

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ ТГУ
СОВЕТ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ
В ФИЛОЛОГИИ XXI ВЕКА:
ВЗГЛЯД МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ**

**Материалы Всероссийской молодежной конференции
23–25 августа 2012 г.**



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2012

В переводе текста «Мертвых душ» на вьетнамский язык самое проблемное место связано именно с явлением конкуренции видов. В переводной версии не наблюдаются случаи замены одного вида другим. Ср.:

Một người **nói**: – Đây, nhìn cái bánh xe kia xem liệu khi cần có đi được tới Mạc-tu-khoa không nào? – Tôi được chú, – người kia **đáp**. – Còn đi Kazan thì xem chừng chẳng đến được đâu nh□? – □, đi Kazan thì không được. ‘Вишь ты, – **сказать** один другому, – вон какое колесо! что ты думать, доехать то колесо, если б случиться, в Москву или не доехать?’ – «Доехать», – **ответить** другой. «А в Казань-то, я думать, не доехать?» – «В Казань не доехать» (в обратном переводе на русский язык мы намеренно используем инфинитив, а не личную форму, чтобы таким образом отразить отсутствие показателей времени, лица и числа у вьетнамского глагола).

□□ đến Xôbakiêvits, thường chẳng mấy khi nói tốt cho ai, sau khi □ tỉnh v□, đêm đã khuya, đặt mình nằm cạnh m□ v□ gày đét, cũng **nói** ... M□ v□ **đáp**: – Hừm! Và lấy chân **hích** vào người lão ta. ‘Даже сам Собакевич, который редко отзываться о ком-нибудь с хорошей стороны, приехавши довольно поздно из города и уже совершенно раздвинувшись и легши на кровать возле худощавой жены своей, **сказать** ей:... На что супруга **ответить**: «Гм!» – и толкнуть его ногою’.

Mình có biết không, tôi **ăn chiều** ở nhà cảnh sát trưởng, dự dạ hội ở dinh tỉnh trưởng và **quen được** lão Paven Ivannôvits Tsitsikôp, tư vấn bộ; cái tay mới tuyệt làm sao! ‘Я, душенька, быть у губернатора на вечере, и у полицеймейстера **пообедать**, и **познакомиться** с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: преприятный человек!’.

Следовательно, описываемые в русском тексте ситуации однозначно воспринимаются вьетнамским читателем как ситуации единичных конкретных действий, каждое из которых достигло своего предела и результата. Семантические особенности видовой взаимозаменяемости русского языка в переводе, естественно, утрачены.

Предполагается, что для вьетнамского языка это явление не характерно. Это подтверждает опрос носителей вьетнамского языка, которым предлагалось оценить корректность буквального перевода предложения «Вишь ты, – **сказал** один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – **ответчал** другой. Информанты оценивают полученную фразу как неверную, поясняя, что «нельзя вместить одновременно действие, достигнувшее результата, и действие, оказывавшееся только в процессе».

Итак, случаи конкуренции видов, отражающие тонкую игру смыслов в русском тексте, переводу на вьетнамский язык не подлежат. Это связано с тем, что категория аспектуальности в этих языках характеризуется разнообразием как внешних форм своего выражения, так и внутреннего содержания.

Примечание

¹ Бондарко А.В. Вид и время русского глагола: значение и употребление. – М., 1971. – С. 104.

РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ РОМАНА «ПОД СЕТЬЮ» АЙРИС МЕРДОК КАК ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА (НА ПРИМЕРЕ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ДЖЕЙКА ДОНАГЬЮ)

А.И. Буганаева, ТГУ, студент
Научный руководитель – Ю.А. Тихомирова

Повествование в морально-философском романе Айрис Мердок «Под сетью» сосредоточено в руках главного героя – переводчика и писателя по имени Джейк Донагью, который привык вести вольную жизнь, не обремененную какими-либо обязатель-

ствами. Так, исследователь Д. Шестаков в своей статье «О двух романах Айрис Мердок» назвал Джейка «веселым нищим», «беспокойной душой, у которого сердце вечно не на месте, и который в Англии задыхается, как в колбе, а больше нигде не нужен»¹.

Однако при всей своей неряшливости и легкомысленности Джейк необычайно пронизателен и время от времени бросает неожиданные и весьма точные умозаключения о себе, о людях вокруг, о жизни. Читатель с первых строк симпатизирует герою, так как он, несмотря на все свои странности, от природы порядочен и добр.

