нет, я не имею ни одной... – сухо поклонился Пальчиков. Он смотрел на длинный нос английской девицы, на ее тощие губы, похожие на шрам, и думал, что девица эта, наверно, стервоза, и когда выйдет замуж, то они станут пить вместе.

– Good bye! – сказал поручик и покинул гостеприимный перекресток, где они обменивались этими приятными речами».

Таким образом, включение в текст иностранного дискурса подчеркивает дистанцированность авторской точки зрения и предвзятое неприятие его главным героем Пальчиковым. Новаторство Леонова заключается в оформлении и творческом использовании подстрочника как целостного, параллельного основному, но равноправного с ним вставного мини-сюжета. Способность подстрочника в прозе производить впечатление достоверности и стать параллельным и отдельным дискурсом по отношению к линейному разворачиванию сюжета произведения связана с его оформлением (более мелким кеглем в сноске) и расположением (внизу страницы).

Однако подстрочный перевод в прозаическом произведении литературы – это, как правило, перевод художественный; инкорпорирование иностранной речи (а значит, и ее перевода) в литературный текст связано с оригинальной, авторской «поэтикой композиции» (понятие Б.А. Успенского)⁴.

Такой перевод можно назвать подстрочником только условно благодаря его расположению по отношению к основному (художественному, научному или любому другому) прозаическому тексту. Поэтому под подстрочником мы (здесь и далее) будем понимать точный нерифмованный перевод поэтического текста.

В литературной практике подстрочник играет совершенно особую роль. Это подтверждают непрекращающиеся споры о нем и многочисленные попытки его определить, оправдать. Почти все поэты по естественным причинам в самостоятельности ему отказывали, но все они переводили по подстрочнику. Этот парадокс образно описан Р. Гамзатовым: «Подстрочник – это изба, разобранный для перевозки. Это – груда бревен, досок, кровельного железа, кирпича. Переводчик из этой бесформенной груды собирает новую избу. Если бревно подгнило, он его заменит, если доска потерялась в дороге, он поставит новую доску. Если обломались узоры у резного наличника, он подно-

⁴ Прозаический подстрочник в нехудожественной прозе – перевод оригинальных понятий, цитат зарубежных ученых и т.п. – также не является пословным и отвечает стилю (научному, деловому) автора высказывания.

вит узор. И протрут оконные стекла, и разведут в печи огонь, чтобы дымок шел из трубы, и ребятишки выбегут на крыльцо, и под застрехой заведутся ласточки. Что такое подстрочник? Человек, у которого погасли зрочки и остановилось сердце. Но приходит врач, делает укол, переливает кровь, массирует сердечную мышцу, и в человеческое тело возвращается теплая жизнь. Что такое подстрочник? Кумуз, у которого на время спущены струны. Очаг, в котором на время погашен огонь. Птица, у которой на время подрезаны крылья. Что такое подстрочник? Один парикмахер подстриг, побрил меня, уложил мне волосы и сказал:

– Ну вот, пришел ты ко мне, как подстрочник, а уходишь, как перевод»⁵.

«Подстрочник – как обязательная опора, как костыли, к которым привыкает поэт. Настаёт момент, когда вдруг он замечает, что без костылей шагу не может ступить»⁶.

«Подстрочник передаст смысловые и лексические нюансы оригинала в той мере, в какой переводчик, погруженный в иноязычную культуру и ее язык, способен чувствовать эти нюансы. Отсюда и большое внимание к подстрочнику, которое я исповедую. Большинство переводчиков, к сожалению и в ущерб себе, к подстрочнику относятся презрительно. Подстрочник – это та печка, от которой надо танцевать. А поэтическую форму воспринимают по иконографии и звучанию оригинала. Не надо эти два пути противопоставлять, их надо синтезировать»⁷.

«Подстрочник – словесная руда оригинала, из которой необходимо добыть алмаз и сотворить из него такой же брильянт, как у переводимого поэта. Хороший переводчик обязан отшлифовать алмаз так, чтобы он стал явлением и для русской поэзии»⁸.

⁵ Гамзатов Р. Мой Дагестан // Официальный сайт Расула Гамзатова. 2003. Режим доступа: <http://www.gamzatov.ru/book/mydag7.htm>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.08.2007 г.

⁶ Зорин А. Заболоцкий. Режим доступа: http://lit.lseptember.ru/2001/14/lit14_04.htm. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.07.2008 г.

⁷ Портер Л.Г. Числовые оценки качества поэтического перевода // Мир перевода. 2004. № 1 (11). Режим доступа: <http://www.poezia.ru/master.php>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.08.2007 г.

⁸ Там же.

Словом, о подстрочнике много говорят и пишут, но эти суждения имеют, как правило, субъективный (часто инвективный) характер. Словарная дефиниция понятия приравнивает его к пословному переводу. Однако в реальности подстрочником критик нередко именует перевод художественного текста, не удовлетворяющий его вкусам или представлениям. Вот некоторые примеры таких рассуждений: «...подстрочник есть запись того, как понял и бессвязно отпечатал на машинке стихотворный (или прозаический) текст некий человек, худо-бедно знающий язык стихотворения (или прозы). И хотя подстрочники бывали и бывают хорошие и плохие – все подстрочники плохи»; «переводы по подстрочнику, видимо, еще долго будут оставаться неизбежным злом»⁹. Перевод по подстрочнику – «уничтожение собственного пульса»¹⁰.

В официальных требованиях, предъявляемых к работе переводчика значится: «Критерий, позволяющий отличить подстрочник от так называемого “литературного” перевода, может быть сформулирован следующим образом: перевод должен выглядеть так, как если бы он был изначально написан на языке перевода. Подстрочник для переводчика недопустим»¹¹.

Авторское обозначение собственного перевода подзаголовком «подстрочнику» может свидетельствовать о том, что текст не претендует на высокую художественную ценность, не ищет воссоздания поэтической формы оригинала, передает только содержание сложного поэтического текста. Из этого ряда примечание переводчика типа: «Я назвал их “Подстрочники” просто потому, что не хотел с ними особенно возиться. Такое название позволяло тешить себя мыслью, что переводы уже готовы, и хоть сейчас их можно публиковать»¹². С точки зрения автора, его подстрочник передает содержание в ущерб

⁹ Эппель А. Факт русской поэзии // Дружба народов. 2001. № 10. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2001/10/eppel-pr.html>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

¹⁰ Сагратян А.А. Введение в опыт перевода (Искусство, осязаемое пульсом). М., 2001. С. 37.

¹¹ Требования к предоставлению текстов внештатными переводчиками. Режим доступа: <http://www.norma-tm.ru/www.neotech.ru>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

¹² Сердюков А.В. Подстрочники. 2004. Режим доступа: <http://www.sbor.net/~avs/lyrics/dopoln.htm>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

форме (см., например подстрочные переводы «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке¹³). Однако и тут авторы вынуждены оговариваться, пояснять характер своего перевода: «никогда не писал подстрочников в буквальном смысле»¹⁴.

С другой стороны, сегодня существует и обратная точка зрения, связанная с требованием точности поэтического перевода. «Когда я вижу плохой перевод, то возникает желание напечатать подстрочник. Подстрочник – это проверка стиха на зрелость. По подстрочнику судить о поэте нельзя, но и без подстрочника тоже нельзя»¹⁵.

Обратимся к истории подстрочного перевода.

Подстрочный перевод появляется с началом переводческой деятельности как синоним передачи неискаженного содержания религиозных канонических текстов: перевод Священного Писания и всех богослужебных книг на славянский был подстрочным. У подстрочника в истории русско-зарубежных литературных связей свое особое положение. Он всегда был одинаково востребован, но в разной степени недооценивался. Усиление интереса филологической науки к подстрочнику наблюдается в 1930-е гг., а затем в 1890-е. В первом случае это внимание связано с началом советского переводоведения, а именно с возникновением идеи непереводаемости, повышением требований точности поэтического перевода. Подстрочник играет приоритетную роль, т.к. позволяет донести содержание произведения без искажений, не допуская формализма и буквализма, а также излишнего субъективизма, однако он все же оценивается как сугубо вынужденная процедура, связанная, как и всякий перевод, с ограничением смысла, с поэтикой выбора. На пути к современному пониманию относительной переводимости как свойства любого текста оформляется основной критерий оценки перевода как художественного, так и нехудожест-

¹³ Авербух В.И. Райнер Мария Рильке. Сонеты к Орфею / Пер., предисл. и прим. В. Авербуха. Интернет-версия Андрея Горелика. 1998. Режим доступа: <http://gorelik.andrewz.org/authors/rilke/>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

¹⁴ Сердюков А.В. Подстрочники. 2004. Режим доступа: <http://www.sbor.net/~avs/lyrics/dopoln.htm>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

¹⁵ Гамзатов Р. Мой Дагестан // Официальный сайт Расула Гамзатова. 2003. Режим доступа: <http://www.gamzatov.ru/book/mydag7.htm>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.08.2007 г.

венного текста – его коммуникативная функция. В соответствии с коммуникативной стратегией того или иного типа текстов исследуются стратегия художественного перевода, ее компетенции или полнота передачи информативного содержания в переводе. Парадоксальным образом в этом контексте на передний план выходит подстрочник не в своем утилитарном значении, а как самостоятельный жанр перевода и тип текста. Очевидно, оригинальный набор формально-содержательных характеристик подстрочника импонирует господствующему положению в современном гуманитарном знании исследований коммуникации в различных ее ипостасях – социальных, лингвистических и художественных дискурсах.

Подстрочный перевод поэзии занимает собственную нишу в отечественной словесности и филологии (в западноевропейской переводной литературе давно укоренен взгляд на него как на форму филологического подстрочника, иногда ритмизованного). Это связано с двумя его основными свойствами. При всем разнообразии подстрочников каждый из таковых, во-первых, свободен от напряжения между содержанием и формой и связанного с ним «излишка» и, во-вторых, обнажает прием (метод перевода, коммуникативную стратегию) – раскрывает механизм построения оригинального, обнаруживает формулу нарратива. Средство подстрочника вариативно по определению. Конструкции языка и двусторонность языкового знака здесь раскрываются в своей сущности, поскольку подбор значений чаще всего включается в сам текст перевода. Подстрочник регистрирует и сохраняет варианты, чтобы познакомить с ними реципиента, не ограничивая его креативную компетенцию, в результате чего размыкается эстетическая целостность и герметичность художественного произведения.

Попробуем найти подстрочник в системе знаний современного переводоведения. Как известно, принято различать 2 вида перевода (художественный и специальный), 2 основные формы (письменный и устный) и несколько их разновидностей (двусторонний, последовательный, синхронный). Наконец, нельзя забывать об автоматизированном компьютерном переводе и САТ-технологиях, без которых немыслима работа современного переводчика¹⁶. Основываясь на соот-

¹⁶ См. подробно: *Воронова А., Верч И.* Основы применения технологий компьютерных переводов (САТ-технологии). М.: Триест, 2007. Ч. 1. 291 с.

ношении содержания и формы перевода с содержанием и формой оригинала, определяют типы перевода (вольный, дословный, буквальный, пословный и адекватный, или эквивалентный)¹⁷. Подстрочник крупнейшими современными переводоведами (Л.Л. Нелюбиным, Н.К. Гарбовским, А.Д. Швейцером и др.) в подобные классификации не включается, хотя отвечает всем критериям, по которым тот или иной текст или его продуцирование определяется как перевод. Подстрочный перевод как деятельность – это тот же «переход, осуществляемый индивидом (или имитирующей его машиной) либо от одной семиотической системы к другой, либо от одного варианта той же семиотической системы к другой»; его главной функцией, отличающей его от других разновидностей коммуникации с использованием двух языков, также оказывается *общественная функция посредничества*, т.е. передача чего-либо от одного индивида к другому» (определение перевода Н.К. Гарбовского)¹⁸. Так же, как и все иные разновидности перевода, подстрочник подразумевает *частичную передачу* сообщения.

Только одна из известных нам переводоведческих классификаций опосредованно включает подстрочник в систему видов переводческой деятельности. А.И. Чередниченко и П.А. Бех определяют терминологический спектр основных форм интерпретации при переводе поэзии следующим рядом: собственно перевод – деинтерлинеарный перевод – трансперевод – переложение – вариация¹⁹. Авторы одними из первых обозначили перевод с подстрочника (деинтерлинеарный) и с языка-посредника (трансперевод) как формы опосредованного обращения к оригинальному произведению и самостоятельные равноправные виды рецепции иноязычной поэзии. Однако они не попытались обратиться к этому типу текста аналитически, пассаж об деинтерлинеарном переводе (ДП) завершается вполне «традиционным» заключением: «ДП представляет собой поэтическое редактирование подстрочников. Советская теория в принципе отрицает практику ДП. ДП, или подстрочник, – это

¹⁷ Нелюбин Л.Л. Наука о переводе (история и теория перевода с древнейших времен до наших дней): Учеб. пособие. М., 2006. С. 6–10.

¹⁸ Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М., 2004. С. 211–212.

¹⁹ Чередниченко А.И., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: Тексты лекций. Киев, 1980. С. 9.

пережиток нереалистических тенденций в переводе. Знание переводчиком языка оригинала – одно из условий проникновения в национальную специфику произведения, которая подлежит воссозданию в существенных, типичных, характерных чертах как в отдельных деталях, так и в целом. Однако пока в связи с отсутствием квалифицированных переводчиков с малоизвестных языков иногда приходится мириться с существованием подстрочников»²⁰.

Итак, вопрос о подстрочнике до сих пор остается открытым.

Подстрочный перевод поэтического текста может быть научно определен *с помощью современного дискурс-анализа*, поскольку он неотъемлем от конкретной ситуации. Его порождение и актуальное функционирование обусловлены современной ему жизненной ситуацией, он неразрывно связан с адресатом (заказчиком/переводчиком) и текстом на ИЯ. Подстрочник по природе своей диалогичен: на его территории сходятся автор оригинального текста, автор подстрочника, переводчик, филолог-ученый или читатель. Наконец, интересующий нас тип текста не является продуктом, не образует целостного, безотносительного, самостоятельного текста. Подстрочник – это процесс, акт, но не конечный результат, высказывание о целостном художественном тексте на ИЯ.

Классификация текстов данного типа определяется, во-первых, целью коммуникации, во-вторых, способом передачи значения/смысла, в-третьих, характером когеренции.

По способу передачи значения/смысла различаются подстрочные переводы, в которых превалирует уровень формы, т.е. нарратив (смысл основан, в первую очередь, на лексическом значении единиц дискурса), а также те, прагматика которых выстроена преимущественно на имплицатуре.

Как правило, текст подстрочника обладает максимальной степенью когезии, т.е. грамматической связанности; этот дискурс никогда не нарушает формальных правил игры. Степень когерентности, т.е. семантико-прагматических (тематических и функциональных в том числе) аспектов смысловой и деятельностной (интерактивной) связанности подстрочника, может быть различной и определяется общим

²⁰ Чередниченко А.И., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: Тексты лекций. Киев, 1980. С. 9.

планом коммуникации. В то же время связность подстрочника – одна из важнейших его черт – обеспечивается его особым качеством самоорганизации, способностью выстраивать метакоммуникативные акты, т.е. дискурс по поводу самого дискурса, зафиксированные письменно коммуникативные ходы, комментирующие, ориентирующие ход общения или выделяющие его структурные фазы. К таким примечаниям относятся синонимы, пояснения, восполнение недостающих служебных единиц и уточнение грамматических значений и инструкции относительно (последующего) перевода.

Чтобы попытаться заполнить эту лауну и дать научную дефиницию данному явлению, необходимо определить типологию подстрочных переводов. С нашей точки зрения, можно выделить как минимум *две таких типологии*: первая – с точки зрения *целевой коммуникативной стратегии*, вторая – в зависимости от функции создаваемого текста.

Учитывая сферу бытования подстрочного перевода, можно выделить *два подтипа* такого текста *с точки зрения целевой коммуникативной стратегии*.

Во-первых, это «*смысловой*» *подстрочник*, который объясняет, т.е. интерпретирует и адаптирует, «пересказывает» оригинал. Эта его способность/функция великолепно обыгрывается В.М. Шишмаревым, опубликовавшим свой цикл стихотворений под названием «Подстрочник (но не перевод)»²¹. Так, к каждой строке последнего четверостишия «Дорожных жалоб» А.С. Пушкина приписываются три собственных, переводящие их в иную плоскость (орфография В. Шишмарева, выделение полужирным моё. – Н.Н.):

«То ли дЕло рЮмка рОма».

НадоЕла канитЕль.

ПодавАльщица, что ль хрОма.

Спит, упИвшись, метрдотЕль.

²¹ Шишмарев В. Произведения в цикле «Подстрочник (но не перевод)». Режим доступа: <http://www.stihi.ru/author.html?1949>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.02.2008 г.

«Ночью сон. ПоУтру чай.»
Утром брѣх в застОльном хОре.
Бронь забЫли... невзначАй...
Потому ночУю в хОлле.

«То ли дЕло, брАтцы, дОма».
Всѣ сподрУчно и милО.
ПробуждЕния истОма,
Если сЕлем не смелО.

«Ну пошѣл же, погонЯй!»
МЕрин с вОзчиком уж дрЕвне.
Ты зазрЯ нас не пенЯй –
Тех, кто лЮбит жить в дерЕвне.

В результате интертекстуальной игры создается оригинальный художественный дискурс. Так же, играючи, автор инкорпорирует собственную линию «под строки» С.А. Есенина, А.С. Пушкина, романа А.Н. Вертинского. По сути поэтика этих стихов тождественна построению традиционных смысловых подстрочников, раскрывающих импликацию текста на ИЯ.

Второй тип подстрочника – *лингвистический* – пытается намеренно, часто вопреки нормам ПЯ донести до адресата языковую информацию – порядок слов, ритмико-синтаксические, стилистические и лексические особенности оригинала. Этот подтип в большей или меньшей степени отражает этимологию русского наименования «подстрочник».

В зависимости от функции создаваемого текста можно различить *три основных типа подстрочного перевода*.

Первый тип перевода-подстрочника определяется его *основной репрезентативной функцией*. Такой подстрочник представляет иноязычную поэзию без сопровождения художественного перевода.

Примером того, как удачный подстрочник становится эквивалентом оригинала, является посвященная переводам Фета из Гейне статья А.А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», в которую вошли 18 стихотворений целиком и цитаты еще из шести стихотворений Гейне в пословном переводе автора. Подстрочники и пояс-

нения-связки составляют единое поэтико-эпическое пространство, поскольку Григорьев придает поэзии Гейне в своем пересказе эпические черты и черты лиризма – своим пояснениям/вставкам. Здесь перед нами *авторский* подстрочник, его «художественность» выражаются на ритмико-синтаксическом уровне. К этому же типу подстрочников следует отнести известный перевод М. Цветаевой, предпосланный статье «Два “Лесных Царя”», который необходимо расценивать как «наполовину прозаический, наполовину метрически-организованный (прозиметрический) художественный перевод баллады Гёте»²².

Совершенным воплощением этого продуктивного (неутилитарного) использования подстрочника представил в своих «экспериментальных переводах» М.Л. Гаспаров, в собрании которых «законспектированы» поэтические творения более шестидесяти античных, западноевропейских и русских классиков и современников.

Второй тип подстрочника имеет более широкую сферу применения, т.к. совмещает утилитарную и репрезентативную функции, но также, как и первый тип, является литературным текстом. В новейшей литературе к этому традиционному типу подстрочника обращаются чаще. Он *приводится между подлинником и вариантом (вариантами) его перевода*. Примечательно, что в этом случае, когда роль его, на первый взгляд, второстепенна в сравнении с вариантом перевода художественного, подстрочник еще более важен и вопрос о его авторстве принципиален. Подстрочник выступает здесь в качестве эталона точности, образца и судьи в ситуации переводной множественности²³.

Использование авторского подстрочника в качестве мерила точности перевода художественного находит продолжение в современных методиках оценки качества поэтического перевода. Каждый любопытствующий может определить процентный показатель точности и вольности по методике Л.Г. Портера. Методика количественной оценки адекватности перевода основана на теории симметризма поэтических

²² Ачкасов А.В. Ритмико-синтаксические характеристики подстрочника // Традиции и инновации в современном литературном образовании. М., 1998. С. 179.

²³ Примером реализации этой функции является серия «Антология современных переводов» (BILINGUA) изд-ва «Азбука-Классика» (см. подробнее соответствующий раздел).

структур²⁴. По мысли автора, прозаический дословный перевод *классики мировой поэзии* становится единственно возможным выходом из irritирующей читателя современной ситуации переводной множественности, когда «возникает подозрение, что если переводчики столь по-разному передают текст оригинала, то вполне возможно, что переводимый поэт писал совсем иначе и его самобытность не доведена до читателя»²⁵.

С другой стороны, подстрочник служит параметром оценки опытов юных дарований. Участники конкурсов переводчиков на литературных порталах (например, www.litkonkurs.ru) судятся по степени соответствия заданному подстрочнику; основаниями для оценки служат суждения типа: «вплетено столько всего, о чем даже не было и речи в подстрочнике», «подстрочник и рядом не лежал», «многое от подстрочника растеряно» и т.п. В настоящее время умение воспринимать содержание оригинала по прозаическому, пословному, избылиующему буквализмами подстрочнику становится необходимым навыком не только для филолога: все автопереводчики, активно используемые во время компьютерных технологий и глобализации мирового интеллектуального пространства, в качестве результата выдают подстрочник.

Третий тип подстрочника имеет, пожалуй, самую богатую и интересную историю в отечественной словесности, которая до сих пор остается неизученной. Это подстрочник, *сделанный для конкретного реципиента*, плохо владеющего языком оригинала, с определенной целью – для дальнейшего перевода. Беспрецедентный по масштабу и результату опыт принадлежит «гению перевода» В.А. Жуковскому. Перевод более 12 000 стихов «Одиссеи» и неоконченный перевод «Илиады» сделаны по немецким подстрочникам. При этом принципиальным для самого поэта является единое авторство подстрочника.

Следующий важный этап в истории русского поэтического перевода с подстрочника – деятельность символистов. Впервые указал на богатство материала и необходимость его изучения, а также предложил оригинальный метод исследования этих переводов М.Л. Гаспа-

²⁴ Портер Л.Г. Симметрия – владычица стихов. М., 2003. 255 с.

²⁵ Он же. Числовые оценки качества поэтического перевода // Мир перевода 2004. № 1(11). Режим доступа: <http://www.poezia.ru/master.php>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.08.2007 г.

ров. Действительно, специального внимания заслуживает антология «Поэзия Армении» (1916), редактором которой был В. Брюсов, и вошедшие в нее произведения – народный и авторский эпос «Саят-Нова», «Давид Сасунский», «Ануш» Ов. Туманяна, сонеты и стихотворения армянских поэтов. Вяч. Иванов, А. Блок, К. Бальмонт и другие поэты переводят по русским подстрочникам П. Макинцяна, К. Микаэляна, В. Теряна. Брюсов производит отбор переводов, стремясь «сохранить и в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту», «сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений»²⁶. М.Л. Гаспаров обратил внимание филологов на значение и необходимость аналитического восприятия подстрочника при обращении к поэтическому переводу, предложив лингвостатистический метод, который позволяет определить процент точности и вольности и «превратить “переводоведение” из импрессионистического искусства в точную науку»²⁷. Тексты подстрочников армянского лиро-эпоса обладают большой степенью когерентности. По традиционной классификации зарубежного переводоведения, они ближе переводам буквальным (*grammar translation*), чем подстрочным (*word-by-word translation*). Неадаптированный пословный перевод дается в скобках:

Мсрамэлик больше не держал (не стал держать) Давида.
Мать отправила его; он прибыл к дяде.
Дядя заказал (велел сшить) для него железные сапоги,
Еще железную пастушью палку заказал (велел сделать),
Сделал Давида пастухом (пастухом, пасущим ягнят)
(из «Давида Сасунского», гл. 4).

