

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

**Сборник статей
XXVI Международной научной конференции
(27–30 октября 2015 г.)**

*Ответственный редактор
доктор педагогических наук, профессор С.К. Гураль*

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2016

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДИСКУРС-АНАЛИЗА

Е.А. Адам

Национальный исследовательский Томский государственный университет

О ПРОБЛЕМАХ ПЕРЕВОДА ЧЕХОВСКОЙ ДРАМЫ

В Европе А.П. Чехова называют «русским Шекспиром». Его произведения переведены практически на все языки мира, а пьесы включены в репертуар ведущих мировых театров. В 2015 г. исполнилось 155 лет со дня рождения Чехова. За этот период переводчиками накоплен большой опыт передачи чеховских текстов, в том числе и в немецкоязычных странах. Так, одна из крупных и сложных драм Чехова «Три сестры» в настоящее время насчитывает более 20 немецких переводов. Такая богатая переводческая традиция этой пьесы свидетельствует о её непреходящей актуальности. В данной статье на примере драмы «Три сестры» рассматривается перевод Андреа Клемен (А. Clemen) и отмечаются особенности чеховской драматургии, представляющие для переводчиков определённые трудности.

Чехов с недоверием относился к переводам вообще; особенно же «большую щепетильность он проявлял... в тех случаях, когда вопрос касался его произведений» [1: 295]. Как сообщает Е.М. Сахарова, «не раз Чехов выражал опасение, что русская жизнь, русские нравы, проблемы, волнующие его соотечественников, могут при плохом переводе, без понимания специфики русской литературы показаться зарубежному читателю и зрителю непонятными, даже смешными» [1: 295]. В письме от 3 августа 1887 г., адресованном поэту И.А. Белоусову, писатель указал на три необходимых условия, которых должен придерживаться переводчик: 1) уметь выбрать для перевода достойный читательского внимания оригинал; 2) добросовестно отнестись к своей работе; 3) представить по возможности полно творческую физиономию переводимого автора [1: 292]. Спустя несколько лет Чехов пишет, что «видел... много переводов с русского – и в конце концов пришёл к убеждению, что переводить с русского не следует» [1: 426]. Именно качество перевода драмы «Три сестры», как того и опасался писатель, послужит одной из основных причин долгого вхождения этой пьесы в репертуары немецкоязычных театров.

Любое драматическое произведение предполагает два вида прочтения: «литературное» и сценическое. Перевод А. Клемен является ярким образцом того, как функционирует эта «двойственность». Данный перевод переиздаётся почти десятилетие в известном издательстве «Fischer Taschenbuch Verlag» (г. Франкфурт-на-Майне) для чтения и одновременно используется для сценических постановок в театрах. Премьера «Трёх сестёр» по этому переводу состоялась 23 сентября 1995 г. в Гамбурге. В «Deutsches Schauspielhaus», в 1996 г. был опубликован его литературный вариант, а в 2004 г. вышло уже четвёртое издание этого перевода [2]. Клемен выполнила перевод всех четырёх крупных драм Чехова, и вот как оценивает её работу критик С. Бернд Зухер в немецкой газете «Süddeutsche Zeitung»: «Перевод А. Клемен верен оригиналу: он прост, остроумен и красив, не стремится быть навязчиво шутливым и дерзко актуальным» [2].

Переводчица сохранила авторское обозначение жанра пьесы и её деление на четыре акта. В списке действующих лиц допущено одно отступление от оригинала. В пьесе Чехова читаем: «Вершинин Александр Игнатьевич, подполковник, батарейный командир» [3: 118]. В переводе А. Клемен он «повышен в чине»: «Oberst, Kommandeur der Artilleriesgarnison» [2: 122] (полковник, командир артиллерийского гарнизона). Очевидно, действия переводчицы связаны с тем, что у Чехова няня Анфиса при первом визите Вершинина, не разглядев его погоны, сообщает:

«Милые, полковник незнакомый!» [3: 126]. Войдя, Вершинин рекомендует точнее: «Подполковник Вершинин!» [3: 126]. В переводе Клемен он в обоих случаях назван «Oberst» (полковник) [2: 129].

К важнейшим смыслообразующим факторам текста принадлежит его стиль как система средств, формирующая этот текст в единое целое. Специфика индивидуального стиля Чехова определяется естественным «разговорным» звучанием языка диалогов, его простотой и в то же время несомненной поэтичностью. Известный английский режиссёр Питер Брук (Peter Brook), ставивший пьесы Чехова, называет в качестве важнейших элементов по драматургии конструкцию и ритм: «У Чехова... точки, запятые и многоточия имеют первостепенное значение... Если ими пренебречь, теряется ритм и напряжение пьесы» [4]. Следовательно, одним из необходимых условий при переводе пьес Чехова должно быть бережное соблюдение авторского синтаксиса и пунктуации. В переводе Клемен не всегда выполняется это условие, а значит, меняется ритмический рисунок текста. Так, реплика Ольги, обращённая к Ирине, дробится на два простых предложения, в результате совершенно меняя интонацию:

Ольга. Сегодня ты вся сияешь, кажешься необыкновенно красивой <...> [3:120].