Обратимся непосредственно к речевому воплощению героя в оригинале и в переводе на русский язык, выполненном М. Лорие.

В начале повествования Джейк оказывается на улице, так как Маргарет, хозяйка дома, в котором он жил, неожиданно выходит замуж. Сетую на то, что едва освоившись на месте, ему приходится покидать его, Джейк сравнивает свою жизнь с отдельной вселенной, которую он привел в порядок и запустил («*set ticking*»). Здесь особый интерес представляет ментальное представление англичан о порядке в жизни, как об исправной работе часов. Учитывая национальную специфику материала, переводчица решила прибегнуть к генерализации выражения «*запустить вселенную*» до фразы «*начать в ней жить*». Разумеется, подобная интерпретация не способна полностью выразить проявление чисто английского мировоззрения, однако она оказывается вполне оправданной в данном отрывке.

I would be at pains to put my universe in order and set it ticking, when suddenly it would burst again into a mess of the same poor pieces...²

Стоило мне с великим трудом навести порядок в своей вселенной и начать в ней жить, как она взрывалась, снова рассыпаясь вдребезги...³

Особую трудность для перевода также могут представить некоторые отрывки, где писательница намеренно нарушает цельность устойчивого выражения. Так, например, описывая невозмутимое состояние Маргарет, Джейк замечает: «*Now she was as cool as a lettuce*», при этом мы знаем, что оригинальное устойчивое выражение на английском языке звучит как «*to be as cool as a cucumber*» (быть совершенно невозмутимым, спокойным, не теряющим хладнокровия)⁴. В переводе Лорие выбирает нейтральный вариант – «*Теперь она была совершенно спокойна*». Принимая во внимание прагматический потенциал высказывания, перевод можно назвать оправданным.

Наряду с нейтрализацией устойчивых выражений в переводе романа можно проследить и противоположную тенденцию – их добавление. Так, например, в следующих примерах нейтральные выражения «*whatever you please*» («все, что хочешь» – пер. наш) и «*an immense roar of laughter*» («громкие взрывы смеха» – пер. наш) переводятся на русский язык при помощи ярких словосочетаний – «или черта в ступе», «гомерический хохот». В первом случае это помогает адаптировать оригинальный текст для русскоязычного читателя, а во втором делает речь главного героя экспрессивней и оригинальней.

You go out and find a bloody taxi whose bloody hood takes down, or a lorry, or whatever you please, if you can do it in ten minutes.

Ступай на улицу и приведи растреклятое такси со спускным верхом, или грузовик, или черта в ступе, только не позже чем через десять минут.

Behind us, diminishing now in the distance, there arose an immense roar of laughter.

Вслед нам, постепенно замирая вдали, несся гомерический хохот.

Иногда в переводе уместным оказывается антонимический перевод. В данном отрывке этот прием используется, чтобы избежать двойного отрицания. Но при этом он влечет за собой некоторые смысловые преобразования: в оригинале герой говорит о том, что трюк притворяться бедным всегда оправдывает себя, а в переводе ярко выражена другая модальность – «такое впечатление обо мне может когда-нибудь и пригодиться».

This was not strictly true, but I always pretend as a matter of policy to be penniless, one never knows when it may not turn out to be useful for this to be taken for granted.

Это было не совсем так, но из осторожности я всегда притворяюсь, будто у меня нет ни гроша — такое впечатление обо мне может когда-нибудь и пригодиться.

В некоторых случаях переводчица удачно использовала прием конкретизации. Например, когда Джейк описывает редкость дара немногословия среди женщин, в русском переводе использован более яркий и конкретный образ для сравнения – «жемчужина на черном бархате», что делает речь героя более живой и метафоричной.

A woman who does not talk is a jewel in velvet.

Неболтливая женщина — это жемчужина на черном бархате.

Тем не менее в переводе можно встретить фактические ошибки и неоправданные повторы. В эпизоде, где герой весь день бродит по городу в поисках бывшей возлюбленной и, наконец, находит приют, Джейк замечает, что сон помог бы ему отдохнуть, однако, в переводе он говорит противоположное.

If sleep could have come to me now it would have been one deep cascade of refreshment and peace.

Если бы я мог в эту минуту уснуть, мой сон был бы неомраченным отдыхом и покоем.