Характер перевода, тот факт, что в нем уже заданы стилистически и лингвистически адаптированные варианты, которые с наименьшими потерями остается выстроить в соответствии с искомыми размером и рифмой, дают возможность применения метода сравнения русского художественного перевода, предложенного Гаспаровым.

²⁶ Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 349.

²⁷ Там же. С. 372.

Перевод восточной поэзии по подстрочнику существовал всегда. В советское время так переводили Джамбула Джабаева, Сулеймана Стальского и др. Ошибки, допущенные в этом случае переводчиком, снисходительно прощаются, и все же каждый стремится их заметить и сделать вывод об ущербности такого метода перевода, не упоминая о том, что переводы «без подстрочника» чаще обнаруживают не менее серьезные, не поддающиеся оправданию промахи. Так, в рецепции творчества О. Хайяма предпочтение до сих пор отдается переводам работавшего по подстрочнику В. Державина, которому принадлежит самое крупное их собрание, несмотря на то что четырнадцать текстов Хайяма переведены Державиным дважды и включены в сборник 1965 г. как самостоятельные четверостишия²⁸. Однако переводы-двойники появляются и в других сборниках.

В настоящее время с развитием межкультурных отношений и коммуникаций возрастает количество владеющих иностранными языками и изменяются требования к переводу художественных текстов, так как интересующиеся готовы воспринять, понять и оценить инородное и инациональное, неорганичное родному языку – то, что неминуемо возникает в переводе с подстрочника. В качестве примера подобного экспериментального освоения нового элемента формы можно привести окказиональные сложные эпитеты Жуковского в ставшем каноническим переводе «Одиссеи», которые призваны донести особую естественность эпического стиля Гомера, не потеряв впечатления инородности.

Известные переводчики русской классики в США Лариса Волохонская и Ричард Пивер издали свой вариант значительной части произведений Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, А.П. Чехова, «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова. Успех и востребованность их переводов объясняется посредничеством подстрочника, который влияет на перевод художественный, позволяет увидеть в нем стиль, оригинальность автора и своеобразие языка подлинника.

²⁸ *Ворожейкина З.Н., Шахвердов А.Ш.* Омар Хайям в русской переводной поэзии (1986). Режим доступа: <http://www.khayyam.nev.ru/hayamrtr.shtml>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 16.08.2007 г.

Таким образом, выделенные нами три основных типа подстрочника различаются по функции и своей рецептивной компетенции: первый тип представляет реципиенту иноязычный поэтический текст, полностью его замещает; второй служит посредником и мерилom точности при оценке нескольких вариантов художественного перевода; третий не предназначен для широкой публики, выполняется, как правило, для конкретного переводчика и служит ему опорой. Чем уже целевая аудитория подстрочника, тем он менее эстетичен, более герметичен для рядового читателя. И в то же время подстрочник для одного реципиента максимально разомкнут на метауровне, содержит наибольшее количество лингвистических и экстралингвистических пояснений, вариантов перевода (контекстуальных и стилистических синонимов). Поэтика открытости, свойственная подстрочнику, схожа с поэтикой гипертекста. Такой перевод предлагает рефлексировать над текстом, заставляет взглянуть на эстетически целостный текст аналитически и отсылает к разным содержательным плоскостям. Сегодняшняя популярность подстрочника связана, во-первых, с этой особенностью его поэтики. Во-вторых, подстрочник современен и чрезвычайно актуален как форма межкультурной и внутрикультурной коммуникации, т.к. его коммуникационное действие не предполагает достижения внешней для коммуникации цели. Установление и поддержание контакта или сама коммуникация и есть задача подстрочника. Дискурс подстрочника не предлагает готовых интерпретаций, он не информирует и не убеждает, он конвенционален и интерактивен, т.е. настроен на понимание и диалог. Подстрочник занимает пограничное место в литературном процессе, он всегда экспериментален – не является художественным текстом, но всегда представляет собой литературный факт. Поэтому изучение подстрочника – интереснейшая и актуальная задача переводоведения, лингвистики и литературоведения.

2. О МЕСТЕ ПОДСТРОЧНОГО ПЕРЕВОДА В ИСТОРИИ РУССКОЙ ПЕРЕВОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Первая попытка представить русскую переводную литературу как отдельный сегмент национального литературного процесса с древних времен до XVIII в., систематизировать отдельные наблюдения многих известных компаративистов принадлежит авторскому коллективу под руководством Ю.Д. Левина¹.

В двухтомной истории переводной литературы в России, действительно, раскрывается значение переводной литературы в духовной жизни русского общества, уточняются характер и состав русской литературы XVIII в. Авторы справедливо указывают на проблему текста-посредника, т.к. большая часть произведений античной, английской, итальянской, испанской и др. литератур переводилась с французских и немецких переводов, которые уже представляли собой определенную интерпретацию. Но при написании истории художественного перевода с точки зрения «потребителя» невозможно уделить данному вопросу должное специальное внимание. В то же время переводчик, как правило, осознает то, что имеет дело с культурно адаптированным текстом и обращается к нескольким вариантам перевода для реконструкции и перевыражения оригинала. По мере возрастания требования точности перевода, а именно к началу XIX в., переводчики поэзии все чаще используют в качестве посредника дословный, прозаический подстрочный (интерлинейарный) перевод оригинала на языке-посреднике или родном (!) языке. Основные неразделимые функции подстрочника поэтического текста обозначаются, таким образом, уже на самом раннем этапе. Во-первых, он должен донести до читателя неискаженный смысл оригинала; во-вторых, должен служить посредником для переводчика. Несмотря на очевидную важ-

¹ Левин Ю.Д. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII в. СПб., 1995. Т. 1; 1996. Т. 2.

ность этого предназначения до сих пор в литературоведении феномен подстрочника научно не определен, бытование данного типа текстов не описано, и обычно им вообще пренебрегают.

Вершины воплощения этого жанра перевода связаны со сменой парадигм культурной риторики и сменой знаковых фигур. Так, трудно переоценить роль Франции и Германии в русской переводной литературе XVIII–XIX вв. Вопрос о посредничестве третьей культуры и языка в пространстве русско-западных литературных связях в современной компаративистике освещался, но от художественных переводов-интерпретаций «литературы-посредника» подстрочник резко отличается. Нельзя согласиться с тем, что его посредничество – «явление относительно недолговечное»². Во-первых, в большинстве случаев «непосредственное восприятие идей» или «прямой» перевод так и не приходят: вряд ли кто-то отважится взяться за перевод «Одиссеи» после В.А. Жуковского, опиравшегося в первую очередь на немецкий подстрочник К. Грасгофа. Во-вторых, некоторые тексты доступны русскому читателю только в подстрочнике, т.е. он может непосредственно выполнять функцию межкультурного общения.

Свое настоящее рождение подстрочник получает в творчестве В.А. Жуковского, переведившего с прозаических переводов и заказавшего для своего главного перевода «Одиссеи» подстрочник более чем в 12 000 стихов. С началом деятельности «гения перевода» произошла постепенная переориентация русской культуры с французского на немецкий язык. Жуковский читал, писал и переводил тексты на французском, английском и немецком, о чем свидетельствуют материалы его личной библиотеки в Томске. Но немецким он владел в совершенстве – только поэзию на немецком он переводил «с листа». В творчестве мастера перевода появляется доступный единицам жанр, который можно назвать *подстрочным переводом в буквальном смысле*, потому что делается он под строками оригинала. Примером такой работы могут служить более 900 стихов в отдельном издании «Сиды» И.-Г. Гердера³ или

² Заборов П.Р. «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII–XIX вв. // Международные связи русской литературы. М.; Л., 1963. С. 81.

³ Реморова Н.Б. «Сид» Гердера в переводе Жуковского. Неизвестный автограф // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 209–259.

подстрочный вариант «Отрывков из “Илиады”» на страницах издания И.-Г. Фосса, который отличается от конечного главным образом объемом (на 128 стихов больше), правка же в беловом автографе минимальна (см. раздел 5). Метод Жуковского-переводчика еще не осмыслен в полном объеме, полное наследие поэта готовится к изданию, но даже предварительные замечания указывают на важнейшую роль романтика в истории подстрочного перевода.

А.С. Пушкин не был переводчиком-профессионалом, теоретические взгляды на перевод он развернул в статье «О Мильтоне и шатобриановом переводе “Потерянного рая” (1836 г.)», где выступил и против сглаживающего и украшающего перевода, и против принципов буквального перевода, но все же оценил значение подстрочника: «Ныне (пример неслыханный) первый из французских писателей переводит Мильтона *слово в слово* и объявляет, что подстрочный перевод был бы верхом его искусства, если б только оный был возможен! – Таковое смирение во французском писателе, первом мастере своего дела, должно было сильно изумить поборников *исправительных переводов* и, вероятно, будет иметь большое влияние на словесность» (курсив А.С. Пушкина. – *Н.Н.*)⁴. Сам поэт не пользуется подстрочником только при переводе с французского. Пушкин прибегает к подстрочному переводу, когда работает над переложением фольклорного наследия. «Черная шаль», «Режь меня, жги меня», «Подражания Корану», «Грузинская песня в “Путешествии в Арзрум”», «Песни западных славян» переведены с прозаических дословных переводов, как и многие другие тексты Горация, Катулла, Анакреона, Гедилы, Ксенофана Колофонского, Ирвинга, Гриммов, Бёньяна, Библии⁵. Роль подстрочника играют и французские прозаические интерлинейные переводы греческих, латинских и иных текстов, напечатанные часто параллельно с оригиналом. Так, среди переводов Пушкина из римских поэтов, по указанию В.К. Файбисовича, своей законченностью и близостью к оригиналу стихотворение «Мальчику. (Из Катулла)» выделяется именно потому, что Пушкин переводит его по

⁴ Пушкин А.С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» (1836 г.) // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 138.

⁵ Владимирский Г.Д. Пушкин – переводчик // Временник Пушкинской комиссии. 1939. Т. 4–5. С. 317–319.

двухтомному парижскому изданию с переводами и комментариями Ф. Нозля (1806), где параллельно с латинскими стихами помещен их прозаический перевод⁶.

Особая фигура в истории русского художественного и подстрочного метода перевода – А.А. Фет. Именно в связи с особой техникой перевода наследие Фета-переводчика не оценено и недостаточно изучено, хотя новаторство поэта, его «постановка вопроса, новая для русской литературы XIX в., ведет непосредственно к дискуссиям века XX»⁷. Поскольку в его творческом наследии переводов больше, чем оригинальных произведений, в литературоведении освещены только некоторые аспекты проблемы в связи с поэтическими переводами с латинского и немецкого. Буквализм Фета альтернативен сложившейся в современной ему литературе традиции перевыражения (передать дух произведения), и во второй половине XIX в. мы находим яркое продолжение переводческих подобных воззрений.

Примером того, как удачный подстрочник становится эквивалентом оригинала, является посвященная переводам Фета из Гейне статья А.А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году», в которую вошли 18 стихотворений целиком и цитаты еще из 6 стихотворений Гейне в пословном переводе автора. Подстрочники и пояснения-связки составляют единое поэтико-эпическое пространство, поскольку Григорьев «придает поэзии Гейне в своем пересказе эпические черты и черты лиризма – своим пояснениям/вставкам»⁸. Здесь перед нами *авторский* подстрочник, его «художественность» выражается на ритмико-синтаксическом уровне. К этому же типу подстрочников следует отнести известный перевод М. Цветаевой, предпосланный статье «Два “Лесных Царя”», который необходимо расценивать как «наполовину прозаический, наполовину метрически-организованный (прозиметрический) художественный перевод баллады Гёте»⁹.

⁶ *Файбисович В.М.* К источнику перевода Пушкина «Из Катулла» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1977. Л., 1980. С. 72.

⁷ *Топер П.М.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 104.

⁸ *Ачкасов А.В.* Ритмико-синтаксические характеристики подстрочника // *Традиции и инновации в современном литературном образовании.* М., 1998. С. 180.

⁹ *Там же.* С. 179.

Знаковый этап в истории русского поэтического перевода и подстрочника – деятельность символистов. О переводном наследии и переводческих принципах символизма сказано и написано многое, но по-прежнему без внимания остается проблема перевода по подстрочнику. Действительно, специального внимания заслуживает антология «Поэзия Армении» (1916), редактором которой был В. Брюсов. XX в можно без преувеличения назвать эпохой деинтерлинейного перевода. Здесь стоит еще раз вспомнить известное стихотворение Арсения Тарковского, в котором дан (авто)портрет переводчика советского времени.

Арсений Тарковский
Переводчик

Шах с бараньей мордой – на троне.
Самарканд – на шахской ладони.
У подножья – лиса в чалме
С тысячью двустийши в уме.
Розы сахаринной породы,
Соловьиная пахлава,
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Полуголый палач в застенке
Воду пьет и таращит зенки.
Все равно. Мертвеца в рядно
Зашивают, пока темно.
Спи без просыпу, царь природы,
Где твой меч и твои права?
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Да пребудет роза редифом,
Да царит над голодным тифом
И соленой паршой степей
Лунный выкормыш – соловей.
Для чего я лучшие годы
Продал за чужие слова?
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова.

Зазубрил ли ты, переводчик,
Арифметику парных строчек?
Каково тебе по песку
Волочить старуху-тоску?
Ржа пустыни щепотью соды
Ни жива шипит, ни мертва.
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова¹⁰.

1960

Существует достаточно категоричная точка зрения на эти самые переводы. Так, известный переводчик и безусловно талантливый филолог А.А. Сагратян комментирует вышеприведенные строки Тарковского следующим образом: «Выхолощенный стараниями “подмять” под себя восточных авторов поэт иссяк, а его так называемые переводы не представляют никакой художественной ценности ни для народа, авторов которых он переиначивал, платил разором души за “чужие” слова, ни для русской литературы»¹¹.

Действительно, мощнейший поток переводной литературы в советские годы был возможен только за счет подстрочников. Большинство переводчиков работали по подстрочникам: Заболоцкий грузинского языка не знал, Ахматова не знала корейского, Окуджава переводил по подстрочнику с испанского, грузинского, болгарского и французского языков (Чангамарин. Песни Панамы / Пер. с испан. Булата Окуджавы. М., 1963; М. Мирнели. Горная тропа / Пер. с груз. Булата Окуджавы. М., 1965; Б. Божилов. Весенняя поэзия / Пер. с болг. Булата Окуджавы. М., 1968; Аполлинер Г. Избранная лирика. М., 1985; С. 189–190; 297–199; 302–303; 311–313; 367–368). Следовательно нельзя недооценивать значение этих переводов для русской словесности. «Правильность» перевода зависит от аудитории, которой они адресованы. Характеризуя типологию переводной книги того времени, следует помнить, что «безусловно доминирующим

¹⁰ Тарковский А. Переводчик // Русская поэзия 1960-х годов. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/60s/tarkovskij/perevodchik.htm>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 20.07.2008 г.

¹¹ Сагратян А.А. Введение в опыт перевода (Искусство, осязаемое пульсом). М., 2001. Сер.: школа переводчика. С. 36.

типом изданий переводной литературы» был массовый. «Это легко объясняется самими задачами, которые поставлены перед изданиями переводов, и их читательским адресом. Значительно реже встречаются научно-массовые издания, нацеленные на квалифицированное литературно-критическое читательское восприятие. И крайне немногочисленны издания научного типа»¹². Переводы по подстрочнику, пусть и не отличаясь филологической точностью, сыграли огромную роль с точки зрения историко-культурной. Их наличие не исключает, а скорее наоборот, потенциально стимулирует к созданию версии для специалистов и изданию непосредственных переводов с оригинала.

В начале ХХI в. подстрочник не потерял своего значения. По-прежнему его используют как промежуточный этап в создании художественного перевода, но важнее то, что подстрочник легализовался, он получил право самостоятельно представлять иноязычную поэзию на русском языке.

Таким образом, подстрочный (пословный, интерлинейный) перевод поэтического текста представляет собой форму межкультурной коммуникации, особую магистраль русско-зарубежных литературных связей и имеет свою историю, неотделимую от развития перевода художественного. Подстрочник в соответствии с выполняемой функцией (заместителя оригинала) и в зависимости от референта (только переводчика или широкой публики) мог быть вполне литературным (с элементами художественного) и буквалистским. До середины ХХ в. через посредство главным образом немецких и французских подстрочников в русскую литературу входят греческая, латинская и восточная поэзия. В ХХ в. по русским подстрочникам массово переводили восточную поэзию, а также стихотворное наследие союзных республик СССР. В последние десятилетия вместе с повышением требований к переводу в связи с интенсификацией межкультурных связей значение этой формы увеличивается: во-первых, подстрочник стано-

¹² Степанов В.Г. Теоретические основы редактирования переводной литературы: Конспект лекций. М., 1997. С. 23.

вится объектом филологических изысканий и основанием новых методик перевода и его оценки; во-вторых, за ним признается способность самостоятельно замещать оригинал, постепенно он превращается в альтернативу переводу поэтическому.

3. ПЕРЕВОД ПО ПОДСТРОЧНИКУ: ЗА И ПРОТИВ

Перевод по подстрочнику или перевод с подстрочника – явление, представляющее собой огромный интерес как для филолога-переводчика, так и для исследователя поэтического перевода. В данном случае мы имеем дело с таким видом интерсемиотической деятельности, который Р. Якобсон назвал «внутриязыковым переводом, или переименованием, – интерпретацией вербальных знаков с помощью других знаков того же языка»¹. И хотя в заключение этой же работы о лингвистических аспектах перевода он отмечал, что, с лингвистической точки зрения, «поэзия по определению является неперево­димой», т.к. «в поэтическом искусстве царит каламбур, или, выражаясь более ученым языком и, возможно, более точным, паронимазия», только при переводе с подстрочника мы можем говорить о том, соответствует или не соответствует замысел воплощению, форма – содержанию. Иными словами, «когда перед нами лежит не просто перевод, а перевод с подстрочника – так сказать, с замысла, уже сформулированного на языке воплощения, – это позволяет нам еще ближе придвинуться к точке их несовпадения»².

Перевод с подстрочника имеет свою историю. Один из известнейших сюжетов в зарубежной литературе – посредничество немецких подстрочников Клеменса Вертеса (в 1770-х гг.), например его перевод боснийской баллады, послужившей основой для «*Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga, aus dem Morlackischen*» (1775) И.-В. Гете³.

¹ Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 361.

² Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. М., 2001. С. 361.

³ Подробнее об этом см.: Burkhardt D. Paradoxical communication: the Bosnian oral ballad «Hasanaginica» as a pretext for the literary texts. Russian Literature LIX. Elsevier, 2006. S. 25–39.

Открывателем и непревзойденным мастером этого метода в России является, безусловно, В.А. Жуковский. Его грандиозному проекту по переводу «Одиссеи» с немецкого подстрочника К. Грасгофа посвящен следующий раздел работы. Важно, что ничего постыдного в этом способе перевода поэт не находил, скорее наоборот, был горд своим открытием. До последнего времени исследователи творчества романтика, как и ученые-классики, интересующиеся судьбой античного эпоса в России, не считали необходимым принимать во внимание немецкий текст-посредник. То есть изначально это не было поводом умалить значение «Одиссеи» Жуковского.

Затем все русские поэты, переводившие восточную поэзию, пользовались переводами-посредниками и подстрочниками. Следующей после Жуковского знаковой фигурой в истории перевода с подстрочника стал В. Брюсов, возглавивший работу поэтов-символистов над антологией армянской поэзии на русском языке. В предисловии к «Поэзии Армении» он как добросовестный редактор подробно и специально описывает свой метод: «Что касается самого перевода, то, во-первых, оценка его достоинства принадлежит не нам, а во-вторых, мы можем говорить лишь о том идеале, который ставили себе в этом отношении. Прежде всего мы заботились об том, чтобы переводчик как можно лучше был ознакомлен с подлинником, так как от громадного большинства русских поэтов нельзя было требовать армянского языка, то в основу всех переводов положен буквальный подстрочный перевод и правильная транскрипция армянского текста, осведомлявшая переводчика о ритмической и звуковой стороне оригинала. Каждый исполненный перевод затем вновь проверялся по подлиннику и, в случае надобности, подвергался (самим переводчиком или редактором) новой переработке, исправлениям и усовершенствованиям. Нашей конечной целью было получить на русском языке точное воспроизведение оригинала в такой мере, чтобы читатель мог доверять переводам и был уверен, что по ним он знакомится с созданиями армянских поэтов, а не русских переводчиков.

В частности, мы считали, что стихотворный перевод должен не только передавать содержание оригинала, но и воспроизводить все характерные отличия его формы. Первой задачей по отношению к форме являлся выбор стиха, соответствующего ритму и метру подлинника, насколько это осуществимо при разнице стихосложения

русского (тонического) и армянского (силлабического). Однако мы не доводили своих требований до педантизма и не настаивали на сохранении тех особенностей, которые зависят от свойств самого языка. <...> что касается содержания, то здесь идеалом было: сохранить и в стиховой передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений»⁴. Как видно, особый метод перевода обязал редактора к большей точности, доходящей до буквализма. И хотя этот вышедший монументальный коллективный труд Вяч. Иванова, А. Блока, К. Бальмонта, В. Брюсова и др. по праву высоко оценен и считается образцовым, редкие нарекания в адрес профессиональных и точных переводов вызваны как раз отсутствием страсти, понимания «вселенского масштаба личной драмы»⁵.

Рефлексия о допустимости перевода с подстрочников началась в критике перевода в 1970–1980-х гг. А.С. Цыбулевский, автор официальной инструкции для составителей подстрочников, составленной по заказу Главной редакционной коллегии по делам художественного перевода и литературных взаимосвязей при Союзе писателей Грузии, посвятил переводу с подстрочника отдельную часть своей научной работы. Приведем здесь только его принципиальные рассуждения: «Мандельштам, Цветаева и Заболоцкий не знали грузинского языка и переводили по подстрочнику. Перевод по подстрочнику... подстрочник – отношение тут пренебрежительное. И в самом деле, как иначе относиться к тому, что не может иметь самостоятельной ценности. Однако подстрочник – это не только прозаическая копия стихотворения, но и его внутренний образ, или, точнее, – прообраз. Можно утверждать, что любое стихотворение и в подлиннике существовало и существует на уровне подстрочника, что оно неминуемо, прежде чем осуществиться, проходит стадию подстрочника.

...Незнание языка оригинала поэтом-переводчиком может и не препятствовать переводу. Практически это нашло блистательное под-

⁴ Брюсов В. Предисловие // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. В переводах русских поэтов / Ред., вступ. очерк и прим. В. Брюсова. М., 1916. С. 15–16.