Olga. Du strahlst heute so. Du siehst ungewöhnlich schön aus <...> [2: 124] (Ты сегодня так сияешь. Ты выглядишь необыкновенно красивой <...>)

В другом случае переводчица убирает соединительный союз «и» и заменяет его запятой:

Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы <...> [3: 122].

Irina. Sagen Sie mir, warum bin ich heute so glücklich? Als segele ich, über mir der weite, blaue Himmel, große weiße Vögel ziehen dahin <...> [2: 125] (Скажите Вы мне, почему я сегодня так счастлива? Как будто я плыву под парусами, надо мной широкое, синее небо, большие белые птицы летают там).

В некоторых случаях, напротив, Клемен объединяет два простых предложения в одно:

Ольга. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег [3:119].

Olga. Übrigens regnete es damals, es regnete heftig und schneite [2: 123] (Впрочем, шёл дождь тогда, шёл сильный дождь и падал снег).

Кажущаяся незначительность таких изменений обманчива, т.к. союз «и» придаёт плавность течению фразы, отражающему гармоническое настроение Ирины, а точка в реплике Ольги соответствует более значительной паузе, которая заполняется невысказанными мыслями и чувствами, что исчезает в переводе.

Иногда переводчица заменяет точку в конце реплики многоточием, или восклицательный знак – точкой, что, конечно, не может не сказаться на эмоциональной окраске сцены, а в конечном итоге ведёт всю пьесу в целом к смысловому сдвигу:

Ирина. <..> Только вот остановка за бедной Машей [3: 120]

Irina. <...> Das einzige Hindernis ist unsere arme Mascha hier...[2: 124] (<...>Единственная помеха – это вот наша бедная Маша...)

Ирина.<...> Я не знаю, отчего у меня на душе так светло! [3: 120]

Irina. <...> Ich weiß nicht, warum ich so glücklich bin [8: 124] (<...>Я не знаю, почему я так счастлива).

Особую сложность для переводчика представляют специфические национально-культурные реалии, не имеющие аналогов в языке перевода. Один из практикуемых способов их передачи – транслитерация. По мнению одного из основателей российской школы теории перевода А.В. Фёдорова, «нет такого слова, которое не могло бы быть переведено на другой язык, хотя бы описательно, т.е. распространённым сочетанием слов родного языка. Но транслитерация необходима именно тогда, когда важно соблюсти лексическую краткость данного обозначения, соответствующую его привычности в языке подлинника, и вместе с тем подчеркнуть специфичность называемой вещи или понятия, если нет точного соответствия в языке перевода» [5: 140]. Клемен в большинстве случаев пользуется этим приёмом, сохраняя в своём тексте такие специфические русские слова, как «няня», «тройка», «самовар», «верста», «че-

ремша». Однако такой приём не всегда обеспечивает адекватную передачу их значений. Так, в переводе сохранено название русской денежной единицы:

Ирина. <...> За 8 месяцев ни копейки <...> [3: 145]

Irina. <...> Seit Monaten nicht eine Kopeke <...> [2: 148] (<...> Уже много месяцев ни одной копейки <...>)

Но в оригинале это выражение обладает явственной идиоматичностью (близкий вариант «ни гроша») и дополнительной экспрессивностью благодаря уменьшительному суффиксу, тогда как в переводе его семантика сводится к буквальной констатации.

Для ласкательных форм обращений («голубчик», «душа моя», «дуся моя») переводчица пытается найти эквивалентные замены: «Liebster» (милейший), «Liebling» (любимая), «mein Herz» (дорогая моя), «mein Lieber» (любимый мой) [2: 128, 142, 137, 143, 144]. Обращения «батюшка» и «матушка» она переводит по-разному в зависимости от того, кому они адресованы; так, по отношению к Ферапонту используется слово «Alter» (старик), к Вершинину – «gnädiger Herr» (там же) (благородный господин). Ласковое обращение «матушка» из уст Анфисы, предназначенное Маше, звучит как «meine Liebe» (моя любимая) (там же), а такое же слово из уст Чебутыкина тоже по отношению к Маше преобразуется в «Ach, Kind» (там же) (Ах, дитя). Такие замены не только разрушают достоверность национально-исторического колорита в пьесе Чехова, но и вносят некоторые нежелательные коррективы в отношения между персонажами.

В III действии Андрей, ставший членом земской управы, требует, чтобы Ферапонт называл его «ваше высокоблагородие» [3: 169]. Ферапонт же искажает это обращение на просторечный лад – «ваше высокородие» [3: 169]. Переводчица в обоих случаях даёт это словосочетание как «Euer Hochwohlgeboren» [2: 171] (Ваше высокоблагородие) и тем самым лишает сцену комического оттенка.