А в другом отрывке, где Джейк помогает своему давнему другу Хьюго сбежать из больницы и мучается угрызениями совести, в оригинале герой говорит: «*I was cursing Hugo heartily*» («Я проклинал Хьюго всем сердцем» – пер. наш), однако, в переводе мы встречаем тавтологию: «*В душе я ругательски ругал его*».

Иногда в переводе встречаются разговорные выражения, которые не вполне вписываются в контекст и делают речь Джейка неестественной. Так, например, описывая Магдален, сестру своей возлюбленной, Джейк замечает, что ее нельзя назвать негибачаемым, бескомпромиссным человеком (в оригинале: «*a tough*»), но русскоязычный Джейк почему-то использует определение «*бандит*». А в разговоре с Анной, когда та уваливает от ответов, Джейк в шутку называет ее плутовкой (в оригинале: «*crook*»), а в переводе звучит противоестественное прозвище: «*жулик*».

«But in fact Magdalen is not a tough. She is a bright, sensual person, simple and warm-hearted...»

«Но Магдален вовсе не бандит. Это жизнерадостная, земная женщина, простая и сердечная...»

«You crook!» I said.

— Жулик ты! — сказал я.

Таким образом, можно сделать вывод, что речевой образ Джейка в русском переводе подвергся изменениям, которые отразились, прежде всего, на чертах характера героя. В некоторых эпизодах фигура эстетствующего интеллектуала становится более утонченной благодаря возвышенным фразам, а иногда герой, напротив, не стесняется крепких разговорных выражений.

Однако в целом, несмотря на мелкие упущения, переводчице удалось сохранить неповторимый образ главного героя и передать его оригинальные, порой наивные жизненные воззрения. Так или иначе, красноречивее всего об успехе перевода свидетельствует любовь читателей, которую в полной мере завоевал эксцентричный Джейк Донагью из романа «Под сетью» в России.

Примечания

¹ Шестаков Д. О двух романах Айрис Мердок... С. 10.

² Murdoch I. Under the Net. Chatto & Windus. – Penguin Books, 1954. P. 46 (здесь и далее цитируется по этому источнику).

³ Мердок Айрис Под сетью. Дикая роза. – М., 1989. С. 14 (здесь и далее цит. по этому источнику).

⁴ Oxford Wordpower Dictionary. – Oxford, 1996. – P. 70.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ НОСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н.В. ГОГОЛЯ И Э.Т.А. ГОФМАНА

А.Ю. Бычкова, ТГУ, аспирант
Научный руководитель – О.Б. Лебедева

Тема носа — одна из ключевых в произведениях Гоголя. Она тесно связана с рядом мотивов. В первую очередь это, разумеется, табак, который в огромных количествах поглощают носы гоголевских персонажей, и еда, запах которой носы готовы учуять где угодно. В итоге такие мотивы, неизменно сопровождающие тему носа, могут создавать ринологический фон и встречаются самостоятельно, без ринологии как таковой. В повести «Нос» соответствующая центральная фигура появляется в результате отделения от своего хозяина майора Ковалева и разгуливает по Петербургу, продолжая быть частью тела, кажущейся самостоятельной личностью. В этом случае можно говорить о физиологическом или биологическом образе носа, ведь о том, что это — именно часть тела, сообщается напрямую. В некоторых других гоголевских произведениях встречаются и антропологический образ носа. Это случаи, когда ринологический фон, созданный соответствующими мотивами (например, еды и табака), превращает персонажей, формально являющихся людьми, в носы.

Таким произведением является комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». Замысел произведения относится к 1835 г.: т. е. к тому времени, когда Гоголь вернулся к работе над повестью «Нос», первая черновая редакция которой относится к 1833–1834 гг.¹ Поэтому не будет ошибкой утверждать, что комедия имеет ринологический фон, который к тому же подтверждается соответствующими деталями сюжета.

Так, появление главного персонажа во втором явлении второго действия связано сразу с двумя мотивами: еда и табак.

Х л е с т а к о в . <...> Посмотри там в картузе, *табаку* нет?

О с и п . Да где ж ему быть, *табаку*! вы четвертого дня последнее выкурили.

Х л е с т а к о в <...> Послушай, эй, Осип!

О с и п . Чего изволите?

Х л е с т а к о в <...> Ты ступай туда.