⁵ Сагратян А.А. Введение в опыт перевода (Искусство, осязаемое пульсом). Серия: школа переводчика. М., 2001. С. 167–168.

тверждение в русских переводах с грузинского. Дело в том, что человек, знающий язык, прежде всего сталкивается с фактором непереводаемости. Непереводаемость – понятие из непосредственного ощущения поэтической вещи. И действительно, поэзия непереводаема прежде всего и только на родной же язык, непереводаема на собственный и переводаема на чужой. Когда говорят о “непереводаемости” и тем не менее состоявшемся чуде перевода, смешивают разные понятия: непереводаемость – внутриязыковое свойство, качество, присущее оригиналу, переводаемость – явление, очевидность переводческой практики.

Подлинник на определенном этапе своего создания не может быть ничем иным, как подстрочником, очень обедненно определяемым – как скелет, план, абрис будущего. Но это особый план и чертеж, так как в определенном смысле этому чертежу и плану не следуют и не подчиняются. Подстрочник не только то, что нужно сохранить, но и то, что необходимо преодолеть. В противном случае задача перевода ограничилась бы стихотворным механическим переложением, пересказом подстрочника той или иной степени искусности и неизбежно – искусственности. Подстрочник, так же как и саму действительность, не одолеть средствами стихотворного переложения. Его берут, преодолевают озарением, вдохновением – можно как угодно называть этот неподдающийся точному анализу поэтический феномен. Однако направление озарения может быть прослежено: перевод приобретает самостоятельную ценность, поскольку он становится не механическим стихотворным пересказом, а целостной концепцией оригинала. Именно концепцией, а не интерпретацией даже – в интерпретации есть момент мотивированного отступления, отхода, искажения. Интерпретируя, что-то привносят. Источник же концепции – един»⁶.

Таким образом, Цыбулевский видит в подстрочнике философскую сущность – состояние общее для подлинника и перевода, единственно возможная зона их непосредственного контакта. Подстрочник есть, глазами автора оригинала, незримая подсознательная фигура, прообраз стихотворения; под рукой переводчика он становится осмыслен-

⁶ Цит. по: *Нерлер П.* Из одного ключа... (Александр Цыбулевский и проблемы художественного перевода) // *Мастерство перевода. Сборник двенадцатый.* 1979. М., 1981. С. 259–260.

ной конструкцией, а если он не владеет языком, то подстрочник – единственной основой для концептуальных прочтений оригинала, коих может быть несколько. «При этом несхожие прочтения не зачеркивают, не исключают одно другое, а с неизбежностью дополняют друг друга во множестве отношений – на замыкающем уровне подлинника-подстрочника»⁷.

Показательно, что большинство статей двенадцатого сборника «Мастерство перевода», вышедшего в начале 1980-х гг., связано с использованием подстрочников. В работах отражается живой интерес к этому методу, желание помочь переводчикам и поучаствовать. Например Г. Митин, переводивший по подстрочнику и прозу (лирическую повесть азербайджанского писателя Эльчина «Серебристый фургон»), откликается на издание русского варианта айренов Кучака, предложив в статье собственные их переводы: «Айрены Кучака увлекли меня также подстрочными переводами – выходит, хороший прозаический подстрочник все-таки передает поэзию стихотворного оригинала»⁸.

Работы В. Вавере, Г. Митина, К. Джураева и Г. Саямова посвящены проблемам перевода (с подстрочника) латышской, армянской, узбекской поэзии. Так, Яниса Райниса переводили А. Ахматова, Вс. Рождественский, С. Шервинский, М. Зенкевич, позже – А. Ревич, В. Елизарова, хотя переводы оцениваются автором статьи как «приблизительные». «Одной из причин такой “приблизительности” было, конечно, незнание латышского языка. Подстрочники не могут передать всё богатство райнисовской мысли, его своеобразный, неповторимый стиль»⁹.

Острые дискуссии по поводу правомерности такого метода перевода разгорелись в 1990-х гг. с началом бурного развития отечественного переводоведения и ужесточением требований к профессиональному

⁷ Цит. по: *Нерлер П.* Из одного ключа... (Александр Цыбулевский и проблемы художественного перевода) // *Мастерство перевода. Сборник двенадцатый.* 1979. М., 1981. С. 261.

⁸ *Митин Г.* «Взгляните на меня, несчастного!» (Заметки по поводу необычного издания айренов Напета Кучака) // *Мастерство перевода. Сборник двенадцатый.* 1979. М., 1981. С. 192–216.

⁹ *Вавере В.* Поэзия Райниса на русском языке // *Мастерство перевода. Сборник двенадцатый.* 1979. М., 1981. С. 217–231.

переводу стихов. Появляются исследования, раскрывающие низкое качество работы некоторых «профессионалов», массово переводящих со всевозможных языков, в действительности, на свой собственный без внимания к уникальным этноценностям. К примеру, вышедшая в 1994 г. монография Э.Ю. Кассиева «Проблемы художественного перевода дагестанской поэзии» критически осветила русские переводы поэзии Ю. Хаппалаева, Р. Гамзатова, М. Магомедова и др., сделанные известными в то время авторами Я. Козловским, Я. Муратовым, С. Липкиным, Вл. Корниловым и др. Кассиевым проанализированы следующие издания: Хаппалаев Ю. «Горячее сердце друга». Махачкала, 1959. С. 145; Хаппалаев Ю. «Семена ложатся в борозду. Избранные стихи и поэмы». Современник, 1976. С. 176; Ю. Хаппалаев. «Избранное». Махачкала, 1968 (на лакском языке); Ю. Хаппалаев «Поэзия народов Дагестана». М.: Гослитиздат, 1960. С. 361.

Авторский подстрочник позволяет Кассиеву с легкостью продемонстрировать «посредственность» переводов Я. Муратова¹⁰. Ср.:

Ю. Хаппалаев (в пер. Я. Муратова)

Желание

О если бы мне обратиться
В тебя, сильнокрылая птица!
Быть соколом я неустанным,
Полетел бы над Дагестаном.

Там дремлют утесы веками,
Укрывшись зелеными мхами.
Там скалы гниют, осыпаясь;
Там горы цветут, улыбаясь (42).

Подстрочник Э. Кассиева

О, если бы я был небесной птицей,
Какая пролетела только что надо мной!
О, если стал бы соколом парящим,
Разгуливающим (свободно) в поднебесье!

Полетел бы я в сторону гор,
К их расцветающим вершинам любимым,
К развалинам, камням, мхом покрытым,
К гниющим скалам огромным (43).

Автор справедливо отмечает, что С. Липкин больше обращен к современной русской стихотворной речи, чем к стилю автора:

¹⁰ Здесь и далее в скобках указаны номера страниц в монографии Э.Ю. Кассиева.

Ю. Хаппалаев (в пер. С. Липкина)

Подстрочник Э. Кассиева

Взлетел бы я на горные вершины,
Когда бы знал, что тают ледники,
Что льются на равнину родники.

Я бы полетел над вершинами гор,
Если бы знал, что лед на них растает
И лекарственная вода польет равнины.

На ледниках воздвиг бы я жилище,
Когда бы знал, что и зимой для стад
На снежных склонах травы шеле-
стят (41).

На льдах вершинных стал бы я жить,
Если зимой для отары выросла бы трава,
И поляны для них стали бы богатством
(42).

Наконец, исследование Кассиева открывает крайнюю субъективность переводов Я. Козловского: «Главная черта его переложений – доминанта личного, почти свободного видения подлинника, способа его перевыражения, не всегда зависящего от формообразующего содержания»¹¹. Ср.:

Ю. Хаппалаев (в пер. Я. Козловского)

Подстрочник Э. Кассиева

Глянул – сердце занозил.
Ноет сердце – нету сил.
Как ему не прекословь.

Заноза вонзилась в сердце –
Как ты взглянула (на меня).
Грудь ноет болезненно,
Нет силы поправить (ее).

Время лекарем слывет,
Не поможет – слух пройдет,
Что сильна была любовь (70–71).

Время – хороший лекарь, говорят,
Не поправится – пройдет (само), говорят.
Любовь сильная была, скажут,
Любовь крепкая была, скажут (71–72).

В данном случае не считающийся художественным текстом подстрочник лучше перевыражает оригинал, чем стихотворное его переложение. Следующий же текст, действительно, похож на «некий “гибрид”, носящий признак чужой “наследственности”, но не отцовский».

¹¹ Далее в скобках указаны номера страниц монографии Э.Ю. Кассиева.

Ю. Хаппалаев (в пер. Я. Козловского)

Подстрочник Э. Кассиева

Если враг нападет
На отчизну твою,
Меткой пулею стань,
Чтоб найти его сердце в бою.

Если враг войной
Пойдет на Родину,
Будь пулей в стволе,
Поражающей грудь врага!

Амузгинским клинком,
Чтобы красною стала трава,
Когда с вражеских плеч
Упадет на нее голова (72).

Будь саблей Кавказских гор,
Размахом (одним) отрубаящей голову,
Выросшую на земле зеленую траву,
Наполняющей свернутой кровью (72).

В интерпретации этого переводчика то же самое происходит и с поэзией Р. Гамзатова, хотя Кассиев пытается оправдать недопустимое искажение тем, что «у Козловского был “под рукой” просто другой подстрочник». Ср.:

Р. Гамзатов (в пер. Я. Козловского)

Подстрочник З.З. Гаджиевой

Разве тот мужчина?

Ты ль мужчина?

Кто бездумно и беспечно
Хохотать способен вечно, –
Разве тот мужчина?

Ты, который постоянно,
Рот раскрыв, хохочешь –
Ты ль мужчина?

Кто не гнул под мечами,
Кто всю жизнь не знал печали, –
Разве тот мужчина?

Ты, вечно сердитый, –
Ни разу в улыбке зубом
не сверкнувший –
Ты ль мужчина?

Кто в заздравном даже слове
Умудрялся хмурить брови, –
Разве тот мужчина?

Ты, вечно плачущий,
Всю жизнь ноющий, –
Ты ль мужчина?

Кто смертельно не влюблялся,
Ни с одной не целовался, –
Разве тот мужчина?

Ты, никогда не целовавший,
Девушку не обнявший, –
Ты ль мужчина?

Кто любую звал «голубкой»
И за каждой бегал юбкой, –
Разве тот мужчина?

Ты, вечно целующийся,
Из объятий женщин не выпускающий, –
Ты ль мужчина?

Кто готов подать нам стремя
И предать нас в то же время, —
Разве тот мужчина?

Кто, к столу шагнув с порога,
Осушить не в силах рога, —
Разве тот мужчина?

Кто в местах, где многолюдно,
Пьет из рога беспробудно, —
Разве тот мужчина?

Кто хоть век в дороге будет,
Дом отцовский позабудет, —
Разве тот мужчина?

Кто, исполненный усердья,
Судит нас без милосердья, —
Разве тот мужчина?

Кто даст слово, что булатно,
Но возьмет его обратно, —
Разве тот мужчина? (89–90).

Еще коня не оседлавший,
Спящий еще в постели, —
Ты ль мужчина?

Уже севший на коня,
Не умеющий вернуться, —
Ты ль мужчина?

Еще бокал не поднявший,
Какова твоя жизнь?
Всю жизнь державший рог,
Какова твоя жизнь? —
Ты ль мужчина?

Если найдется такой,
Приму осла за коня.
Если это даже жизнь,
Нетрудно будет в аду.
Ты ль мужчина? (90–91).

Итак, злоупотребление переводом с подстрочника привело к обилию переводов нерепрезентативных и низкокачественных, что обнаружилось в 1980-х гг. и негативно отразилось на репутации подстрочника. После этого к нему стали относиться настороженно.

Редкое свидетельство остроты этой проблемы представлено Р.Р. Чайковским, собравшим в середине 1990-х гг. интервью 15 известнейших поэтов-переводчиков, филологов-профессионалов и молодых ученых, в которых подстрочник был «оправдан». Один из вопросов звучал примерно таким образом: «Как Вы считаете: то, что делается по подстрочнику, это перевод или это что-то иное?»¹². В своих ответах «опрошенные» были единогласны. Известный переводчик Е. Витковский: «Я вообще ничего плохого в подстрочнике не вижу. Человек не способен без подстрочника переводить. Я об этом

¹² Чайковский Р.Р. Поэтический перевод в зеркале мнений (15 интервью). Магадан, 1997. 104 с.

когда-то говорил со старым переводчиком Леоном Пеньковским, а он – с молодым человеком, который гордился (это был не я) тем, что переводит прямо с оригинала. Леон спросил: “А что, так прямо и думаете, что ли, так прямо вот глядите в оригинал и сразу начинаете думать по-русски?” Он мне говорил, что сперва нужно сформировать те же самые слова по-русски, то есть (если даже человек глядит в оригинал и по-русски сразу же пишет перевод) стадия мысленного подстрочника и подстрочника, делаемого для себя, неизбежно существует. Поэтому переводчики, которые предварительно хотя бы черновик не запишут прозой, а потом не будут работать, более глядя уже в него, считающие зазорным сделать самим себе подстрочник, обречены, потому что в результате у них чаще всего ошибки и проскальзывают, просто ошибки в понимании текста. Поэтому подстрочник – это не зло, подстрочник – это неизбежная стадия в работе с оригиналом. Другой разговор, если речь идет о переводах, сделанных людьми, не знающими ни единого языка; вот они не имеют права на существование. Если человек не знает ни одного иностранного языка, а переводит с подстрочника, то он и не переводит, потому что подсознательно не знает о другой поэзии и в существование оригинала просто не верит, это халтура; но если человек переводит, зная десять языков, он запросто может переводить с подстрочников еще с десяти языков»¹³.

Специалист в области общей теории перевода, истории переводческой мысли Г.Т. Хухуни: «Для изданий типа “Литературных памятников”, где требуется филологическая точность, такого рода переводы, разумеется, неприемлемы. “Правильность” перевода зависит от аудитории, которой они адресованы. С точки зрения историко-культурной, эти переводы сыграли огромную роль, и, конечно, они войдут в историю, но это, разумеется, не исключает, что того же Гамзатова и многих других авторов надо будет перевести и непосредственно с оригинала, для того чтобы дать и другую версию, версию для специалистов»¹⁴.

Таким образом, перевод по подстрочнику имеет богатую историю и играет неизменно важную роль в литературном процессе. Положе-

¹³ Чайковский Р.Р. Поэтический перевод в зеркале мнений (15 интервью). Магадан, 1997. С. 26–27.

¹⁴ Там же. С. 43.

ние этого метода перевода было неоднозначным и менялось в зависимости от общей культурно-исторической ситуации в России. В настоящее время количество переводов, выполненных по чужому подстрочнику, снизилось в связи с ужесточением требований к качеству перевода. Однако в этой же связи подстрочник вышел из подполья, занял свою нишу в ряду видов активной переводческой рецепции, получил возможность непосредственно представлять иноязычный художественный текст в принимающей литературе. Сложившаяся в последние десятилетия ситуация переводной множественности обусловила основную репрезентативную его функцию. Классика зарубежной литературы в результате переиздается в двуязычном формате, когда за оригиналом следует точный, нерифмованный буквальный перевод. Об этой области функционирования подстрочника пойдет речь в следующем разделе.

4. «ОДИССЕЯ» В.А. ЖУКОВСКОГО И ПОСРЕДНИЧЕСТВО ИНТЕРЛИНЕАРНОГО ПЕРЕВОДА К. ГРАСГОФА

Часто именно подстрочник играет роль перевода-посредника и оказывает непосредственное влияние как на перевод-результат, так и на последующий процесс рецепции и межкультурной коммуникации. Так, знаковым явлением в русской литературе стала «Одиссея» В.А. Жуковского, работа над которой осуществлялась в первую очередь по подстрочнику профессора Карла Грасгофа. Однако до сих пор, даже при сравнительно-сопоставительном изучении гомеровского эпоса и русской поэмы, текст немецкого подстрочника практически не привлекался.

Первая и последняя попытка описать текст Грасгофа и определить значение его посредничества принадлежит А.Н. Егунову. Автор справедливо указывает на упущение немецкого профессора, который «не сообщил Жуковскому о существующих диалектных формах у Гомера в эпическом языке»¹. О характере перевода и личности К. Грасгофа самую полную информацию дает сам В.А. Жуковский в переписке с близкими – П.А. Вяземским и А.П. Елагиной, а также в письме к С.С. Уварову. Из этой переписки следует, что Карл Грасгоф – «честный ученый, профессор» в Дюссельдорфе, воплощение «немецкой совестливой, трудолюбивой учености», «великий эллинист»², «который в особенности занимается объяснением Гомера»³.

Немецкий подстрочник, следуя мысли Жуковского, отвечает самым строгим требованиям переводчика: он дает порядок слов оригинала, образ выражения и инверсии греческого поэта, «весь буквальный смысл “Одиссеи”»; представляет собой «благословенную галиматью», потому что «хаотически верен» оригиналу и «верно сохраня-

¹ Егунов А.Н. Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв. М., 1964. С. 361.

² Жуковский В.А. Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 658.

³ Там же. С. 658–659.

ет» его «древнюю физиономию»⁴. Жуковский дает также описание немецкого перевода как процесса и как текста. Грасгоф переводит для него «Одиссею» построчно: сперва переписывает, под каждым греческим словом ставит слово по-немецки, под каждым немецким словом – грамматический смысл оригинального⁵. Жуковский подчеркивает оригинальный характер своего творчества, свободу «поэтического чутья»: он должен «угадать и из себя дополнить», «в самом себе должен находить его поэтическую сущность, то именно, что непереваемо, что надобно создать самому, чего нельзя взять из оригинала, что должно уже иметь в самом себе»⁶.

Из слов Жуковского следует главный вывод – о беспрецедентности этого лингвистического и переводческого опыта обоих, потому что переписать всю «Одиссею» вслед за Гомером, а затем перевести построчно более 12 000 стихов и фактически снабдить каждое слово комментарием есть кропотливый труд, заслуживающий не меньшего уважения, чем художественный перевод античного эпоса.

Интересующий нас материал «Одиссеи» Жуковского и подстрочника Грасгофа уникален и более сложен из-за своей двуязычности, но их сравнительное исследование также позволяет «наблюдать форму и содержание текста не только в их слитности, но и в их раздельности»⁷. Изучение текста Грасгофа помогает объективно оценить сходства и различия оригинала Гомера и русской версии Жуковского: не только определить границы точности и вольности, но понять оригинальную концепцию античного лиро-эпоса русского романтика.

Листы с переводом Грасгофа вклеены в тетради таким образом, что соседняя страница остается чистой для русского чернового перевода Жуковского. В соответствии с хронологией работы поэта над «Одиссеей» (в два этапа с разрывом в четыре года) немецкий буквальный перевод также разделен на две практически равные части по

⁴ Жуковский В.А. Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 659.

⁵ Там же.

⁶ Он же. Письмо А.П. Елагиной от 5 (17) декабря 1844 г. // Наше наследие. 2003. № 65. С. 75.

⁷ Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 361.

двенадцать песен. Перевод каждого стиха представляет собой три строки, первая из которых – греческий вариант, вторая – немецкий текст, написанный аккуратным разборчивым подчерком, третья строка состоит из грамматических указаний, например N. s. – Nominativus singularis (рис. 1).

Немецкий текст К. Грасгоф снабжает своего рода *примечаниями переводчика*, которые даны в круглых и квадратных скобках. Количество таких пояснений, адресованных Жуковскому, составляет более 10% от объема всего подстрочника, а в некоторых песнях комментируется каждое четвертое слово. В этих добавлениях отражается личность и метод Грасгофа-переводчика. Их можно подразделить на четыре группы.

4.1. Синонимы

Традиционно автор любого подстрочного перевода представляет в скобках вариант того или иного слова, т.е. синоним. При этом по направленности возможно два типа пояснений переведенного слова или выражения в зависимости от точки зрения автора. В первом случае переводчик включает в основной текст вариант, полностью соответствующий лексико-грамматическим нормам языка перевода, а в скобках приводит более близкий к оригинальному, но не органичный для принимающей языковой системы перевод. Во втором случае автор подстрочника не пытается перенести переводимый текст на свою почву и сохраняет лексическую или грамматическую чужеродность единицы, а в скобках поясняет ее абсолютно приемлемым и понятным образом. К. Грасгоф в соответствии со своей задачей придерживается второй стратегии. Например:

- krumm [-hörnige] Rinder – криво(-рогие) быки;
- brandfarbigen (funkelnden) Wein rothen – огненно-яркое (сверкающее) вино красное;
- die verbundenen (treuen) Freunde – связанные (верные) друзья.

В большинстве своих пояснений в скобках К. Грасгоф приводит современный немецкий вариант гомеровского словоупотребления, представляя Жуковскому в основном тексте максимально близкие античному эпосу смыслы и соответствующие им формы.

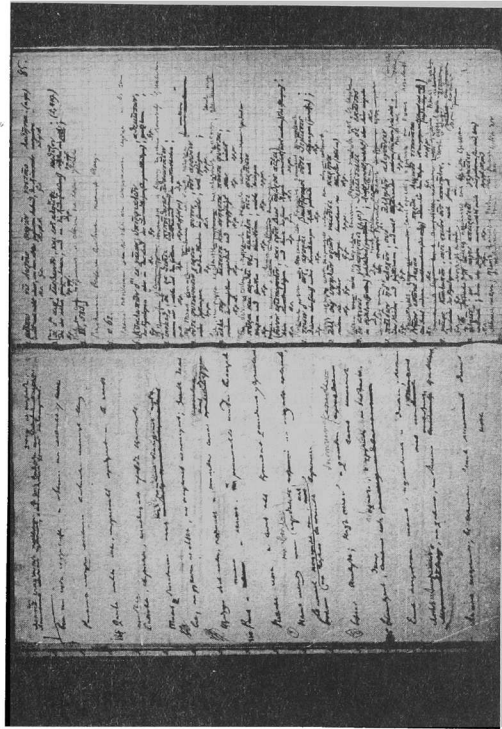


Рис. 1. Разворот рабочей тетради В.А. Жуковского. Слева – русский стихотворный перевод Жуковского, справа – вклеенная страница с греческим текстом, его грамматическим комментарием и дословным немецким переводом К. Грасгофа (РНБ. Ф. 286. Оп. 1. Д. 45-2. Л. 84об.-85)

Отличия, возникающее между единицами текста и поясняющими их скобками, обуславливаются при этом не особенностью немецкого языка, но спецификой образности гомеровского эпоса. Если бы *подобного рода* подстрочник был выполнен на русском языке, он нуждался бы в большинстве случаев в тех же пояснениях. Однако их количество необычно высоко в сравнении с любым другим подстрочным переводом. Поскольку Грасгоф стремится как можно точнее передать значение слова и одновременно оставаться объективным, то любые коннотации оговариваются. Так появляется самая многочисленная группа пояснений – это *стилистические и семантико-стилистические контекстуальные синонимы*, переводящие поэтические единицы в единицы общей лексики. Например, в немецком языке прилагательное «fett» – «жирный, тучный, густой» имеет потенциальное значение «богатый» только в устной разговорной речи, что поясняется Грасгофом каждый раз в скобках: «ein fettes (reich ausgestattetes) Haus», «einen fetten (reichen) Tempel» и др. Кроме того, репрезентативны следующие примеры:

- wohlgegründete (gebaute) – возведенные (построенные);
- geben (verleihen) – давать (придавать (например силу, блеск));
- leidlos (ungefährdet) – бескручинный (находящийся вне опасности);
- leidleer (unschädlich, günstig) – беспечальный (безобидный, благосклонный);
- die nieder gelagerten (eingeschlafenen) – лагерем расположившиеся (уснувшие);
- das Gekräusel (Schauern) – рябь (дрожь);
- ein Junger (Säugling) – юнец (сосунок).

Сюда же можно отнести приводимые в круглых скобках *полные синонимы* [6]. Например:

- der Berg (Gebirge) – гора (горы);
- mühselig (beschwerlich) – тяжкий, тягостный, обременительный, изнурительный;
- der Wald (Dickicht) – лес (чаща);
- der Ankerplatz (Reede) – рейд;
- kolonisierten (bevölkerten) – заселять;
- die Höhlen (Grotten) – пещеры (гrotты);
- zwar (freilich) – правда;
- duften (riechen) – пахнуть, издавать приятный запах;

- der Panter (Leopard) – пантера (леопард);
- der Eber (Schwein) – вепрь (свинья);
- ausdauernd (standhaft) – выносливый (стойкий) и др.

Их появление связано с предназначением подстрочника, который выполняется не для общего ознакомления читателя с содержанием оригинала, а для дальнейшего перевода Жуковским, который хотя и владеет немецким языком свободно, однако не является носителем языка и не понимает греческого.

4.2. Пояснение мифологических имен

К таким примечаниям относятся, во-первых, фонетические варианты имен греческих богов и героев «Одиссеи». Они являются постоянными. Так, на протяжении двенадцатой песни Скилла упоминается Грасгофом более десяти раз всегда с пояснением оригинального звучания (Skylla(e) или Skylle(a)). Автор уточняет каждый раз семантику греческих окончаний, обозначающих потомка, наследника рода, выраженных на немецком как -iоп. Также Грасгоф последовательно, многократно комментирует семантику античных персонажей и реалий:

- das Gorgeische (der Gorgo) Haupt – голова Горгоны (Горгона);
- Eëlios (Helios) – Гелиос;
- gute Knabenernährerin (sie erzeugt einen guten Menschenschlag) – добрая юношей кормилица (она производит хорошее потомство);
- Planktae (Irrfelsen) – бродящие скалы;
- die Krataeir (Göttin der Gewalt) – кратейя (богиня насилия);
- Thrinakischen (-kia) aber zur Insel* wirst du kommen (*=Insel des Dreizacks, d. i. wo der Dreizack des Neptuns regiert) – К Тринакии острову ты придешь (*=остров трезубца, т.е. где правит трезубец Нептуна);
- Notos (Süd) – Нот (южный);
- Zephyros (West) – Зефир (западный);
- Euros (Ost) – Евр (восточный);
- so sollen sie binden dich im Schiffe dem schnellen an Händen [-] Füßen und (Eine Büchse auf dem Kielbalken, in der der Mast unten steht) – так должны они привязать себе к кораблю быстрому руки (букса на балке киля, на которой внизу крепится мачта).

Жуковский действительно учитывает эти пояснения и опирается в первую очередь на них, не используя, очевидно, пособий, дополнительной или справочной литературы. Поэтому в русском переводе возникают помехи там, где Грасгоф непоследователен. Так, оставленное без пояснений «die Asphodill – Wiese», обозначающее асфодиловое поле (асфодил или аффодил – лилейное растение, считавшееся в греческой мифологии цветком мертвых), логично прочитывается Жуковским как немецкое сложное слово, первая основа которого образована от имени собственного, и в русском тексте возникает «Асфодилонский луг» (п. 11 ст. 539). Некоторые неточности в переводе Жуковским имен и реалий греческой мифологии вызваны явными ошибками Грасгофа и чрезвычайной насыщенностью текста его пояснениями. Например, в немецком варианте появляется сочетание «der schönen Halosydne(a) (Meerbefeuchteten)» (п. 4 ст. 404), которое в соответствии с системой пояснений в подстрочнике должно переводиться не иначе как «прекрасной Халосидны (морем омытой)», что и делает Жуковский. На самом деле имеется в виду не имя морского божества, а постоянный эпитет Амфитриты или Фетиды – «морская»⁸.

4.3. Восполнение недостающих служебных единиц и уточнение грамматических значений

В квадратных скобках приводятся недостающие с точки зрения немецкой грамматики в пословном переводе служебные части речи – глагол-связка «sein», безличное местоимение «es» в роли подлежащего, указательные, возвратные и притяжательные местоимения, выполняющие функцию артикля и несущие грамматическое значение «определенности-неопределенности», а также пояснение модальности немецких глаголов в соответствии с гомеровской и др. Например:

- und unter den Todten soll (werde) ich scheinen – и среди мертвых я должен (буду) светить;
- würde (möchte) ich zerstürmen – я бы разбил (хотелось бы);
- wenn aber [du willst] – если же [ты хочешь];

⁸ Ярхо В.Н. Примечания // Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М., 2000. С. 378.

- unser beider (unsere) Stimme – нас обоих (наши) голоса;
- setzte [mich] – цел;
- er erkannte [mich] <...>, nachdem er gesehen hatte [mich] mit den Augen – он узнал [меня] <...>, как только увидел [меня] глазами.

4.4. Собственные комментарии и инструкции относительно перевода

Например, в следующем объяснении Грасгоф раскрывает смысл предложения и указывает на особенности употребления отрицаний:

Nicht, künstlich verfertigt habend, nicht einmal anderes etwas möge er künstlich gefertigt haben (d. i. nachdem er durchfertigt hat, braucht er um seine Kunst zu zeigen nichts anderes verfertigt zu haben. – Die Negationen heben sich nicht auf).

(Нет, искусно изготовив, ничего другого не нужно было ему искусного изготавливать (т.е. после того, как он закончил, ему не надо делать что-то еще, чтобы показать свое искусство. – Отрицания неминымы)).

В.А. Жуковский в целом соблюдает указания Грасгофа, но остается верным своему главному переводческому принципу избирательного сродства, синтезу «своего» и «чужого», рабски следуя тому, с чем согласен и переименовая то, что видится ему по-иному. Так, например, постоянная номинация жилища богов и мифологических героев, к которым попадает Одиссей, варьируется в поясняющих прямое денотативное значение синонимах: «im Sääle (Paläste)» или «in Saelen (im Hause)» – в зале (во дворце) или в залах (в жилище). Жуковский переводит это указание чаще всего как «в дому», сохраняя парадоксальность своего метода – точно следуя букве подлинника, он добивается абсолютно нового звучания перевода. Обстоятельство места «в зале (во дворце)» позволяет читателю оценить размер, атрибутику пространства, что принципиально для Грасгофа, написавшего позже отдельную научную работу об устройстве дома и быта у Гомера (Grashof, Karl. «Über das Hausgerath bei Homer and Hesiod». Jahresbericht über das Königliche Gymnasium zu Düsseldorf. Düsseldorf, 1858). «Das unliebliche (herbe) Schicksaal» (неласковая (жестокая) судьба),

приобретает у Жуковского яркую стилистическую окраску – «участь их злополучная».

В целом стратегия переводчика определяется характером поэтического слова в его оригинальном творчестве, где каждое слово имеет «ореол осмыслений». Привлечение подстрочника позволяет проследить за интереснейшим процессом и методом перевода Жуковского. Однако это отдельная тема в перевоведении.

Второй вопрос, который мы рассмотрим в данном разделе, связан с эпитетами в подстрочнике Грасгофа и русской «Одиссее». Актуальность сравнительного рассмотрения эпитетов в немецком варианте и переводе Жуковского обусловлена тремя факторами. Во-первых, интересна передача сложного эпитета формульного эпического стиля Гомера. Во-вторых, необходимо определить, является ли эпитет Жуковского оригинальным или эта высокая образная насыщенность присутствует уже в композитах (сложных определениях, к которым тяготеет немецкое словообразование) Грасгофа. И, наконец, если авторство этой перенасыщенности принадлежит Жуковскому, то говорить о ней нужно в системе слова русского поэта, где эпитет определяет характерологию, а сложный эпитет является «соединением содержательно самостоятельных и последовательно входящих в район впечатления» элементов⁹.

Грасгоф стремится перевести буквально и, конечно, сохраняет все эпитеты Гомера. Жуковский не только сохраняет постоянные эпитеты, но и распространяет их. Например, только в первых двенадцати песнях встречается 54 упоминания о качествах Одиссея: Одиссей не только «божественный», но и «многоумный», «богоравный», «многохитрый», «хитроумный» и «многостойкий». У Грасгофа характеристики «*der vielgewendete Odysseus*» (опытный, многоумный); «*viel gepriesener*» (многовосхваляемый) и «*glänzender Odysseus*» (блистательный Одиссей) употребляются 12 раз, что примерно в 4 раза меньше, чем у Жуковского. Такая же ситуация возникает при характеристике богов: для Жуковского это не только «бессмертные боги» – «*unsterbliche Götter*», но и «блаженные боги», «вечные боги». В произведении романтика помимо объективного плана, акцентирующего некоторые закономерности космоса жизни, возникает не менее зна-

⁹ Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1918. С. 455.

чимый пласт, вырабатывающий из этой системы субъективные смыслы. Особенно ярко это выражается в описании стихий – моря и ветра. Излюбленная водная стихия у Жуковского предстает реализацией высших сил, а потому море у него не только «глубоко-пучинное», «винно-черное», «туманное», «широкое», что находит соответствие в немецком переводе-посреднике, но и «высокоприбойное», «широко-дорожное» и «священное». В переводе Грасгофа ветер – это «der hellpfeifende Wind» или «der schöne Wind», что значит – звонко (громко) свистящий и прекрасный ветер. Жуковский привносит целый ряд определений и новые оттенки значения – ветры здесь «бушевавшие», «грозящие», «губящие».

Таким образом, ветер Жуковского превращается из гомеровского задорного ветерка в бушующую стихию, способную перевернуть жизнь героя. Словом, эпитеты у Грасгофа передают гомеровские определенные, постоянные характеристики, сохраняющиеся неизменными на протяжении всей поэмы; Жуковский же открывает новые стороны героев, явлений, понятий, привнося свое понимание произведения, творя свой индивидуально-авторский текст. Эта тенденция раскрывается в полной мере в окказиональных сложных эпитетах поэта, придающих русской «Одиссее» неповторимую окраску индивидуальной романтической системы Жуковского, отражающих состояние главного героя: «кресло прекрасноузорное», «суда крутобокие», «корабли синеносые», «мирмидонцы копьеборные», женихи «короткожизненные и горькобрачные». В то же время русский поэт не стремится поупражняться в словотворчестве: многие сложные эпитеты передаются описательно или в простых эквивалентах («hochstrebender» – «высокий», «waldreich» – «богатый лесами» и др.). Словотворчество Жуковского размыкает границы переводимых образов и обогащает их новыми оттенками значения. С его помощью Жуковский пытается стилизовать чужеродность гомеровских инверсий и словоупотребления, соблюсти, по его собственному признанию, «место» в строке, не нарушая норм русского языка и передавая содержание Грасгофа. К примеру:

Грасгоф

<...> wenn irgendwie plötzlich gekommen sein wird des Windes Stürmen (Wehen),

entweder des Notes (Süd) oder Zephyros (West) *des widrig wehenden*, welche in der Regel am meisten ein Schiff zerstürmen, der Götter wider Herren (Schutzpatrone)? (12.288–290).
 <...> (если как-нибудь вдруг придет ветра ураган (порыв), или Нота (южного), или Зефира (восточного), *враждебно веющего*, которые, как правило, чаще всего корабль разбивают, богов вопреки покровителям (заступникам)?).

Жуковский

Вдруг с неожиданной бурей на черное море примчится
 Нот иль Зефир *истребительно-быстрый*? От них наиболее
 В бездне морской, вопреки и богам, корабли погибают (12.288–290).

Так в «Одиссее» Жуковского происходит сложное взаимодействие объективного и субъективного в слове, характерное для всей его поэзии. Это слияние имеет сквозной характер и является результатом целостного осмысления переводчиком истории Одиссея, античной мифологии и эпоса Гомера¹⁰. Фольклорность оригинальной «Одиссеи» выражается в «сказочности» русского перевода, которая соединяет искусство «сказочного гексаметра» Жуковского и черты национального аутентичного эпоса, реалии жизни русского народа. Сравни:

<i>Песнь, стих</i>	<i>Грасгоф</i>	<i>Жуковский</i>
4.455	nicht der greis der listigen vergass Kunst	старик не забыл <i>чародейства</i>
10.450	sorgfältig badete [-] und salbte fett mit Olivenöl	<i>Баней</i> себя освежили; душистым натершись елеем
10.472	Wunderlicher (Unbegreiflicher), endlich jetzt erinnere dich des väterlichen Landes	Время, <i>несчастный</i> , тебе о возврате в Итаку подумать
11.577	der aber überhin neun lag Pelethron (zu 100 Fuss = 1/6 Stadium).	Девять заняв <i>десятин</i> под огромное тело.

Вторая магистраль интерпретации Жуковским античного эпоса – включение религиозно-христианских понятий, имеющих в системном

¹⁰ См. об этом: Макушкина С.Ю. В.А. Жуковский и Гомер (Путь к эпосу): Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2003. 198 с.

романтизме поэта оригинальные и устойчивые смыслы, прочитывающиеся как мифологемы¹¹. Главным образом сквозь эпический стиль Гомера просвечивает «душа» Жуковского:

<i>Песнь, стих</i>	<i>Грасгоф</i>	<i>Жуковский</i>
11.37–38	in die Grube [hinein], erfloss und das Blut das schwarze; die aber versammelten sich die Seelen unter heraus aus dem Erebos der Todten der abgestorbenen	<i>Души</i> усопших, из темных бездны Эреба поднявшись: <i>Души</i> невест, малоопытных юношей, опытных старцев
10.492	der Seele sich bedienen sollende (um die Seele zu befragen) des Thibäers Tiresias des Sehers (Wahrsagers) des blinden, dessen Verstand unverrückt (unversehet) ist	<i>Душу</i> пророка, слепца, обладавшего разумом зорким, <i>Душу</i> Тиресия фивского должно тебе спросить там
12.300	dass nicht irgendwo Jemand mit Frevel bösem	<i>Святотатной</i> рукой не коснётся
9.476–477	Sogar allzusehen dich sollten erreichen (über dich kommen) die bösen Handlungen.	<i>Святотатным</i> // Делом всегда на себя навлекаем мы верную гибель.

Целостного изучения и специального уточнения в связи с привлечением подстрочника Грасгофа требует реализация в «Одиссее» поэтической историософии Жуковского (концепция И.Ю. Виноцкого¹²), а также самый богатый и полный лингво-культурологический анализ русского перевода, принадлежащий известному филологу-классику В.Н. Ярхо¹³. Мы имеем в виду его сопоставление перевода Жуковского с аутентичным греческим текстом Гомера, по итогам которого фрагменты комментируются как «добавление переводчика», «неточный», «не вполне точный», «неудачный» или «вольный перевод», пе-

¹¹ Подробнее см.: Никонова Н.Е. Стихотворные повести В.А. Жуковского 1830-х гг.: Проблемы перевода и мифопоэтики: Дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. 203 с.

¹² См.: Виноцкий И.Ю. Теодиссея Жуковского: Гомеровский эпос и революция 1848–1849 годов // НЛО. 2003. № 60. С. 171–193.

¹³ Ярхо В.Н. Примечания // Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М., 2000. С. 355–451.

ревод, который «не находит соответствия в оригинале», поскольку неточности перевода «Одиссеи» связаны часто с естественными издержками и утратой смысла при переводе через подстрочник. Так, например, оригинальное «я пытался поднять руки (чтобы защитить Кассандру?), но опустил их на землю, умирая, пронзенный мечом»¹⁴ ошибочно переведено Жуковским как «попытался // Хладную руку к мечу протянуть я» (11.423–424) из-за рабской дословности подстрочника и графической похожести немецких отглагольных форм «sterbend» (умирая) и «strebend» (стремясь).

Таким образом, интерлинейный перевод «Одиссеи» профессора К. Грасгофа представляет собой уникальный опыт посредничества в межкультурной коммуникации, в задачи переводчика входит не только буквальный перенос содержания Гомера, но и собственный избирательный комментарий. Поэтому отдельным этапом литературоведческого исследования должно быть переосмысление русской «Одиссеи» как перевода с немецкого.

¹⁴ Ярхо В.Н. Примечания // Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского. М., 2000. С. 358.

5. «ПОД-СТРОЧНИК»: В.А. ЖУКОВСКИЙ – ЧИТАТЕЛЬ И ПЕРЕВОДЧИК «ИЛИАДЫ» И.-Г. ФОССА

Настоящий раздел посвящен одному из уникальных «подстрочных» переводов Жуковского, сделанному между строк оригинала. Это терминологически не совсем верное определение подстрочника репрезентирует «гений перевода» Жуковского.

«Гений перевода»¹ – это точное определение А.С. Пушкина относится, как известно, не только к таланту В.А. Жуковского. Единственный, кто, по словам поэта, мог сравниться с русским романтиком в искусстве перевода, – Иоганн-Генрих Фосс (Johann-Heinrich Voss)². И.-В. Гете так оценил его место в немецкой культуре: «Ein Mann wie Voß wird übrigens so bald nicht wieder kommen. Es haben wenig andere auf die höhere deutsche Cultur einen solchen Einfluss gehabt als er. Es war an ihm alles gesund und derb, weshalb er auch zu den Griechen kein künstliches, sondern ein rein natürliches Verhältnis hatte, woraus denn für uns andern die herrlichsten Früchte erwachsen sind»³.

Русская переводческая рецепция творчества Фосса связана в первую очередь с его зрелыми опытами в жанре идиллии – «Der siebzigste

¹ Ср.: «Переводы избаловали его <Жуковского>, изменили; он не хочет сам созидать, но он, как Voss, гений перевода» (Пушкин А.С. Письмо П.А. Вяземскому и Л.С. Пушкину, 25 мая и около середины июня 1825 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977–1979. Т. 10. Письма. 1979. С. 117–118).

² С именем Фоссу в русскоязычном литературоведении не повезло: вероятно, вслед за «Энциклопедией Брокгауза и Ефрона» во многих работах он по ошибке называется Иоганном-Фридрихом.

³ Человек, подобный Фоссу, появится, впрочем, нескоро. Мало кто другой оказал такое влияние на высокую немецкую культуру. В нем все было здорово и крепко, потому и к грекам он имел отношение не искусственное, а чисто натуральное, что принесло нам, остальным, свои прекраснейшие плоды (Engelke K. «Sei uns gegrüßt, du holde Freiheit». Johann Heinrich Voss // Niedersächsische Klassiker. Режим доступа: <http://www.klaus-seehafer.de/html/voss.htm>. Дата обращения: 25.01.2007 г.; перевод наш. – Н.Н.).

Geburtstag» (1781) и «Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen» (1795). В разгар полемики вокруг идиллии в России вышли переводы этих двух народных идиллий Фосса, написанных гекзаметром: «Луиза» П.А. Теряева (1820) и «Семидесятый день рождения» М.П. Загорского (1824). Фоссовское новое понимание жанра связано с большей реалистичностью идиллии и уходом от геснеровского эскапизма. Ф. Шиллер точно определил это новаторство Фосса в сочинении «О наивной и сентиментальной поэзии» («Über naive und sentimentalische Dichtung», 1795), выделив его концепцию жанра как альтернативную уже существующим сентиментальным (сатирической, элегической и идиллической): в отличие от них фоссовская «наивная» поэзия не предполагала критики, оплакивания утрат или эскапизма, т.к. восходила к иной модели мира, к изначальной гармонии целостного бытия. Генезисом смены идиллического модуса (ранние идиллии Фосса, например «Die Freigelassenen», «Die Leibeigenen» и др., пронизаны антифеодальными настроениями) и его оформления (переход к гекзаметру) является, бесспорно, мир гомеровского эпоса – работа над переводами «Одиссеи» и «Илиады» (Voss J.H. «Odyssee», 1781; «Ilias», 1793).

Как известно, первый шаг к созданию русской «простонародной» идиллии сделал именно В.А. Жуковский через посредство И.-П. Гебеля, продолжившего, по сути, работу Фосса в направлении конкретизации идиллии⁴. С «Луизой» Фосса Жуковский также был знаком благодаря К.Н. Батюшкову, который ее настойчиво советовал и прислал ему этот образец немецкой идиллии⁵. Восхищаясь новым родом в живописи фламандцев, В.К. Кюхельбекер замечает в своем «Путешествии», что сравнить эти «сцены из обыкновенной сельской и хозяйственной жизни» можно только с «идиллиями в новейших нравах Фосса»⁶, очевидно, уже получившими известность в России. К «Луи-

⁴ См.: Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 523–524.

⁵ См. об этом: Янушкевич А.С. Книги К.Н. Батюшкова в библиотеке В.А. Жуковского // Батюшков. Исследования и материалы: Сб. науч. тр. Череповец, 2002. С. 99–131.

⁶ Кюхельбекер В.К. Письмо XIX (отрывок из путешествия). 2 (14) ноября 1820. Дрезден // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 21.

зе» за вдохновением обращался и Н.В. Гоголь: первоначальное ядро «Ганца Кюхельгартена» составляли именно те картины, которые создались под непосредственным влиянием идиллии Фосса⁷.

Второй принципиально важный момент русской рецепции Фосса связан с его переводами латинских авторов и Гомера, долгое время считавшимися лучшими в Европе и ставшими классическими, поскольку переводчик впервые естественно и точно передал стих и размер оригинала. Образ Фосса часто возникает рядом с Жуковским, в частности, в связи с его обращением к переводу античных авторов, которое вызывало неоднозначный отклик в литературных кругах. Жуковский и Фосс ставятся в один сравнительный ряд с различными коннотациями. Так, П.А. Вяземский относится к самой затее Жуковского переводить античность критически: «Не его дело переводить Виргилия, и экзаметрами. Шиллер не брался за дело Фосса: такой перевод не дело поэта, каков Жуковский, а дело хорошего стихотворца и твёрдого латиниста»⁸. А.И. Тургенев двенадцатью годами позже превозносит Жуковского перед Фоссом: «Что за колдун Жуковский! Знает по-гречески меньше Оленина, а угадывает и выражает Гомера лучше Фосса. Все стройно и плавно и в изящном вкусе <...>. Стихи текут спокойно, отражая гений Гомера и душу Жуковского»⁹.

Очевидно типологическое сходство судеб двух «гениев перевода» русской и немецкой словесности, их картин мира. Их объединяет понимание жанра идиллии, педагогические опыты, активная гражданская позиция, собственная теория гексаметра, переводы Гомера и, наконец, сегодняшнее усиление интереса к их наследию, его переоценка, или культурная реабилитация¹⁰. Эволюция Жуковского от лирики к эпосу, от новаторства в русской идиллии до интерпретации «Одиссеи» и «Илиады» зеркально отражает творческий путь Фосса, при-

⁷ Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925. С. 45.

⁸ Вяземский П.А. Письмо к А.И. Тургеневу от 3 июля [1822 года] // Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 381.

⁹ Тургенев А.И. Письмо к П.А. Вяземскому от 8/20 сентября 1844 // В.А. Жуковский в воспоминаниях современников. М., 1999. С. 219.

¹⁰ С 1977 г. премия лучшему переводчику Германской академии языка и поэзии носит имя Фосса, и только в 1993 г. организовано общество «Johann Heinrich Voß-Gesellschaft» (г. Ойтин) по изучению его творческого наследия. См.: Режим доступа: <http://www.voss-gesellschaft.de/index.html>

шедшего от античных переводов к «наивной» поэзии, к гекзаметру и «эпическим», поэтизирующим сельский быт детальным описаниям народной идиллии¹¹. Однако «Жуковский и Фосс» – это отдельная тема в компаративистике.

Специально мы остановимся на хранящемся в личной библиотеке В.А. Жуковского в Томске подстрочном переводе, дающем представление об осмыслении В.А. Жуковским «Илиады». В данной работе мы продолжаем исследование, начатое профессором Ф.З. Кануновой, которая возглавила работу над трехтомной коллективной монографией, изменившей представление о Жуковском и литературном процессе XIX в. в целом¹².

«Одиссею» Жуковский переводит, как известно, по немецкому подстрочнику К. Грасгофа, найдя, что в сравнении с английской версией А. Попа перевод Фосса более верен «истинному Гомерову духу», однако слишком «сух» и «прост»: «...чувствительно, что немец Фосс из всей силы хотел быть греком»¹³. А вот в осмыслении и переводе «Илиады» посредничество Фосса было длительным и прямым, о чем свидетельствует и материал личной библиотеки поэта. Тот же «простой» стиль и «шероховатый язык» Фосса-переводчика, по мнению Жуковского, оказывается «верным» в передаче «несравненной простоты подлинника»¹⁴. Переводу Фосса Жуковский следует, создавая отрывки из «Илиады» летом 1828 г., в письме к А.И. Тургеневу он указывает, что «перевел уже довольно»¹⁵. Жуковский пользуется переводом Фосса и в 1850-х гг., намереваясь, как он указывает в письме к Н.В. Гоголю, «оставить по себе в наследство отечеству полного Гомера»¹⁶.

¹¹ Подробнее о принципах перевода и значении фигуры И.-Г. Фосса для словесной культуры Германии см.: *Kemper R. Was heißt gedolmetscht? Zur kulturgeschichtlichen Bedeutungen der Übersetzungen des Johann Heinrich Voss. Dirmstein, 2006. Als Manuskript gedruckt. 74 s.*

¹² *Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Ч. 1–3. Томск, 1978, 1984, 1988.*

¹³ *Жуковский В.А. Письмо к А.И. Тургеневу от 12 сентября 1810 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 472.*

¹⁴ *Он же. Письмо к А.И. Тургеневу от 2 (14) сентября 1828 г. // Там же. С. 506.*

¹⁵ *Там же.*

¹⁶ *Там же. С. 555.*

Изучение перевода Жуковским «Ilias» Фосса, сделанного на страницах первого и второго томов в четвертом издании его собрания сочинений¹⁷, имеет свою историю. Впервые указал на наличие подстрочника и описал характер маргиналий В.В. Лобанов¹⁸. Затем планы Жуковского и 600 стихов карандашного текста, соответствующие «Отрывкам из “Илиады”»¹⁹, были опубликованы Г.А. Чупиной²⁰. Однако подстрочный перевод включает в общей сложности 815 стихов. До соответствующего «Малой Илиаде» (термин А.Н. Егунова) фрагмента Жуковский переводит зачин «истории» (13 стихов) – изображение Аполлона и волю Зевса, дважды *на нижней крышке переплета* и в тексте Фосса (С. 5–6):

<Изображение Аполлона>

Так молил Хризеб и Феб услышал молитву.
Быстро потек он с вершины Олимпа разгневанный сердцем,
Лук тугой на плечах. За спиной колчан затворенный.
Стрелы гремели биясь о хребет раздраженного бога
С громом полет его: он страшно как ночь прибежал
Стал невдали кораблей и лук натянул и прицелясь
Выстрелил: с звоном ужасным серебряный лук разогнул.
Месков и псов быстроногих сначала сразил он; но скоро
В греков самих [нрзб.] стрелы направил; погибло
Много их; денно и ночью костры погребальны пылали.

<Воля Зевса>

Так сказал и подвигнул густыми бровями Кронион!
Кудри власов амврозийских с главы Громовержца шатнулись
Все вперед на чело: задрожала вершина Олимпа.

После этой завязки следует текст перевода, соответствующий известным «Отрывкам...», но на 600-м стихе перевод не оканчивается, без всякого пропуска или разделения следуют еще 115 стихов подстрочника из Песни Двадцатой (в пер. Н.И. Гнедича «Битва богов»):

¹⁷ *Homers Werke von Johann Heinrich Voss*. 4. verbesserte Auflage. Bde 1–4. Syttgart u. Tübingen, J.G. Cotta, 1814.

¹⁸ *Библиотека В.А. Жуковского. Описание* / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. № 1315. С. 188.

¹⁹ Впервые при жизни Жуковского: «Северные цветы». 1829. С. 76–119.

²⁰ *Чупина Г.А. Первый опыт перевода Гомера* // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 434–454.

С. 203

Столь великий был гром при нисходе с небес олимпийцев.
В битву становятся: против владыки морей Посидона стал странник
Феб Аполлон;
Против Арея Паллада Афина
Против Геры богиня с золотыми стрелами Артемиды
[нрзб.] непобедимого бога сестра Аполлона;
Против Леты посол благовестный Крониона Эрмес
Против Ифеста глубокошумящий властитель потока
Названный на небе Ксантом у смертных слышущий Скамандром.
Так на Богов устремилися Боги. Но Гектора жадно
Ищет в бою Ахиллес;
Аполлон на него посылает Энея.

С. 207

Первый Эней выступает с угрозою дикой, колебля гривою тяжкого шлема
Щит перед грудью держа, копьем медноострым своим потрясая
Яростно мчится навстречу Пелид. Как могучий
Лев выступает, когда на убийство его собирают
Целый народ звероловцев. Сначала спокойно и гордо
Шествует он; но едва копье звероловца младого
Тронет его, он сгибается, зубы оскалив, чтоб прыгнуть.
Сильным хвостом по бокам крутым
Справа и слева он бьет, возбуждая себя к нападенью.
Грозно крутит он очами [нрзб].
Так Ахиллес, приближаясь, горя нетерпением души,

С. 208

Встретил Энея.

С. 211

Сошлись. Эней копье раскатавши
Бросил; оно ударилось в щит Ахиллесов и громкий
Отзвук послышался, мощной рукой Ахиллес подставляет
Щит под удар. Вонзилось копье, но щита не пронзило.
Тут Ахиллес, устремивши копье, попадает в Энеев
Выпуклый щит, у самого края, где медной оправы
Слой тончайший лежал и полость из кожи воловьей
Тоньше была.
Ясень могучий и щит затрещал – Эней уклонился
Поднял его; копье над самым плечом просвистевши
В землю вонзенное; стало; и щит по краям раскололся.
В [нрзб.] стоял, и в глазах у него почернело от [нрзб.]!

С. 212

Под смертный удар, Ахиллес обнажив меч
Свой, и воплем ужасным [нрзб.] вперед
Камень схватил полевой, огромный [нрзб.].

С. 214

Тут Ахиллесу очи затмил [нрзб.]
Он ратью Троян окружил; скрывая Энея
Горе мне! Чудо великое здесь пред глазами моими
Вижу: копьё на земле; но мужа, в кого устремил
Я раздраженный его, не видно нигде. Знать,
Боги бессмертные любят Энея [нрзб.]
[нрзб.] в бой со мной он вступить
Он не посмеет уж силы свои испытать. То сказавши
В гущу Троян побежал Ахиллес, копьём потрясая.

С. 216

Первый погиб от наяды рожденный у снежного Тмола
Сын Оринтов, потом Гипподам, затем Демолеон
Вдруг Полидор [нрзб.]
Он был младший и самый любимый Приамов сын
С резвостью детской у всех впереди забавлялся беспечно.
Быстрым он бегом доколе цветущая жизнь не исчезла.
Вдруг на бегу поразило его копьё Ахиллеса
Прямо в хребет в том месте, где пряжкой златою
Пояса панцирь был стиснут; на вылет пронзило
Чрево копьё; застав он упал на колени и мраком
Смерти покрылось младое лицо; он зажал извиваясь
Рану, из коей вся внутренность вытекла с кровью, и умер.

С. 217

Гектор увидел, как брат [нрзб.]
С горя в очах у него потемнело; не снес он толикой
Скорби, он кинулся быстро, подняв копьё на Пелида.
Радостно прынул; узревши его, Ахиллес.
Здесь воскликнул он растерзавший мне душу
Горем убийца Патрокла! Свели нас бессмертные боги
Не будем мы дольше друг друга [нрзб.], полно как [нрзб.].
К Гектору с сумрачным взглядом потом обратясь, он молвил
Ближе! К скорой с зас<луженной> смерти:
Смело отвечивал гривистым шлемом украшенный Гектор
Сын Пелея не устрашить меня, как младенца
Тщетной угрозой! И сам я обидным иль дерзким словом

Мог бы тебя оскорбить! Я ведаю сколь ты бесстрашен!
Знаю и то, что ты смел,
Но мы все во власти бессмертных!
Я и слабейший могу тебя поразить копьем, на конце заостренным,
Так сказал он, копье раскачал и пустил в Ахиллеса,
Но Афина его отвела от Пелидовой груди,
Оно отлетело обратно
К Гектору, пало без силы пред ним. Ахиллес разъяренный
Кинулся, жадно его [нрзб].
Но Аполлон, во мгновение туманом его окружив,

С. 218

Быстро унес. Троекратно за ним Ахиллес устремлялся
С медноблестящим копьем, троекратно туман поражая.
Видя что Гектора нет, он, как яростный демон, воскликнул:
Снова укрылся ты, пес кровожадный от смерти! Погибель
Близко прошла над тобою! Но, видно, усердно ты молишь
Феба духом в сраженьи! Тебя он похитил! Но скоро
Свидимся мы! Я скоро кончу с тобою! Помогут
Боги и мне! Теперь поспешим на другую ловитву.

С. 219

Словно, как страшный пожар, в горах, засохших от зноя,
[нрзб.] зажигал и [нрзб.]
[нрзб.] и вихрь [нрзб.] необъятные скалы.
Так на убийство, свирепый и страшный, как демон
Мчится с копьем Ахиллес и кровь по земле разливает.

С. 220

Как под ногами волов крутолобых, ярмом отягченных,
Мнутся ячменные снопы и зерно, выпадая из класов, под копытом
Б[нрзб.] ног мычащих волов на току иль молотят,
Так с Ахиллесом божественным мощные кони, как вихри,
Мчались вперед по телам, по согбенным щитам; с обгаренных
Осей капала кровь; на красивый перед колесниц
С громко грохочущих ног; и с шумных колес кровавые
Брызги летели. Так стремился с свирепой жаждой славы
Сын Пелеев; и руки свои [нрзб.] он кровью.

«Малая Илиада» является эскизом полного варианта эпоса, что подтверждают не только перевод, но также планы Жуковского и отчеркивания фрагментов, пронумерованных цифрами от 1 до 6 в про-

должение переведенных стихов (S. 202–317). Общий замысел сюжета выглядит следующим образом (нумерация отчеркиваний сделана Жуковским; аннотация содержания отчеркиваний наша. – Н.Н.):

<Без нумерации>. приготовление богов к бою (отчеркивание и подстрочный перевод 12 стихов);

1. «Сходка» Ахиллеса с Энеем (отчеркивание и перевод 19 стихов).

2. Битва Ахиллеса с Энеем, поражение от его руки Гипподама и Демолеона (отчеркнуто и переведено 35 стихов).

3. Гибель Полидора от руки Ахиллеса, встреча и битва с Гектором (48 стихов перевода).

4. Речь Ахиллеса над телом убитого им Пелегона, Гера укрощает Гефеста, спор богов (Песнь 21, переведено 14, отчеркнут 121 стих).

5. Возвращение Аполлона, смерть Гектора, плач Андромахи, погребение Патрокла (Песни 21–23, отчеркнуто 868 стихов).

6. Речь Приама (Песнь 24, отчеркнуто 25 стихов).

Содержание отчеркнутых, но не переведенных стихов не единожды отражается в пяти планах Жуковского вместе с содержанием переведенных, что позволяет говорить о целостном осмыслении «Илиады». Ср.:

На С. 182

- Известие о смерти Патрокла
- Перед сражением
- Сражение с Гектором
- Погребение
- Приам

На нижнем форзаце

- Речь Ахиллеса
- Вооруже<ние>
- Сражение с Энеем
- Боги в бою
- Сражение с Энеем
- – с Полидором
- – с [нрзб.]
- Возвращение Аполлона
- Сражение с Гектором
- – погребение Патрокла
- Приам

Как показывает анализ помет и подстрочного перевода «Ilias» Фосса, замысел «Малой Илиады» гораздо более значителен и важен в творческой эволюции Жуковского-эпика, чем осуществленная публикация отрывков, и не нацелен на прямую полемику о принципах пере-

вода в связи готовящимся в это время к выходу в свет изданием «Илиады» Н.И. Гнедича. Вторая часть перевода, приведенная выше, содержит, главным образом, представление сцен военной брани: расстановка богов в бою, сражение Ахиллеса с Энеем, убийство Гипподама, Демолеона и Полидора, бой с Гектором и развернутое описание дальнейшего кровавого пути Ахиллеса. Однако вкупе с пометами вырисовывается, очевидно, и третья часть замысла сокращенной «Илиады», содержащая развязку противостояния двух героев. Сначала на небе (спор богов), а затем на земле (гибель Гектора и похороны Патрокла) разрешается история войны и противоборства, но отдельной частью (см. план) и важнейшим финальным акцентом становится речь старого Приама, оплакивающего «самого смелого» и «равного богам в добродетели» сына.

Набросок «Илиады» Жуковского не ограничивается «Ахиллеидой»: хотя внешнюю коллизию и главную событийную линию задает гнев Ахиллеса, характер Гектора не менее важен. По замыслу поэта, эти два образа качественно противопоставлены: насколько дерзок Ахиллес, настолько благороден Гектор, увещающий разъяренного врага и уповающий на волю богов. «Илиада» Гомера строится на симметрии «взаимоотражающих сцен»²¹, «Илиада» Жуковского – на симметрии двух характеров. Гектор экспонирован во всех сценах как мудрый и смиренный муж, в переводе его добродетель подчеркнута, и уточняется сам мотив сходимости с Ахиллесом:

Voss	Жуковский	Гнедич
«Schnell vor die augen herab floss dunkel ihm, und er ertrug nicht // Länger entfernt zu ver- kehren».	«С <i>горя</i> в очах у него потемнело; <i>не снес он</i> <i>толикой</i> // <i>Скорби</i> ».	«Свет помрачился в очах Приамидовых: боле не смог он // В дальних ря- дах оставаться».

Перевод эпоса 1828 г. с немецкого выполнен точно. Не зная греческого подлинника, Жуковский старается практически дословно передать немецкий текст, его семантику, жертвуя размером и не укладываясь в гекзаметр. Осуществленный замысел носит эксперименталь-

²¹ Гордезиани Р.В. Проблемы гомеровского эпоса. Тбилиси, 1978. С. 88.

ный, предварительный, но целостный характер, сокращение «Илиады» имеет свою логику.

Во-первых, по указанию самого поэта, перевод делается для его воспитанников – великого князя Александра Николаевича и его сестер («перевожу для детей своих отрывки из “Илиады”»²²) и, очевидно, предвещает идею об «образовательном» греческом эпосе «для юности», который, по нереализованному позднему замыслу поэта, должен был включать «очищенную, но не искаженную “Одиссею”», а также «лучшие места из трагиков и “Илиады” и “Энеиды”»²³. Поэтому Жуковский, следуя своим же переводческим принципам, выраженным позже в письме С.С. Уварову, и стремясь сохранить насыщенность и динамику внешнего и внутреннего не только психологического, но и событийного действия, исключает всю предысторию «Илиады», оставляя только краткую завязку, пропускает описание языческих игр и состязаний после погребения Патрокла, а также развернутые эпические картины.

Во-вторых, понятен последовательный отбор острейших драматических сцен, развивающих тему отмщения, героической жертвенности и воздаяния. Осмысление «Илиады» в конце 1820-х гг. представляет собой не только значительный шаг на пути к эпосу 1840–1850-х гг., но и часть поэтической историософии романтика. Эскиз «Илиады» создан в период шестилетнего молчания поэта после известных событий на Сенатской площади, а контекст публикации «Отрывков...» («Торжество победителей», «Видение» и «Море») позволяет прочесть целостный героико-элегический сюжет как реквием по декабризму, песнь покаяния, поминовения и памяти²⁴.

Наконец, полный подстрочник Жуковского представляет материал, интересный с точки зрения развития переводческой стратегии поэта, поскольку является первым опытом перевода Гомера. В данном случае действует основной принцип Жуковского-переводчика – принцип избирательного родства. В общем точно следуя тексту Фосса – но не

²² Жуковский В.А. Письмо к А.И. Тургеневу от 2 (14) сентября 1828 г. // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. 1960. С. 506.

²³ Он же. Письмо к С.С. Уварову от 12 (24) сентября 1847 г. // Там же. С. 662.

²⁴ Об этом подробнее см.: Янушкевич А.С. В мире Жуковского. М., 2006. С. 202–206.

буквально, а семантически, – Жуковский сохраняет свою поэтическую индивидуальность в этом «соперничестве». Его «Малая Илиада» менее пафосна, чем «Ilias» Фосса; проще и понятнее перевода Гнедича. Язык сложных эпитетов более виртуозен и одновременно более естественен, хотя полностью отражает семантику немецкого оригинала:

Voss	Жуковский	Гнедич
tiefstrudelnd	глубокошумящий	глубокопучинный
helmumflattert	гривистым шлемом ук- рашенный	великий
erzblinkend	медноблестящий	огромный
breitstirnig	крутолобый	крепкочелый

Об оригинальности замысла Жуковского свидетельствует и собственная транслитерация некоторых имен героев и богов, отличная от сложившейся традиции:

Voss	Жуковский	Гнедич
Hermeias	Эрмес	Гермес
Xanthos	Ксант	Ксанф
Hafästos	Ифест	Гефест
Poseidon	Посидон	Посейдон

Следуя стратегии последовательно точного перевода, Фосс представляет «Илиаду» в прошедшем времени, строго соблюдая в авторских описаниях глагольную форму имперфекта (episches Präteritum). Жуковский акцентирует введение каждого нового эпизода, новой схватки сменой времени повествования. К примеру, первые же строки перевода:

С. 159–160

Спешно Гектор *идет* по красиво устроенным стогнам.
Твердый замок пройдя, наконец *достигает*
Скейских ворот, ведущих из града в широкое поле.
Там Андромаху, супругу, он *встречает*,
С нею *был* сын, на груди у кормилицы, нежн<ный> младен<ец>
Тихо *лежал* <...>.

Это чередование не всегда стройно, однако оно делает русский текст более динамичным. Повествование распадается на ряд эпизодов, практически каждый из которых в русском тексте задаётся с «точки зрения»²⁵, синхронной повествователю и реципиенту. Употребление настоящего времени несовершенного вида в более лаконичных экспозициях сцен брани (в публикуемой части перевода) усиливает напряженность и заостряет драматизм происходящего. Ср.:

Voss	Жуковский	Гнедич
<i>Stellte sich Föbos Apollon</i>	В битву <i>становятся</i>	<i>Стал</i> Аполлон длин- нокудрый
<i>begehr't er</i>	Жадно // <i>ищет</i> в бою Ахиллес	Сердце его беспре- дельно <i>горело</i>
<i>Kamen hervor</i> <i>Und er traf dem Äneas</i> <i>den schild</i>	<i>подходит</i> Эней <i>попадает</i> в Энеев // Вы- пуклый щит	на среду <i>выходили</i> И <i>ударил</i> противника в щит
<i>So rings flog mit der lanze</i> <i><...> // <...> und blut</i> <i>umströmte das erdreich</i>	<i>Мчится</i> с копьем Ахиллес и кровь по земле <i>разлива-</i> <i>ет</i>	крутом <i>устремлялся</i> // Гнал, <i>поражал</i> ; <i>заструилося</i> черною кровию поле.

В данном различии композиционной типологии проявляется особое качество эпичности Жуковского, в которой доминирует объектная организация феноменов «внутреннего» зрения. В фоссовском переводе в этой роли выступает субъектная организация феноменов «“внутреннего” слуха»²⁶, т.к. ему важнее передать размер и ритм оригинала. Эпическая широта картины создается в немецком тексте за счет распространенных периодов, а также отчасти компенсируется посредством повторяющегося обращения «Siehe»; «Siehe nunmehr <...>» («Смотри»; «Посмотри, вот <...>»). В.К. Кюхельбекер, читавший Гомера не только в интерпретации Фосса и неоднократно отмечавший его «отличный перевод»²⁷, считал эту стратегию переводчика ущерб-

²⁵ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С. 16.

²⁶ Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001. С. 105.

²⁷ Кюхельбекер В.К. Дневник. 1833. 20 янв. // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 223.

ной именно из-за «слишком ученого, периодического, обильного де причастиями словосочинения»²⁸. В опыте подстрочного перевод Жуковский жертвует строгостью гекзаметра, чтобы избежать грамм тической перегруженности немецкого эпоса.

Таким образом, подстрочный перевод и пометы В.А. Жуковского читателя в «Ilias» И.-Г. Фосса свидетельствуют о том, что замысе поэта 1820-х гг. носит целостный характер и занимает важное место творческой эволюции романтика на пути к эпосу и оформлении при ципов передачи гомеровской поэтической лексики в переводе «Одис сеи». Наконец, необходимо помнить, что перевод сделан подстрочн и «набело».

²⁸ Кюхельбекер В.К. Дневник. 1833. 20 янв. // Кюхельбекер В.К. Путешестви Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 231.

6. ПОДСТРОЧНЫЙ ПЕРЕВОД КАК ЭТАЛОН ТОЧНОСТИ В СИТУАЦИИ ПЕРЕВОДНОЙ МНОЖЕСТВЕННОСТИ

«...множественность переводов представляет интерес не сама по себе, но как явление, присущее истории переводной литературы воспринимающей страны.

С другой стороны, изучение этого явления поможет точнее определить роль и масштабы международного бытования литературных памятников, т.е. внесет известные уточнения в историю всемирной литературы.

И это будет тем более плодотворно, поскольку в переводной множественности, полагаю, особенно отчетливо проявляется активность переводческого труда».

*Ю.Д. Левин*¹

Множественность переводов можно рассматривать двояко: в отношении к процессу варианты переводов позволяют проследить закономерности воплощения одного и того же текста в разных вариантах; в отношении к творчеству автора она является ключом к рецепции, т.е. показывает, какие произведения данного автора и почему на определенных этапах представляли или представляют интерес для воспринимающей литературы. Прикладное значение множественности переводов состоит в том, что она дает ключ к всесторонней интерпретации. Однако в данной ситуации предельной относительности, когда некорректно выбирать лучший перевод в диахронии (правильный, наиболее адекватный или эквивалентный), необходим некий прообраз текста, не входящий в ряд сравниваемых переводов, который может служить потенциальным ориентиром в оценке точности. Именно подстрочник помогает установить амплитуду многовариантной комбинаторности образов, различий между вариантами и оригиналом. В то же время он не относится к уровню художественного поэтического перевода. М.И. Цветаева, обратившаяся в 1933 г. к этому методу анализа,

¹ Левин Ю.Д. Проблема переводной множественности // Литература и перевод: проблемы теории. М., 1992. С. 223.

соотнеся «Лесного Царя» В.А. Жуковского и «Erlkönig» И.В. Гёте на основе своего прозиметрического подстрочника, отмечала: «Хорошие стихи всегда лучше прозы – даже лучшей, и преимущество Жуковского надо мной слишком очевидно. Но я не прозу со стихами сравнивала, а точный текст подлинника с точным текстом перевода: “Лесного Царя” Гете с “Лесным Царем” Жуковского. Вещи равновелики. И совершенно разны»².

Итак, подстрочный перевод выступает в ситуации переводной множественности как полноправный представитель иноязычного произведения. В этом случае он приводится между оригиналом и вариантами перевода. В некоторых случаях может отсутствовать оригинальный текст (например, публикация авторского подстрочника стихотворения Р. Гамзатова «Внучке, маленькой Шахри» и варианты его русского перевода в «Дружбе народов» (1983. № 6)) или художественный стихотворный перевод (например, антология Б. Хазанова «Абсолютное стихотворение». М.: Время, 2005).

Этот второй тип подстрочника имеет широкую сферу применения, т.к. совмещает утилитарную и репрезентативную функции и является литературным текстом. Примечательно, что в этом случае, когда роль его, на первый взгляд, второстепенна в сравнении с вариантом перевода художественного, подстрочник еще более важен и вопрос о его авторстве принципиален.

Прозаические переводы иноязычной поэзии распространились в старом свете в XVIII – начале XIX в. и стали вполне традиционными для Европы.

Актуализация такого перевода в России связана с полемикой с оформлявшимся на протяжении 1970-х гг. литературным «неоклассицизмом» и гладкописью в переводе, поздним, эпигонским порождением и перерождением подходов «советской переводческой школы». Воплощение и венец данного процесса – двести томов «Библиотеки всемирной литературы», по которым 1970-е гг. многими воспринимались тогда и нередко воспринимаются задним числом сейчас как «расцвет переводческого искусства», в том числе пик работы поэтов, «ушедших в перевод». В начале 1970-х гг. появляются в печати нова-

² Цветаева М.И. Два «Лесных царя» // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5, кн. 2. М., 1977. С. 107–112.

торские для своего времени и ситуации соображения М.Л. Гаспарова о верлибре как сознательно выбираемой переводческой стратегии (Иностранная литература. 1972. № 2. С. 209–210).

Первые издания подобного рода вызвали неоднозначную реакцию. Вот, например, отзыв переводчика о книге айренов Н. Кучака³, вышедшей в 1975 г., в которую составитель Л. Мкртчян включил наряду с художественными переводами собственные подстрочники: «...книга вносит свой неожиданный и, я бы сказал, взрывоопасный вклад» в эти «проклятые вечные вопросы художественного перевода»; «репутации стихотворных переводов здесь угрожают не только оригиналы, но и подстрочники»; «они преподносят нам сюрпризы»⁴. Показательны комментарии типа: «подстрочный перевод айрена № 1 ни в чем не уступает стихотворному переводу В. Звягинцевой. А это уже плохо – для стихотворного. <...> Увы, перевод В. Звягинцевой ничего не добавляет к прозаическому переводу – а что же он должен был добавить? Магию формы! Точнее я пока еще не могу выразиться»⁵.

Примером реализации репрезентативной функции подстрочника является серия «Антология современных переводов» (BILINGUA) издательства «Азбука-Классика». Так, все этапы интересной и богатой русской рецепции сонетов У. Шекспира, личности и стратегии известных и современных переводчиков прослеживаются благодаря наличию английского подлинника и подстрочника, сделанного одним автором. Точный неритмизованный перевод А. Шаракшанэ являет собой образец «благославленной галиматсии» (Жуковский), «страшного сумбура» (Р. Пивер) подстрочника, за которым не видны художественная целостность и благозвучие оригинала. Например:

W. Shakespeare

144

Two loves I have, of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:

³ Кучак Н. Сто и один айрен / Сост. и авт. подстрочных переводов Левон Мкртчян. Ереван, 1975.

⁴ Митин Г. «Взгляните на меня, несчастного!» (Заметки по поводу необычного издания айренов Напета Кучака) // Мастерство перевода. Сборник двенадцатый. 1979. М., 1981. С. 195.

⁵ Там же. С. 197.

The better angel is a man right fair;
 The worser spirit a woman coloured ill.
 To win me soon to hell, my female evil
 Tempteth my better angel from my side,
 And would corrupt my saint to be a devil,
 Wooing his purity with her foul pride.
 And whether that my angel be turned fiend
 Suspect I may, but not directly tell,
 But being both from me, both to each friend,
 I guess one angel in another's hell.
 Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
 Till my bad angel fire my good one out.

А. Шаракшанэ

144

У меня есть две любви, *дающие мне* утешение и отчаяние,
 которые, как два духа, постоянно влияют на меня:
 лучший из *этих* двух ангелов – это мужчина,
 по-настоящему прекрасный [белокурый],
 худший из духов – женщина цвета зла.
 Чтобы быстро свести меня в ад, моя злая женщина
 соблазном уводит моего лучшего ангела от меня
 и желала бы совратить моего святого, чтоб он стал дьяволом,
 искушая чистоту своим нечестивым блеском.
 И превратился ли мой ангел в злого духа,
 я могу подозревать, но не могу сказать наверное,
 но, так как они оба *удалены* от меня и дружны между собой,
 я догадываюсь, что [один] ангел находится в аду [другого].
 Но этого я никогда не узнаю, а буду жить в сомнениях,
 пока мой злой ангел огнем не прогонит моего доброго.

Главная семантическая магистраль дискурса – лингвистическая (грамматическая и синтаксическая). В квадратных скобках даются пояснения переводчика относительно сглаженных поэтических оттенков лексического значения, адаптированного автором в соответствии с узусом языка перевода: «блистательное [золотое] путешествие» (сонет № 7), «царственным взглядом [глазом]» (№ 33), «в твоём лице [щеке]» (№ 79), «полному [стертому] забвению» (№ 122) и т.д. Тут же приводятся контекстуальные синонимы: «когти [лапы]» (№ 19), «скряга [мужлан]» (№ 32), «обида [несправедливость]» (№ 88) и т.п., и пояснения – «вдесятеро превосходящей [своими достоинствами]»

(№ 38), «для [брачного] союза» (№ 116) и др. Курсивом выделены восстановленные переводчиком в соответствии с содержанием текста лексемы, подразумеваемые в оригинале.

Подобного рода текст предназначен скорее профессионалу-филологу или читателю, имеющему навык балансирования между двумя языками и культурами, опыт межкультурного общения посредством текста, где неорганичные и избыточные конструкции не вызывают дискоммуникации, но облегчают понимание подлинника. В этой функции подстрочник – основной инструмент прагматистики, он прокладывает путь к оригиналу, который максимально раскрывается в ряде последующих художественных переводов.

Особый интерес для исследователя перевода и искушенного читателя представляет тот случай, когда оригинал соседствует с подстрочным и художественным переводами, выполненными одним автором (см., например, Интернет-версию переводов «Сонетов к Орфею» Рильке, сделанных В.И. Авербухом⁶).

Среди самых современных двуязычных изданий восточной поэзии следует упомянуть, во-первых, грузинскую поэму «Витязь в тигровой шкуре» («Вепхисткаосани»), выдержавшую как минимум 7 переводов, 4 из которых выполнены по подстрочнику, и вышедшую в 2007 г. в подстрочнике С. Иорданишвили, сделанном еще в 1934 г.⁷

Действительно, перед читателем предстает давно знакомое, но так до сих пор по-настоящему и не прочитанное произведение. Подстрочный перевод поэмы, по версии авторского коллектива, «дает возможность глубже проникнуть в суть произведения, которое не случайно называют “грузинской Библией”»⁸.

В Европе двуязычные издания поэзии в оригинале и подстрочнике в настоящее время также представлены довольно широко. Мы специально обратимся только к текстам яркого в интересующем нас плане современного издания антологии русской поэзии в немецких перево-

⁶ Авербух В.И. Райнер Мария Рильке. Сонеты к Орфею / Пер., предисл. и прим. В. Авербуха. Интернет-версия Андрея Горелика. 1998. Режим доступа: <http://gorelik.andrewz.org/authors/rilke/>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 22.07.2008 г.

⁷ Руставели Ш. Поэма: В 2 кн. / Грузинский текст, подстрочный перевод. СПб., 2007.

⁸ Там же. С. 1.

дах, где в подстрочниках представлены более 250 текстов 87 поэтов, от «Слова о полку Игореве» и «Вольха Всеславьевича» до поэзии В. Высоцкого и И. Бродского. Антология снабжена обстоятельной статьей Л. Мюллера об истории эволюции форм русской лирики, которая заключается главным выводом, оправдывающим использование поэтики подстрочника в данном случае: «Verhältnismäßig selten sind Lyriker, die nach völlig neuen Formen der dichterischen Aussage suchen. <...> Der Ernst der Aussage ist dem russischen Dichter wichtiger, steht für ihn höher als die Originalität der Form. Und vielleicht ist dies ein Grundzug der russischen Lyrik überhaupt» (Относительно редки поэты, ищущие абсолютно новых лирических форм выразительности. <...> Серьезность высказывания русскому поэту важнее, стоит выше оригинальности формы. И, возможно, в этом главная черта русской лирики вообще). Действительно, к моменту выхода антологии на немецкий не единожды переведены размером, близким подлиннику, Пушкин, Есенин, Лермонтов, Некрасов и др.

Чтобы не вызывать у читателя даже зрительных ассоциаций со стихотворной формой, авторы располагают переводы в строчку, отдельные строфы разделяют слесем, катрены – чистой строкой. Переводчики, действительно, стараются донести содержание, вечные смыслы русской лирики, жертвуя в большинстве случаев метафоричностью и сложностью образа, инверсией и другими характерными чертами русского стихосложения. В качестве примера приведем перевод первого семистихия одного из стихотворений О. Мандельштама:

Век

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет из зем-
ных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

(Мандельштам)

Das Jahrhundert

Mein Jahrhundert, mein Tier, wer wird
vermögen, / in deine Pupillen zu blicken
/ und wird mit seinem Blut zusammen-
kleben / die Wirbel der zwei Jahrhunder-
te? / Das Blut, das Schöpferische, strömt
/ aus den irdischen Dingen durch die
Kehle, / nur ein Schmarotzer zittert / an
der Schwelle zu neuen Tagen.

(Titowa)

⁹ *Russische Lyrik*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Russisch/Deutsch. Herausgegeben von Kay Borowsky und Ludolf Müller. Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1984. S. 41. (Перевод мой. – Н.Н.)

Вполне передаваемая по-немецки и принципиальная инверсия четвертой строки, как и оригинальность мандельштамовских образов «крови-строительницы» и «захребетника», переводчицей сглажена так же, как и, например, «бушлатник» («Еще не умер я, еще я не один...») передается нейтральным «der Häftling» (арестант) без дополнительных пояснений в соответствии со стратегией передачи содержания, а не оттенков идеостиля и индивидуальной риторики. Результатом данной стратегии подстрочного перевода становятся тексты, вполне органичные немецкому языковому сознанию. Читательское восприятие концентрируется на понимании содержания и идеи произведения, не цепляясь за попытки передачи «красот» подлинника. Недостающие, содержательно эллиптические элементы лексики в соответствии со стратегией авторов могут достраиваться. Не употребляются даже традиционные в подстрочниках пояснения или уточнения в скобках. Таким образом, авторы точно, дословно передают содержание текстов; заинтересованный читатель может восстановить оригинальность подлинника, обратившись к нему непосредственно на соседней странице. Издание подстрочников параллельно оригиналу требует ровности нейтрального стиля и *декларативно провозглашает данный тип текста как один из жанров перевода, прочитывающий оригинал в плоскости определенного дискурса.*

На базе поэтики подстрочника построен метод «экспериментального перевода» М.Л. Гаспарова¹⁰. Понимание того, что «текст *всегда, в любой момент своей истории*», вовлечен в сеть интерпретаций, дает и самому исследователю свободу – считать себя одним из индивидуальных, исторически конкретных интерпретаторов, который может не «выскакивать» из истории, а понимать лично для себя. Так рождаются «Экспериментальные переводы»¹¹.

Ср. его стихотворение в письме М.-Л. Ботт:

Я подстрочник,
Я прозрачник –
Между словом и делом,

¹⁰ Гаспаров М.Л. Экспериментальные переводы. СПб., 2003. 347 с.

¹¹ Дмитриев А., Кукулин И., Майофис М. Занимательный М.Л. Гаспаров: академик-еретик («Антиюбилейное приношение» редакции «НЛО») // НЛО. 2005. № 73.

Между человеком и человеком.
Я довесок к порции нужного,
Ложка меда в дегте или дегтя в меду,
Муть в стекле,
Шум в слухе.
Чем меньше меня, тем лучше <...>

Не хочу быть порчею – быть собою. <...>

Не нужно, чтобы меня чувствовали.
Я подстрочник –
Переводом пусть будет кто-нибудь другой¹².
28.9.1988.

Среди главных причин, по которым был проделан этот значительный труд известного филолога, выделяются те же две основные: необусловленность формой и возможность реализации в тексте креативной и референтной коммуникативных компетенций, иными словами, живое участие в тексте переводчика/создателя и читателя. М.Л. Гаспаров писал, что «есть один размер, который абсолютно свободен от всяких содержательных ассоциаций, как ложных, так и не ложных. Это свободный стих, верлибр. Он без ритма и рифмы. <...> Так вот, кто захочет переводить любого поэта, видя в нем представителя его эпохи, его культуры, его традиции, – тот, конечно, обязан переводить его размером подлинника. А кто захочет переводить его как самобытную индивидуальность, как прямого собеседника нынешних читателей, тот будет переводить его без метрической униформы – верлибром»¹³. Для того чтобы превратить подстрочник в самостоятельный художественный текст, переводчик прибегает только к одному средству – он отказывается передать многословие, отсекает неизбежный лингвостилистический излишек, возникающий при переносе из одной целостной (языковой и эстетической) системы в другую: «Есть в риторике такое понятие: амплификация. Это значит: развертывание, раздувание, – способы сделать из небольшой мысли про-

¹² См. также: своей «обычной способности быть посредником, проводом, переводчиком» в переписке с Н. Брагинской (Отечественные записки. 2006. Т. 28. С. 306 и след.).

¹³ Гаспаров М.Л. Экспериментальные переводы. СПб., 2003. С. 9.

странную речь. Большинство стихов сочиняется именно с помощью амплификации. Когда поэтическая культура в расцвете, это ценится, когда наступает смена культур, то именно амплификации первыми начинают раздражать и казаться лишними»¹⁴.

На такой виртуозный эксперимент способен, конечно, не каждый, даже самый талантливый, компетентный филолог. Этой революционной легализации новой поэтики текста в русской словесности предшествовало и способствовало использование ее репрезентативной потенции в литературе западноевропейской, где подстрочник, чаще всего ритмизованный, публиковался параллельно с оригиналом на правах самостоятельного перевода.

Рассматривая перевод как лабораторию, «под знаком верности автору и переводимому тексту – императивам переводческого ремесла новейшей эпохи – Гаспаров-переводчик работает с доавторскими стилистическими системами и образцами, тогда как элементы и маркеры авторской субъективности в современной индивидуалистической лирике им последовательно устраняются»¹⁵. Творческой проблемой и рабочей задачей автора нерифмованных переводов становится определение того, как «задать территорию этого общего, из каких материалов ее построить, в каких модусах она будет существовать в тексте. Автор здесь – создатель и сочетатель семантических пространств общего, он, можно сказать, изначально выступает переводчиком, дирижером, распорядителем языков и стилей»¹⁶.

¹⁴ Гаспаров М.Л. Экспериментальные переводы. СПб., 2003. С. 12.

¹⁵ Дубин Б. Автор как проблема и травма: стратегии смыслопроизводства в переводах и интерпретациях М.Л. Гаспарова // НЛО. 2006. № 82. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/clu18.html>

¹⁶ Там же.

7. ПОДСТРОЧНИК И ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

В данном разделе мы хотели бы указать на два метода сравнительно-сопоставительного анализа перевода и оригинала поэтического текста с привлечением подстрочника, предложенные М.Л. Гаспаровым и Л.Г. Портером. Они могут быть использованы в обучении компаративистике.

Впервые М.Л. Гаспаров обратил внимание филологов на значение и необходимость аналитического восприятия подстрочника при обращении к поэтическому переводу, предложив лингвостатистический метод, который не только позволяет определить процент точности и вольности, но «превратить “переводоведение” из импрессионистического искусства в точную науку»¹.

Гаспаров предложил подсчитывать количество знаменательных слов (существительных, прилагательных, глаголов, наречий), сохранных, измененных, опущенных и добавленных в переводе по сравнению с подстрочником. При этом выделяется четыре типа пословного соответствия между подстрочником и переводом:

- а) точное воспроизведение слова из подстрочника;
- б) замена слова из подстрочника однокоренным синонимом, например «железные» – «из железа», «от рукоплесканий» – «плещет»;
- в) замена слова из подстрочника разнокоренным синонимом, например «папушкой палку» – «посошок», «из-за занавески» – «за тканью»;
- г) опущение слова из подстрочника или добавление слов, которых не было в подстрочнике (364).

«Показатель точности и показатель вольности», по замечанию автора, почти в любых текстах всегда в полтора-два раза выше, чем показатель других частей речи. Видимо, подлинник «опознается» в пер-

¹ Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 361–372 (далее цитирование по этому изданию, страницы указаны в круглых скобках).

вую очередь по существительным, образующим «предметный мир» текста: читателю важнее узнать «о чем» говорится, чем «что» говорится (и менее важно – «как» это говорится). Классификация, как повторяет Гаспаров, «очень груба»: когда наберется достаточно материала, чтобы уточнить характер (типы б–в) синонимических замен слов из подстрочника (обобщающие или детализирующие, метафорические или метонимические, субстантивирующие или глагольные и т.д.) или характер синтаксических замен (более связный или более отрывистый стиль), то это обещает много интересного для изучения перевода. Показатели точности и вольности измеряются в процентах для каждой пары текстов.

Необходимо привести еще одно справедливое и важное замечание исследователя: «Так интуитивное ощущение разницы между “точным” и “вольным” переводом впервые подтверждается объективными цифрами. <...> Нет надобности напоминать: те понятия “точности” и “вольности”, о которых здесь идет речь, – понятия исследовательские, а не оценочные: “точный перевод” не значит “хороший перевод”, а “вольный перевод” – “плохой перевод”. Какой перевод хорош и какой плох, это решает общественный вкус, руководствуясь множеством самых различных факторов. Перевод менее точный, но более стилистически выдержанный, может быть предпочтен более верному, но стилистически небрежному. (Именно поэтому снискали успех переводы сонетов Шекспира, сделанные Маршаком.)» (368).

Методика предложена для пары текстов: русский художественный перевод поэтического текста и русский подстрочный перевод, на который в своей работе опирался поэт-переводчик, что ограничивает область распространения методики.

Идея Гаспарова была развита в разработанном Л.Г. Портером способе числовых оценок качества поэтического перевода, где в равной степени важны три текста: оригинал, перевод и подстрочник. Новая методика рассчитана на переводчиков, владеющих компьютером на уровне рядового пользователя. Она эффективно оценивает переводы стихов рифмованных, белых и верлибров. Для ее реализации требуется *оригинал* стихотворения, его *ритмополе* и *точный подстрочник*. Однако, даже не имея специальной программы, можно определить коэффициент точности на содержательном лексическом плане.

Итак, перевод должен давать неискаженное представление О ЧЕМ, ЧТО и КАК сказано в оригинале. О ЧЕМ и ЧТО – определяются *смыслом и стилистикой слов*, КАК – *ритмическим полем и звукописью строк (в частности схемой и качеством рифм)*. Соответственно, предлагаемая методика состоит из *трех независимых частей*, первая из которых оценивает адекватность перевода на *содержательном, словесном уровне*; вторая – на *ритмико-строфическом*, третья – на *рифмическом уровне*. На основе этих частных оценок Л.Г. Портером предлагается *комплексный показатель адекватности перевода*²:

«**I. На уровне содержания** перед переводчиком стоит задача: не искажать мысль, образность и стиль поэта, т.е. передать по возможности верно все “наилучшие слова” оригинала. Прежде всего, у стихотворения должен быть “точный” подстрочник. Лучше всего, чтобы подстрочник был сделан культурным, понимающим законы перевода билингвой – человеком, для которого язык оригинала и язык перевода одинаково родные, т.е. он мыслит на этих языках и потому передает смысл текста без искажений. Если подстрочника от билингвы нет, надо обратиться к ученому-лингвисту или (при очень хорошем знании языка) сделать подстрочник самому. Этот этап перевода *совершенно необходим* для того, чтобы осмыслить содержание и передать его грамматически правильно на родном для читателя языке, без лишних служебных слов и громоздких иноязычных конструкций. Выверенный подстрочник – основа для перевода поэзии *содержания, но не формы* стихотворения. <...> Процедура оценки такова.

Сначала создаем сопоставительную таблицу: слева – подстрочник, справа – перевод. Очевидно, перевести *абсолютно адекватно все* слова оригинала, или его прозаического подстрочника, в поэтический текст невозможно, обязательно будут потери и отсебятина, у одного переводчика – меньше, у другого – больше.

В любом случае в сопоставляемых параллельных текстах всегда можно выделить *совпадающие слова (полужирно), синонимичные*

² Данная методика предложена автором в статье «Количественные критерии адекватности поэтических переводов» // Мир перевода. 2003. № 1 (11), а также в Интернет-публикации на сайте Поэзия.ру («Числовые оценки качества поэтического перевода»).

слова (*курсивом*), неиспользованные слова оригинала и добавленные слова перевода (подчеркиванием), а подложкой – словесный брак, резко искажающий смысл, стиль, или образную картинку оригинала. Неиспользованные и произвольно добавленные слова считаем холостыми словами. Учитывать следует только знаменательные слова, как давно предложил академик М.Л. Гаспаров.

Знаменательными словами считаются существительные, прилагательные, глаголы и наречия. Числительные, в зависимости от контекста, относим к существительным или прилагательным. Все остальное менее существенно и в расчет не берется. Безграмотные переводы не рассматриваются.

Наибольшая трудность возникает при определении **поэтической**, т.е. образной, **синонимичности** слов, фраз и идиом. Субъективность этих оценок – это обычная проблема перевода. Конечно же, определяя синонимичность, надо быть предельно честным перед собой (освободиться от самовлюбленности), когда оцениваешь собственный перевод, и не судить предвзято чужой перевод.

Все выделенные знаменательные слова (точные, синонимичные, холостые и отбракованные) следует подсчитать по типам **отдельно**, а также **их сумму** в обоих текстах. Согласимся, что все совпадающие слова (а) и все **поэтически** синонимичные слова (с) в переводе **равноправны**, т.е. **откажемся от буквализма**. Тогда, рассматривая **слова как важные детали**, можно и для оригинала и для перевода сделать подстановку

$$d = a + c \quad (1)$$

в вышеприведенной общей формуле. Затем уточним формулу адекватности перевода, учтя отрицательное влияние словесного брака.

В итоге **критерием адекватности содержания** будет формула

$$K_{\text{слов}} = \frac{A + C}{n_{\text{ориг}} + n_{\text{пер}}} - \frac{B}{n_{\text{ориг}}}, \quad (2)$$

где A – сумма **совпадающих** слов в переводе и оригинале (подстрочнике); C – сумма **синонимичных слов** в переводе и оригинале (подстрочнике); n – сумма **всех** знаменательных слов в оригинале (подстрочнике) и переводе; B – число **отбракованных** слов в переводе.

Структура формулы такова, что число бракованных слов **резко** снижает критерий $K_{\text{слов}}$, поскольку знаменатель вычитаемой дроби $B_{\text{слов}}/n_{\text{ориг}}$ почти **вдвое меньше** знаменателя первой части формулы. Вес брака велик!

Согласно формуле критерий $K_{\text{слов}}$ тем выше, чем больше совпадающих и синонимичных слов в обоих текстах. Поскольку сумма $\Sigma = (A + C)$ не зависит от соотношения между A и C , то при одинаковом $\Sigma = (A + 0) = (0 + C)$ **адекватность** переводов, сделанных порознь **ярым буквалистом** ($C = 0$) и любителем **вольного перевода** ($A = 0$), будет признана одинаковой при отсутствии брака и равной сумме неиспользованных и добавленных слов. В этом залог примирения двух оппонировавших школ переводчиков.

Без пояснений ясно, что чем больше **использованных и добавленных** слов (отсебятины), которые входят в состав слов **знаменателя** ($n_{\text{ориг}} + n_{\text{пер}}$) формулы, тем ниже критерий $K_{\text{слов}}$.

Словесный брак легко обнаруживается на слух и более всего раздражает читателя, знакомого с иноязычным текстом. Соответственно, и переводчики обычно внимательнее относятся к этой стороне перевода, чем к соблюдению формы стихотворения. В ходе анализа синонимичность слов и словесный брак должны быть обязательно прокомментированы.

Приведем пример сопоставления содержания **подстрочника и перевода**, но сначала сделаем одно замечание. Обычно переводчика раздражает, что перевод сопоставляется с подстрочником, а не с оригиналом, ему кажется, что это не профессионально. Частично он прав, но ему можно возразить, что сопоставление с подстрочником открывает перед теми, кто не владеет языком оригинала, возможность тоже участвовать в оценке адекватности содержания. Кроме того, для **расчета** безразлично, с чем сравнивать перевод, поскольку по числу знаменательных слов оригинал и хороший подстрочник отличаются незначительно».

Л.Г. Портер приводит анализ содержания **подстрочника** знаменитой Пантеры Р.М. Рильке и **перевода** В. Эльснера.

Подстрочник Ады Кравченко	Перевод В. Эльснера
Пантера Ее <u>взгляд</u> так <u>устал</u> <u>переходить</u> за <u>прутья</u> , что он <u>ничего больше</u> не <u>удерживает</u> . Для нее <u>существует</u> <u>будто</u> <u>тысяча прутьев</u>	Пантера От <u>частого мельканья</u> <u>прутьев</u> , <u>взор</u> Ее так <u>вял</u> , что он не в <u>силах</u> <u>боле</u> <u>Хранить что-либо</u> . <u>Мнится</u> , нет и

и за <u>тысячью</u> прутьев нет никакого мира. Мягкая <u>поступь</u> <u>сильных</u> <u>упругих</u> шагов, которая <u>кружится</u> в <u>наималейшем</u> <u>круге</u> , <u>это</u> – как <u>танец</u> <u>силы</u> <u>вокруг</u> <u>центра</u> , где <u>стоит</u> <u>оглушенная</u> <u>большая</u> <u>воля</u> . Только <u>иногда</u> <u>неслышно</u> <u>открывается</u> <u>завеса</u> <u>зрачка</u> . – <u>Тогда</u> <u>входит</u> <u>некий</u> <u>образ</u> , <u>идет</u> по <u>напряженному</u> <u>затишью</u> <u>членов</u> и в <u>сердце</u> <u>быть</u> <u>перестает</u> .	воли, А <u>только</u> <u>путья</u> ; ими <u>полн</u> <u>простор</u> . <u>Беззвучный</u> <u>гибкий</u> <u>шаг</u> по <u>клетке</u> <u>опостылой</u> От <u>темного</u> до <u>светлого</u> <u>угла</u> Подобен <u>пляске</u> <u>неской</u> <u>мощной</u> <u>силы</u> По <u>кругу</u> <u>тесному</u> , где <u>воля</u> <u>замерла</u> . <u>Лишь</u> <u>прянет</u> изредка <u>завеса</u> над <u>зрачком</u> , И <u>образ</u> <u>через</u> <u>тишь</u> <u>сто-</u> <u>рожную</u> <u>суставов</u> <u>Проходит</u> <u>медлен-</u> <u>но</u> и <u>величаво</u> , <u>Чтоб</u> в <u>сердце</u> у <u>нее</u> <u>застыть</u> <u>потом</u> .
Знаменательных слов 53, точных 16, сино- нимичных 11, неиспользованных 24	Знаменательных слов 51, точных 16, синонимичных 11, добавленных 9, бракованных 11

$$K_{\text{слов}} = [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{ориг}}) = \\ = [(32 + 22) : (53 + 51)] - (11 : 53) = 0,3.$$

Это означает, что перевод по содержанию адекватен подстрочнику на 30%.

Комментарий к браку слов: «Мнится, нет и воли» – выражение неудачное и устаревшее. Мнить – думать, полагать. Вряд ли пантера мнит. Воли (в смысле свободы) у пантеры действительно нет, ей это вовсе не кажется. Слово «воля» в данном контексте неудачно, далее в контексте стихотворения оно имеет иной смысл (возможность реализовать свои желания).

Неудачна и последняя строка начального катрена, ибо нет ощущения, что за пределами решетки мир исчез. У Эльснера мир не исчез, а (полн прутьев).

Шаг «от темного до светлого угла» означает, что пантера ходит из угла в угол по прямой. Это противоречит тому, что неоднократно подчеркивает Рильке, для которого одуряющее и бессмысленное кружение пантеры олицетворяет её тоску.

Слово прянет по своей излишней энергетике противоречит словам «неслышно открывается».

В последнем катрене фраза «образ проходит величаво» – это домысел переводчика, ибо пантера видит какой-то (некий) образ, т.е.

неясный – где уж тут разглядеть его величавую поступь, тем более, что это не образ какого-то живого существа, а скорее образ леса. К тому же в переводе образ «проходит через тишь сторожку суставов», а не по напряженным членам тела. Суставы не могут насторожиться, это внешне никак не проявляется. По определению суставы – подвижное соединение концов костей, у них нет связи с сердцем. Неверен и заключительный аккорд в переводе – «чтоб в сердце у нее застыть потом». У Рильке образ исчезает, перестает быть, а у Эльснера он застыл в сердце, т.е. остался навсегда.

Условно **синонимичными признаем слова**: взгляд устал = взор вял; ничего не удерживает = не в силах хранить что-либо; мир = простор; мягкая (поступь) = беззвучный (шаг); упругий = гибкий; наималейший (круг) = (круг) тесный; стоит = замерла; большая = мощная; только (иногда) = лишь (изредка); идет = проходит.

II. На уровне ритмополя перед переводчиком стоит задача соблюсти все **главные** детали ритмической и строфической организации оригинала.

Очевидно, нельзя требовать от переводчика, чтобы **ритмические схемы каждого стиха** оригинала и перевода совпадали – это не всегда возможно (и даже вредно) из-за лексической, грамматической и синтаксической несхожести языков. Однако по другим свойствам стиха и по вертикальному упорядоченному чередованию свойств ритмополя должны более или менее совпадать.

Здесь та же ситуация, что и в анализе адекватности содержания: там наличествуют слова тождественные по смыслу, слова синонимичные, добавленные и бракованные; здесь таковыми являются **не слова, а структуры** (строфоиды) вертикальной упорядоченности стихов.

III. На уровне звукополя необходимость анализа звукописи возникает далеко не всегда, а лишь при переводе поэтов, в творчестве которых звукопись принципиально важна и ей подчинен подбор слов в стихах.

Под **звукописью** будем понимать выделенную из текста цепочку звуков, которая создает у читателя эстетическое впечатление упорядоченного звучания. Признаком и надежной гарантией существования звукописи будем считать **отображение звуковых повторов симметричным круговым графом**.

Буквально воспроизвести звукопись оригинала в переводе невозможно. Если же поэт создавал некую звукопись и ее плотность (от-

ношение симметрично выстроенных звуков к общему числу звуков в стихах) отображается неким числом, тогда плотность звукописи перевода (пусть из других звуков) должна быть близка к оригиналу.

Конечно, сравнительный анализ перевода, оригинала и подстрочника на уровне рифмы и звучания без разработанной автором программы затруднительно, но возможно и без числовых измерений.

В Приложении Л.Г. Портер дает свой перевод «Пантеры» Рильке, «отшлифованный с оглядкой на бдительное око программы». Для перевода В. Эльснера программа выдала: $K_x = (K_{\text{слов}} + K_{\text{сс}} + K_{\text{сим}} + K_{\text{ритм}} + K_{\text{рифм}}) : 5 = (0,3 + 0,58 + 0,62 + 0,88 + 0,84) : 5 = 0,64$.

Анализ адекватности содержания

Подстрочник Ады Кравченко	Пантера. Рильке. Перевод Л. Портера
Ее взгляд так устал <u>переходить</u> за прутья, что он <u>ничего</u> больше не удерживает. Для нее <u>существует</u> будто тысяча прутьев и за тысячью прутьев нет никакого мира. Мягкая поступь сильных упругих шагов, которая кружится в наималейшем круге, это – как танец силы вокруг центра, где стоит оглушенная большая воля. Только иногда неслышно открывается завеса зрачка. – Тогда <u>входит</u> некий образ, идет по напряженному затишью членов и в сердце быть перестает.	Измучен взгляд, устал скользить за прутья, в нем <u>жизни</u> нет, он не живет в ответ, <u>мельканье</u> тысяч прутьев стало сутью – за тьмою прутьев мира просто нет. По кругу поступь сильных <u>лап</u> упруга – кругами танца сила пленена, а там, где центр неволи, в малом круге, большая воля спит, оглушена. Неслышно вдруг спадет в зрачке завеса, застынут мышцы чуточко. – И тогда, в тиши, до сердца смутный образ <u>леса</u> идет – и тает без следа.
Знаменательных слов 51, точных (полужирных) 26, синонимов (курсивом) 18, неиспользованных (подчеркнутых) 7	Знаменательных слов 52, точных (полужирных) 26, синонимов (курсивом) 18, добавленных (подчеркнутых) 8

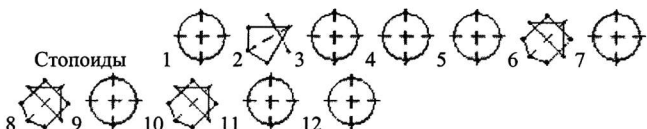
Комментарий. Поэтически синонимичными признаем слова: *переходить за* = *скользить за*; *больше не удерживает* = *не живет в ответ*; *существует будто* = *стало сутью*; *за тысячью* = *за тьмою* (тьма в значении 1000); *нет никакого* = *просто нет*; *кружится* = *по кругу*; *в наималейшем* = *в малом*; *вокруг* = *кругами*; *стоит* = *спит*; *иногда* = *вдруг*; *открывается* = *спадет*; *некий* = *смутный*; *напрягутся члены* = *застынут мышцы*; *быть перестает* = *тает без следа*.

Критерий адекватности $K_{\text{слов}} = 0,854$.

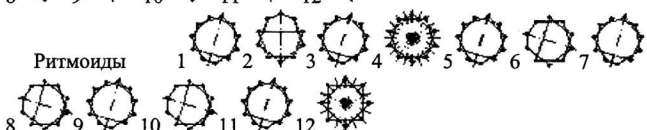
Анализ ритмострофики

№	Пантера. Рильке. Перевод Л. Портера	Ритмополе	n	Ч	К	И	М	Р	А	Рф	Си
1	Измучен взгляд, устал скользить за прутья,	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	a	0,91
2	в нем жизни нет, он не живет в ответ,	оуоуооооуоу	10	ч	м	я	тк4	p2	4	b	0,8
3	мельканье тысяч прутьев стало сутью –	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	a	0,91
4	за тьмою прутьев мира просто нет.	оуоуоуоуоуоу	10	ч	м	я	я	p3	5	b	1
5	По кругу поступь сильных лап упруга –	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	c	0,91
6	кругами танца сила пленена,	оуоуоуооооу	10	ч	м	я	гт6	p4	4	d	0,8
7	а там, где центр неволи, в малом круге,	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	c	0,91
8	большая воля спит, оглушена.	оуоуоуооооу	10	ч	м	я	гт6	p4	4	d	0,8
9	Неслышно вдруг спадет в зрачке завеса,	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	e	0,91
10	застынут мышцы чутко. – И тогда,	оуоуоуооооу	10	ч	м	я	гт6	p4	4	f	0,8
11	в тиши, до сердца смутный образ леса	оуоуоуоуоуоу	11	н	ж	я	я	p1	5	e	0,91
12	идет – и тает без следа.	оуоуоуоу	8	ч	м	я	я	p5	4	f	1

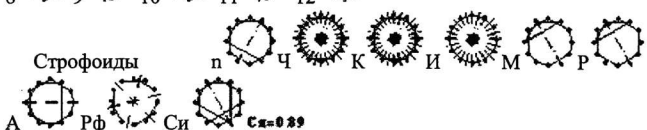
Стопоиды



Ритмоиды



Строфоиды



Ся=0,89

Критерий $K_{cc} = 0,727$; $K_{сгм} = 1,47$; $K_{ритм} = 1,10$; $K_{рифм} = 0,8$. Комплексный критерий качества $K_x = (0,854 + 0,727 + 1,47 + 1,10 + 0,8) : 5 = 0,99$.

Предложенные методики Гаспарова и Портера могут быть использованы в процессе обучения переводу, в курсах практики перевода, переводоведения и компаративистики.

Далее мы попытаемся применить на практике предложенные методики анализа.

Способ М.Л. Гаспарова предполагает наличие оригинала, перевода и подстрочника, на который ориентировался или по которому переводил автор художественно текста на ПЯ. Поэтому в качестве материала мы выбрали работу Владимира Иосифовича Авербуха, его издание «Сонетов к Орфею» Р.М. Рильке (R.M. Rilke «Die Sonette an Orpheus», 1923), вышедших в традиционном печатном варианте в г. Опаве в 1998 г. и выпущенных позже в электронном варианте А. Гореликом (<http://gorelik.andrewz.org/authors/rilke/>). Книга включает в себя оригинальный немецкий текст, подстрочники на русском, примечания Рильке и переводчика, а также художественные переводы сонетов.

Необходимо заметить, что наши наблюдения носят экспериментальный характер и не имеют ничего общего с критикой перевода «Сонетов к Орфею», располагающих своей долгой рецептивной и исследовательской историей в России³.

Конечно, материал имеет свою специфику. Сонеты известны своей сложностью, цикл Рильке герметичен, а его идеостиль и поэтическая лексика предельно абстрактны. На первый взгляд, осязаемые и конкретные образы при ближайшем рассмотрении оказываются философскими феноменами. По-немецки они воспринимаются естественно в силу особого склада языка, на котором к началу XX в. создана практически вся классика философии. В любом переводе на русский очевидно и неминуемо просвечивает переводческая стратегия. Все осложняется еще и поэтическим синтаксисом цикла: «...у Рильке рифмуется всё, не только концы строк – но и середины, и начала, не только слоги, но и отдельные звуки, не только звуки, но и мысли, целые стихотворения», на что обращает особое внимание В.И. Авербух⁴. По

³ См., например, из новейших работ: Белова Д.Н. Цикл Р.М. Рильке «Сонеты к Орфею в русских переводах» // Европейский интерлингвизм в зеркале литературы: Картина мира в немецкоязычной поэзии и ее русских переводах: От романтизма к модернизму: Материалы российско-германского семинара 24–28 апреля 2006 г. Томск, 2006. С. 118–136.

⁴ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею (Rilke R.M. Sonette an Orpheus). Режим доступа: <http://gorelik.andrewz.org/authors/rilke>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 21.08.2008 г.

поводу собственных подстрочников автор замечает только одно: «Что касается подстрочника, то он не дословный, а смысловой»⁵.

Цель нижеследующего анализа: на материале двух текстов и их русских вариантов описать структуру и определить функции подстрочного перевода, помещенного между оригиналом и стихотворным переводом, вычислить показатели точности и вольности по методу М.Л. Гаспарова, попытаться охарактеризовать переводческую стратегию посредством соотнесения подстрочного и поэтического переводов, принадлежащих одному автору.

Выбранные нами тексты принадлежат к первой части цикла, это сонеты третий и пятый, которые при изъятии из контекста произведения сохраняют свои доступные смыслы. Для начала обратимся к подстрочникам и определим их тип (недословный перевод отмечен полужирным мной. – *Н.Н.*, курсив везде авторский).

III

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege **steht kein** Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn **lernst**, ist nicht **Begehr**,
nicht **Werbung** um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist **Dasein**. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet *er*

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – **lerne**

vergessen, daß du aufsangst. Das **verrinnt**.
In Wahrheit singen, ist ein andrer **Hauch**.
Ein **Hauch** um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

⁵ Рильке Р.М. Сонеты к Орфею (Rilke R.M. Sonette an Orpheus). Режим доступа: <http://gorelik.andrewz.org/authors/rilke>. Код доступа: свободный. Дата обращения: 21.08.2008 г.

III

Подстрочник

Боги это могут. Но как, скажи мне,
следовать за ними человеку с его узкой лирой?
Наши чувства всегда в раздоре. На перекрёстке двух
дорог души **нет места** храму Аполлона.

Петь, учишь ты, – это не **вожделеть**,
не **домогаться** чего-то в конце концов достижимого;
петь – это **Быть**. Для бога просто.
Но мы, когда мы *суть*? И когда *он* обращает

землю и звёзды лицом к нашему бытию?
Ах, юноша, это *не* когда любишь, пусть даже
голос сам тебе распахивает рот, – **постарайся**

забыть о том, как разливался песней. Это **сякнет**.
Петь взаправду – это другое **дыханье**.
Дыханье ни о чём. Веянье в божестве. Ветер.

Перед нами авторский, т.е. близкий к художественному, прозаический ритмизованный перевод, в котором в целях поэтического благозвучия:

– изменены части речи: глаголы «петь», «вожделеть», «домогаться», «Быть» соответствуют немецким существительным «Gesang» (пение), «Begehrt» (вожделение), «Werbung» (попытка), «Dasein» (бытие);

– в соответствии с контекстом адаптирован перевод употребленного Рильке как в отношении Бога, так и человека глагола «lernen» (учиться); ср.: «wie du ihn lernst» // «**учишь** ты» и «lerne vergessen» // «**постарайся** забыть»;

– использованы поэтизмы в переводе последнего трехстишия: «дыханье» соответствует немецкому «Hauch», «сякнет» относится к глаголу «verginnen» («пройти», «иссякнуть»); русское «разливался песней»;

– притяжательное местоимение «его» («sein») переведено как «наши», обуславливает расширение сюжетного пространства и изменение субъектно-объектной организации стихотворения; ср.: «Sein Sinn ist Zwiespalt» // «**Наши** чувства **всегда** в раздоре».

Обратимся ко второму выбранному нами сонету и его подстрочнику.

V

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist. **Seine Metamorphose**
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
Indem **sein Wort das Hiersein übertrifft**,

ist er schon dort, wohin **ihrs nicht begleitet**.
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.

V

Подстрочник

Не воздвигайте никаких надгробий. Пусть просто роза
каждый год цветёт во славление его.
Ведь это же Орфей. **Он превращается**,
он в том и в этом. Нас не должны заботить

другие имена. Раз и навсегда,
поёт – Орфей. Он приходит и уходит.
Уже не много разве, если оболочку розы
переживёт порой на пару дней?

O, как же невозможно ему не исчезать, поймите!
Даже притом, что ему страшно исчезнуть.
Земное словом превзойдя –

уже он там, куда **его не сопроводить**.
Сеть струн ему не спутывает рук.
И он повинуется – переступая.

Как видно, поэтическая стратегия перевода преобладает и здесь. «Смысловой» подстрочник Авербуха сглаживает лингвистически трудные для русского реципиента места, о которые, если их переводить дословно, «спотыкается» читательское понимание, устраняет амплификации, «объясняет» текст. Такой подстрочник вряд ли пригоден для деинтерлинейного перевода или сопоставительного исследования в ситуации переводной множественности. Его функция – обозначить промежуточный этап на пути к варианту перевода стихами, в котором с необходимостью возникают потери и амплификации. Данный вид подстрочника назван И.М. Брюсовой «художественным подстрочником»⁶. Избранная В.И. Авербухом композиция «оригинал – художественный авторский подстрочник – перевод стихами» продуктивна, поскольку представляет читателю возможность следовать по своего рода герменевтическому кругу, способствуя разностороннему пониманию немецкого текста.

В данном случае переводчик владеет немецким языком и работает с двумя разноразличными «гештальтами». Часто его стихи ближе к оригиналу и проще, чем его же подстрочник. Например, «Seine Methamorphosen» звучит в подстрочнике как «Он превращается», в переводе – «Его метаморфозы» (сонет 5); предложению «Das verrinnt» соответствует в подстрочнике «Это **сякнет**», в стихах – «**Проходит** это» (сонет 3). Тем более интересен процент соответствия поэтического варианта прозаическому.

Показатели точности и вольности, которые без труда можно вычислить по методике Гаспарова, оказываются достаточно высокими. Для первого сонета (знаменательные слова в подстрочнике и стихотворном переводе выделены мной. – Н.Н.):

III

Подстрочник

Боги это могут. Но как, скажи мне,
следовать за ними человеку с его узкой лирой?
Наши чувства всегда в раздоре. На перекрёстке двух
дорог души нет места храму Аполлона.

⁶ Вергилий. Энеида / Пер. В. Брюсова и С. Соловьева. М.; Л., 1933. С. 321.

Петь, учишь ты, – это не вожделеть,
не домогаться чего-то в конце концов достижимого;
петь – это Быть. Для бога просто.
Но мы, когда мы *суть*? И когда он обращает

землю и звёзды лицом к нашему бытию?
Ах, юноша, это не когда любишь, пусть даже
голос сам тебе распахивает рот, – постарайся

забыть о том, как разливался песней. Это сякнет.
Петь взаправду – это другое дыхание.
Дыхание ни о чём. Вейние в боге. Ветер.

III

Бог может, да. Но как, скажи, вослед
продраться, смертным, нам за лир заслоны?
С собой мы в распре. Храму Аполлона
на перекрёстках страсти места нет.

Песнь, учишь, – не тоски и зова взвесь,
не провозвестник свадебного тоста;
петь – это быть. *Быть здесь*. Для бога просто.
Но мы, когда мы – *есть*? И в наше *здесь*

когда он даст их – Землю, звёзд каскады?
Нет, не когда влюблён, друг. Пусть враспах
рот голос рвёт. Проходит это. Надо

сгрести, забыть, как звал и воспевал.
Ведь петь воистину – другое «ах!».
«Ах!» ни о чём. Вихрь в боге. Ветер. Шквал.

Итак, согласно методике, показатель точности – это доля точн
воспроизведенных слов от общего числа слов подстрочника; и пок
затель вольности – процент произвольно добавленных слов от обще
числа слов перевода. В данном случае количество знаменательны
слов в подстрочнике – 49; в стихах – 53. Из 49 переведено дослов
23, синонимично – 12, опущено 7, добавлено 13. Итого показате

точности достаточно высок и составляет $35 : 49 = 71\%$, как и показатель вольности ($13 : 53 = 24\%$), что связано с взаимодополняющими ролями прозаического и стихотворного переводов.

Процесс разложения подстрочника и перевода на знаменательные слова, соответствия, добавления и опущения помогает последовательно выявить характер трансформации и переводческую стратегию автора. Так, в нашем случае очевидно намеренное заострение переводчиком общей, скорее меланхолической, чем эмфатической (как это в русском варианте), тональности, которое достигается усложнением поэтического синтаксиса и метафорики («звёзд каскады», «лир заслоны», «тоски и зова взвесь»), повторами («звал и воспевал», «петь – это быть. *Быть здесь*»), наконец, финальным «Шквал». На редкость удачной находкой является перевод немецкого «Nauch» («дуновение», «придыхание», «след//налет») русским «Ах», соответствующим семантически и фонически лучше иного принятого эквивалента.

Стихотворный перевод пятого сонета предельно точен и еще ближе к подстрочнику. Количество знаменательных слов в подстрочнике 41, в переводе – 43; из них 39 – точные эквиваленты или синонимы, 4 добавлено («признали», «темно», «едко», «лирных»). Показатель точности $39 : 41 = 0,95$ (0,95%), вольности $4 : 43 = 0,1$ (1%). Сравним (выделение знаменательных слов полужирным моё. – Н.Н., курсив переводчика):

V

Подстрочник

Не **воздвигайте** никаких **надгробий**. Пусть просто **роза**
каждый год **цветёт** во **славие** его.

Ведь это же **Орфей**. Он **превращается**,
он в том и в этом. Нас не должны **заботить**

другие имена. **Раз** и **навсегда**,
поёт – **Орфей**. Он **приходит** и **уходит**.
Уже не много **разве**, если **оболочку** **розы**
переживёт порой на **пару** дней?

О, как же **невозможно** ему не **исчезать**, **поймите!**
Даже **притом**, что ему **страшно** **исчезнуть**.
Земное **словом** **превзойдя** –

уже он там, куда его не сопроводить.
Сеть струн ему не спутывает рук.
И он повинуется – переступая.

V

Не надобно надгробий. Просто – розы
из года в год пускай цветут – ему.
Ведь *тут* Орфей. Его метаморфозы.
Он в том и том. Искать, ей-ей, к чему

иных имён. Раз навсегда, признали:
поёт – Орфей. То с нами, то уйдёт.
Уже не много ль, коли на день, два ли
порою розу он переживёт?

О как уйти он *должен* – ясно вам?!
Пусть страх пропасть томит, темно и едко.
Земное словом превзойдя, уж там

он, в новом том, где нет у смертных пая.
Решётка лирных струн ему не клетка.
И лишь послушен он, *переступая*.

Таким образом, методика Гаспарова не только позволяет оценить точность и вольность поэтического перевода, но также представляет возможность доказательно произвести сравнительный анализ поэтики переводов. Выделение знаменательных слов, разбивка их на группы по частям речи, тематический анализ представляют собой основной этап (разбор идейно-образного уровня) так называемого «имманентного анализа»⁷ любого стихотворения. Именно владение подобной филологической техникой, предполагающей наряду с анализом идейно-содержательного пласта разбор стилистического (тропы) и фонического (явление стиха и звукописи) уровней, означает умение проникнуть в «художественный мир» произведения.

⁷ Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб., 2001. С. 11–26.

Однако в ситуации множественности признанных переводов, ставших литературными фактами, возникает необходимость их оценки не с целью похвалы или порицания. Необходимо единое для сопоставления основание, критерии анализа. В таком случае продуктивно использовать методику Л.Г. Портера, разработавшего для этих целей компьютерную программу. Однако адекватность на содержательном и стилистическом уровнях легко поддаются вычислению без нее. Попробуем продемонстрировать это на примере русских переводов двенадцатого сонета У. Шекспира⁸.

COHET 12

When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night,
When I behold the violet past prime,
And sable curls all silvered o'er with white,
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves
Borne on the bier with white and bristly beard:
Then of thy beauty do I question make
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake,
And die as fast as they see others grow,
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed to brave him when he takes thee hence.

Подстрочник А. Шаракшанэ

Когда я считаю удары часов, сообщающих время,
и вижу, как прекрасный день погружается в
отвратительную ночь;
когда я смотрю на отцветающую фиалку
и на соболиные кудри, сплошь посеребрённые
седойной:

Тексты сонета и его переводов цитируются согласно данным сайта «Сонеты Шекспира – лучшие переводы и материалы». Режим доступа: <http://sonnets-best.narod.ru>. Код доступа: вольный. Дата последнего обращения: 21.08.2008 г.

когда я вижу голыми, без листвы, величественные
 деревья,
 прежде укрывавшие от жары стадо,
 и зелень лета, всю увязанную в снопы,
 которые везут на дрогах, с белой колючей бородой;
 тогда я задаюсь вопросом о твоей красоте,
 <понимая>, что ты должен исчезнуть вместе со
 <всем>, что уничтожено временем,
 поскольку прелести и красоты пренебрегают собой
 и умирают, как только видят, что подрастают другие,
 и ничто от серпа Времени не может защитить,
 кроме потомства, которое бросит ему вызов, когда
 оно заберет тебя отсюда.

Очевидно, этот подстрочник к сонету Шекспира более точен, менее художественен: он передает порядок слов оригинала, особенности словоупотребления и поэтического стиля Шекспира, не сглаживая лингвистически чужеродных для русского стихосложения и языковой традиции сочетаний. Такой филологический перевод вполне может служить основанием для сопоставления нескольких вариантов перевода художественного.

Количество знаменательных слов в подстрочнике 63 (см. выделение). В последующих стихотворных переводах, согласно методике, совпадающие слова (А) выделяем **жирно**, синонимичные слова (С) – *курсивом*, добавленные слова – подчеркиванием, забракованные слова (Б) – подложкой. Критерий адекватности содержания вычисляем по формуле (2).

Контекстуальная синонимия и в особенности переводческий брак подлежит обязательному комментарию. В роли общего для всех переводов «оригинала» выступает подстрочник.

1

Когда я слышу бой часов, когда
 Я вижу день в пути ко тьме унылой;
 Когда фиалка вянет, и седа
 Изнанка черных локонов у милой;
 Когда я наблюдаю листопад

И беззащитность крон; когда осенний
Лют ветер, и пернатые летят
 На юг, – тогда в полях опустошенья
 О красоте я думаю твоей.
 Она – зеленый лист, фиалка, птица.
 Так знай: жестоки сроки! Но сумеи
 В себя инного перевоплотиться –
 И время. встретив сына твоего,
 Не сделает с тобою ничего.

Перевод Р. Винонена

Количество знаменательных слов 43.

Точных соответствий 11.

Учитывая характер перевода, условно синонимичными признаем: «унылой» – «отвратительную»; «черных локонов» – «соболиные кудри»; «полях опустошенья» – «зелень лета <...> везут на дорогах»; «думаю» – «задаюсь вопросом»; «встретив сына» – «не может защитить, // кроме потомства» (8).

Добавлено 17.

Комментарий к браку: «у милой» – сонет адресован юноше, упоминания о даме не совсем уместно (по традиционной трактовке, 126 первых сонетов Шекспира адресовано молодому человеку, «Другу»; а сонеты 127–154 – «Темной Даме»); «сумеи // В себя инного перевоплотиться» – неудачная и не совсем ясная метафора; «Не сделает с тобою ничего» – во-первых, прозаизм; во-вторых, время забирает «отсюда», дети бросают ему вызов после смерти лирического «ты»; «птица» – очевидно, ошибка переводчика, понявшего английское «beard» (борода) как «bird» («птица») (всего 7 ед.).

$$K_{\text{слов}} = [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\ = [(11 + 8) : (63 + 43)] - (7 : 63) = 0,06.$$

Перевод по содержанию адекватен подстрочнику на 6%.

Когда **считаю мерный бой часов**
 И **вижу день в преддверии ночном,**

**Фиалки смерть в тиши глухих лесов
И локон, убеленный серебром,**

**И голых веток чувствую озноб,
Дававший тень стадам в июльский зной,
На погребальных дорогах вижу сноп
С торчащей кверху жесткой бородой,**

**Тогда я задаю себе вопрос,
Что станет дальше с красотой твоей:
Ведь ход вещей столь многое унес,
Освобождая путь для новых дней.**

**Серп Времени тебя не пощадит,
Но твой наследник Время победит.**
Перевод Игн. Ивановского

Знаменательных слов 52.

Синонимичными признаем: «не пощадит» – «ничто <...> не может защитить», «Время победит» – «бросит ему вызов» (всего 3).

Добавлено 6.

Комментарий к браку: «ход вещей столь многое унес, // Освобождая путь для новых дней» – по степени обобщения этот перевод претендует на финальное заключение, смысл которого совсем не в констатации преходящести земного, а наоборот, в продолжении жизни в потомках. На этом месте в оригинале (подстрочнике) – связующее звено, производящее эффект поэтического параллелизма, оно связывает наблюдения за увядающей природой и человеком (всего 8), подготавливая заключительное двустийное. Кроме того, уровень синонимичности фрагментов низок из-за отсутствия точного перевода и контекстуальных синонимов знаменательных единиц подстрочника.

$$\begin{aligned} K_{\text{слов}} &= [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\ &= [(38 + 3) : (63 + 52)] - (8 : 63) = 0,3. \end{aligned}$$

Перевод по содержанию адекватен подстрочнику на 30%.

Когда часов удары я считаю,
 Смотрю, как тонут дни во тьме ночей,
 И вижу, как фиалка увядает,
 Как серебром укрыта смоль кудрей;

Когда деревья голы, как столбы,
 Хоть укрывали стадо в *сильный зной*,
 И зелень лета связана в снопы,
 Свисая с дрог колючей бородой, –

Как не *подумать* о твоей красе,
 Ведь чары с ходом времени пройдут?
 Красоты мира отрекутся все,
 Когда другие их сменить придут.

И нет защиты от серпа того,
 За вычетом потомства твоего.

Перевод В. Николаева

Количество знаменательных слов 46.

Точно передано 40.

Синонимичными признаем 5: «*сильный зной*» – «жара», «*подумать*» – «задаться вопросом», «*чары*» – «прелести», «*сменить*» – «подрастают другие», «*свисая (с дрог)*» – «*везут (на дрогах)*».

Добавлено 1.

Бракованных нет.

$$K_{\text{слов}} = [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\ = [(40 + 5) : (63 + 46)] - (0 : 63) = 0,4.$$

В данном случае 45 из 46 знаменательных слов перевода соответствуют подстрочнику, а брак отсутствует, коэффициент содержательной адекватности составляет всего **40%** из-за значительного количества опущений (пропущенных в переводе слов).

Когда я вижу, слыша бой часов,
 Нарядный день в объятьях ночи мгlistой,
 Фиалку без **весенних** лепестков
 И **черный** локон в краске серебристой.
 И **рошину** с опавшею листвою
 Там, где в тени стада гуляли **вволю**,
 И сноп на дорогах с бородой седой
 (Его в **последний раз везут по полю**), –
 Тогда я **страхом** за тебя **объят**:
 Так **Красота** твоя навек умчится –
 Вслед за восходом следует закат,
 В **костре времен жизнь новая родится**.
 Над **каждым** **Время** занесет косу –
 Оставь потомство и **спаси красу**.
 Перевод И. Фрадкина

Количество знаменательных слов 53.

Условно синонимичными будем считать: «без лепестков» – «отцветающая», «**черный локон в краске серебристой**» – «соболиные кудри, сплошь посеребренные сединой», в «**тени**» «укрывавшие (от жары)», «навек умчится» – «уничтожено», «Вслед за восходом следует закат» – «умирают, как только видят, что подрастают другие».

Добавлены: «**вволю**», «**последний раз везут по полю**», В **костре времен жизнь новая родится** (10).

Комментарий к браку: «**страхом** <...> **объят**» означает эмоцию, слишком превышающую по интенсивности шекспировское «задаюсь вопросом»; «**спаси красу**» – во-первых, слишком декларативный призыв, не соответствующий медитативному настроению оригинала, во-вторых, слишком явные фольклорные коннотации, которые неуместны; «**весенних**» – фиалка цветет не только весной.

$$\begin{aligned}
 K_{\text{слов}} &= [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\
 &= [(11 + 8) : (63 + 43)] - (6 : 63) = 0,08.
 \end{aligned}$$

Перевод по содержанию адекватен подстрочнику на 8%.

Когда я вслед часам считаю время
 И вижу мрак, что пожирает свет,
 И смоляных кудрей посеребренье,
 И розу, что, увяв, роняет цвет,
 Когда замечу, как редеют кроны,
 Что стадо в зной скрывали под шатром,
 И лето ляжет на воз похоронный
 Белёсым и щетинистым снопом, –
 Я усомнюсь: пред Временем, наверно,
 И красота твоя не устоит,
 Ведь прелести земли себя отвергнут,
 Увидев тех, кто их сменить спешит.
 Да, Время всё пожнёт, защиты нет нам, –
 Но много хуже умереть бездетным.
 Перевод Т. Шабаевой

Количество знаменательных слов 45.

Условно синонимичными в поэтическом контексте признаем: «мрак» – «ночь», «пожирает свет» – «погружается в ночь», «смоляных кудрей посеребренье» – «соболиные кудри, сплошь посеребрённые сединой», «увяв, роняет цвет» – «отцветающая», «замечу» – «вижу», «редеют кроны» – «без листвы деревья», «воз» – «дрог», «усомнюсь» – «задаюсь вопросом», «не устоит» – «должна исчезнуть», «сменить спешит» – «подрастают», «Время всё пожнёт, защиты нет» – «ничто от серпа Времени не может защитить», «хуже умереть бездетным» – «потомство бросит ему вызов, когда оно заберет тебя отсюда» (26). Последнюю пару эквивалентов признаем синонимичной, т.к. этот перифраз по сравнению с иными более или менее соответствует интенсивности эмоции и модальности оригинала.

Добавлено: «под шатром», «похоронный» (2).

Комментарий к браку: неудачна замена увядшей «фиалки», символизирующей в сонете уходящую юность на «розу», не имеющую в ассоциативном поле подобных значений.

$$\begin{aligned}
 K_{\text{слов}} &= [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\
 &= [(16 + 26) : (63 + 45)] - (1 : 63) = 0,38.
 \end{aligned}$$

Перевод по содержанию адекватен подстрочнику на 38%.

6

Когда в **часах** я **время** наблюдаю,
И **вижу** *ночи* *тень* на *ясном дне*,
Фиалку, что, **отцветши**, облетает,
И *смоляные кудри* в *седине*;

Гляжу, как *роща догола* *раздета*,
Что *тень* давала стаду в *летний зной*,
И как **везут** на *дрогах* *зелень лета*,
В *снопах*, с *колючей* *белой бородой*, –

Тогда я **знаю**: должен мир покинуть
И ты когда-то, **Временем** гоним,
Раз **всюду** **прелесть** и **краса** *погибнуть*
Готовы, чтобы **дать** **расти** другим.

От *Времени* с *косою* нет **защиты**, –
В **потомстве** лишь спасение ищи ты.
Перевод А. Шаракшанэ

Количество знаменательных слов 52.

Синонимичными признаем: «наблюдаю» – «считаю (удары часов)», «ночи *тень* на *ясном дне*» – «прекрасный день погружается в отвлратительную ночь», «*смоляные кудри* в *седине*» – «соболиные кудри, сплошь посеребренные сединой», «*роща раздета*» – «голые, без листвы деревья», «в *летний зной*» – «жара», «знаю» – «<понимая>», «*погибнуть*» – «исчезнуть», «*Времени* с *косою*» – «серпа Времени» (всего 16).

Добавлены: «облетает», «спасение ищи ты» (3).

$$\begin{aligned} \text{Кслов} &= [(A + C) : (n_{\text{подс}} + n_{\text{пер}})] - (B : n_{\text{подс}}) = \\ &= [(33 + 16) : (63 + 52)] - (0 : 63) = 0,43. \end{aligned}$$

По результатам анализа максимально адекватным среди прочих можно считать шестой перевод, принадлежащий автору подстрочника

А. Шаракшанэ (43%), немногим менее точными являются варианты В. Николаева (40%) и Т. Шабоевой (38%).

Строгая форма шекспировского сонета, количество строф и способ рифмовки соблюдены всеми переводчиками.

Думается, навык подобного анализа является необходимым при обращении к поэтическому переводу еще и потому, что позволяет не обладающему достаточным опытом исследователю понять относительность синонимии и недопустимость буквализма, избежать излишне прямолинейных и необъективных суждений относительно адекватности стихотворных переводов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиция перевода стихов стихами существует в одних национальных литературах и отсутствует в других. Русской литературе повезло больше других – у нас богатая традиция поэтического перевода, безусловно, господствует. Однако не стоит забывать об альтернативе прозаического (нерифмованного, интерлинейного, подстрочного) перевода, потому что дело не только в форме перевода, но всегда – в его талантливости. А.А. Сагратян верно заметил: «Поскольку постижение смысла идет одновременно по разным степеням и ступеням, то и понятия – перевод подстрочный (советское изобретение), перевод построчный, перевод ознакомительный, перевод литературный, перевод художественный – суть подступы к переводу интонированному, который, вбирая экворитмику, соблюдает прежде всего волновую стихию повествования как через аллитерацию и ассонанс, так и через систему дыхания исторической памяти, явленной философскими толкованиями бега времени в пространстве человеческой судьбы»¹.

Художественный перевод – высокое искусство. Взгляд на переводчика поэзии как на творца, который «открывает уже сотворенное», можно интерпретировать не только «метафизически» и сугубо логически, причем обе интерпретации отнюдь не взаимоисключают, но дополняют друг друга. «В процессе создания художественной ценности отбор альтернатив регулируется не авторским произволом (пора покончить с одиозным предрассудком), а критериями рациональности – нормами и оценками, которые, в свою очередь, подчинены логике лучшего»². В этом процессе переводчику также помогает подстрочник.

Подстрочник можно определить, с нашей точки зрения, как самостоятельный вид письменного перевода, занимающий пограничное положение между художественным и специальным видами со своей

¹ Сагратян А.А. Введение в опыт перевода (Искусство, осязаемое пульсом). М., 2001. С. 37.

² Алексеев В. Поэтика выбора. Основы стихотворного перевода и психология творчества. Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/a/alekseev_wadim_wiktorowich/. Код доступа: свободный. Дата обращения: 14.07.2008 г.

историей и традицией. В XX в. подстрочник становится необходимым промежуточным этапом в деятельности переводчика и представителем иноязычного художественного поэтического текста в принимающей литературе. Роль подстрочного (интерлинейного, прозаического) перевода поэзии в истории мировой переводной литературы трудно переоценить.

Требования к подстрочнику как типу перевода – соблюдение основных элементарных норм языка перевода и максимальная (синтаксическая, лексическая, фонетическая, графическая) близость тексту подлинника – могут незначительно варьироваться в зависимости от функции и авторства. Разнообразие и исключительность коммуникативных свойств этого типа перевода обусловлены его сложной дискурсивной природой. Собранный нами материал, не претендующий на исчерпывающую полноту, позволяет обозначить его место и незаменимую роль в ряду других, более изученных, переводческих стратегий в системе межкультурной коммуникации, а также в русском (и частично в европейском) культурном пространстве в историко-литературной перспективе. Факты из истории функционирования подстрочника в новой русской литературе, которая, как известно, во многом «выросла» из различного рода переводов иноязычных текстов на русский язык, еще раз актуализируют вопрос о роли текстов-посредников в литературном процессе.

Результаты эволюции подстрочного перевода как особой магистрали русско-зарубежных литературных связей обусловили, во-первых, становление подстрочного перевода как самостоятельного вида перевода, способного в условиях современной культурной ситуации самостоятельно замещать оригинал, а во-вторых, способность подстрочного перевода, в силу его познавательно-дискурсивной природы, ложиться в основу различных методик перевода и оценки его качества.

Умение сделать качественный подстрочник самоценно, поскольку прокладывает непосредственный путь к восприятию инациональной словесной культуре. С другой стороны, возможность работать с подстрочником открывает широкие исследовательские перспективы, возможности объективного научного сравнительного филологического анализа.

Рассмотрение подстрочника как равноправного в ряду других, «полноценных», разновидностей перевода расширяет историко-лите-

ратурный контекст сравнительного филологического исследования и поднимает множество важных вопросов в области современного перевода, лингвистики, литературоведения и компаративистики.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
1. Сущность и определение подстрочника	10
2. О месте подстрочного перевода в истории русской переводной литературы	27
3. Перевод по подстрочнику: за и против	35
4. «Одиссея» В.А. Жуковского и посредничество интерлинейного перевода К. Грасгофа	46
4.1. Синонимы	48
4.2. Пояснение мифологических имен	51
4.3. Восполнение недостающих служебных единиц и уточнение грамматических значений	52
4.4. Собственные комментарии и инструкции относительно перевода	53
5. «Под-строчник»: В.А. Жуковский – читатель и переводчик «Илиады» И.-Г. Фосса	59
6. Подстрочный перевод как эталон точности в ситуации переводной множественности	73
7. Подстрочник и точные методы литературоведения	82
Заключение	108

Научное издание

Наталья Егоровна Никонова

**Подстрочный перевод:
типология, функции и роль
в межкультурной коммуникации**

Редактор – Ю.П. Готфрид
Корректор – Н.А. Афанасьева
Оригинал-макет – В.К. Савицкий
Дизайн обложки – М.Н. Долгих

Подписано к печати 5.10.2008 г. Формат 60х84 1/16.
Ризография. Бумага писчая. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 6,51. Тираж 250 экз. Заказ № 38 .

Отпечатано на оборудовании
Редакционно-издательского отдела
Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36. Корп. 4. Оф. 011
Тел. 8+(382-2)–52-98-49

ISBN 5-94621-256-7



9 785946 212564



**Никонова
Наталья Егоровна**

Кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии филологического факультета ТГУ.

Стипендиат президентской программы «Интеграция науки и образования» (2002), Германского фонда академических обменов (2004), руководитель проекта

№ МК-2353.2007.6 гранта Президента РФ для молодых ученых – кандидатов наук, проекта № 07-04-954 н/М, а также проекта № 08-06-92478-нно_з Российского фонда фундаментальных исследований. Член редакционной коллегии Полного собрания сочинений и писем В.А. Жуковского в 20 томах.

Область научных интересов: русско-западноевропейские литературные связи, история и теория художественного перевода, творчество В.А. Жуковского.