Особые навыки требуются от переводчиков для передачи ряда стихотворных, и в том числе музыкальных «цитат», к которым прибегают персонажи «Трёх сестёр». Для этого необходимо не только владеть техникой стиха, которая «органически связана со спецификой звукового строя» языка [5: 321], но и верно оценивать сам принцип цитирования, смысл использования персонажем чужого слова, распознавать цитату в речи персонажа. Так, в I действии Чебутыкин, посмеиваясь над влюблённым Андреем, цитирует фразу из русской комической оперы «Оборотни» композитора П.Н. Кобякова: «Для любви одной природа нас на свет произвела!» [3: 131]. Клемен передаёт эту фразу близко к оригиналу; но, вероятно, из-за отсутствия рифмовки, не обращает внимание на её цитатный характер и практически ассимилирует в речи Чебутыкина:

В напеваемых Чебутыкиным словах из опереточного куплета – «Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...» [3: 176] – Клемен не передала рифмовку и ритмику, попытавшись компенсировать утрату смысловой «подсказкой»: Тара... бумбия... И как болван сижу здесь я. Но, обнажив, вербально выразив содержание ситуации, переводчица существенно обеднила художественный эффект, основанный на машинальном цитировании персонажем случайного и откровенно неуместного текста.

В пьесе встречаются также цитаты из басен И.А. Крылова. В I действии Солёный, отвечая на вопрос Маши, декламирует: «Он ахнуть не успел, как на него медведь напал» [3: 125]. В 4 действии ему этими же словами отвечает Чебутыкин. Клемен передаёт эту фразу в целом близко как по смыслу, так и по форме (сохранив в ней рифмовку): «Er hatte kaum oje geschrien, da war es schon um ihn geschehn» («Он едва крикнул „ой“, как с ним уже всё произошло») [5: С. 128]. Однако, в целом успешно справившись с задачей воспроизведения отрывка из крыловской басни, переводчица не обратила внимание на такую деталь, как «ущербность» цитаты у Солёного, из которой выпали 2 слога («Он...» вместо «Мужик и...»). Чехов, конечно, знал слова басни, а ошибка Солёного передаёт (как и в других случаях) отсутствие у этого персонажа чувства ритма. В контексте пьесы, построенной на характерном для зрелого творчества писателя стройном внутреннем ритме, это выдаёт существенную дефектность самой личности Солёного, его «самозванство» в сфере духа, чуждость той гармонии, по которой томятся главные герои.

В 3 действии Солёный цитирует заключение другой басни Крылова – «Гуси», – и вновь с искажением: «Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздражить...» [3: 164]. (Ср. у Крылова: «Баснь эту можно бы и боле пояснить – / Да чтоб гусей не раздражить» [6: 76]. Клемен перевела это так: «Der Sinn davon ist nicht ersprießlich, doch wenn's den Gänsen wird verdrießlich...» («Смысл из этого неплодотворен, но если это будет досадно гусям...»)[2: 167]. В этом примере переводчица вновь не учла всё ту же особенность стихотворной цитаты у Солёного – её ритмическую «хромоту».

Как и в других произведениях Чехова, в пьесе «Три сестры» нередко встречаются слова, созданные самим писателем, так называемое «словотворчество». Таким примером может служить слово «мерлехлюндия» [3: 124] (вместо «меланхолия»), употребляемое Машей в I действии. Клемен переводит его «melancholinisch» [2: 127], умышленно незначительно искажая общепринятое слово «melancholisch». Однако это не обеспечивает того комического эффекта, который производит слово в подлиннике.

В I действии Солёный следующим образом характеризует женское философствование:

Солёный. <...> если же философствует женщина или две женщины, то уж это будет – потяни меня за палец [3: 125].

Soljony. <...> aber wenn eine Frau philosophiert, oder zwei Frauen, dann wird das – gnade dir Gott! [2: 128](<...> однако если философствует женщина или две женщины, тогда это будет – помилуй тебя бог!)

Здесь в целом передаётся смысл высказывания, но теряется грубовато-эпатажный характер речевого поведения персонажа. Подобное происходит в ситуации, когда Солёный, потерпев любовное фиаско, заключает: «Насильно мил не будешь» [3: 154], а переводчица заменяет это на нейтральное: «Liebe läßt sich nicht er zwingen» [2: 157] (Любовь не позволяет себя принудить).

В IV действии на вопрос Солёного: «Как здоровье?» Чебутыкин отвечает в рифму: «Как масло коровье» [3: 179]. Клемен передаёт это следующим образом:

Soljony. Was macht die Gesundheit ? (Как здоровье?)

Tschebutykin. Sie treibt es zu bunt heut! [2: 181].(Сегодня уж слишком!)

Переводчица сохраняет рифмовку реплик и передаёт нелюбезный характер ответа, но утрачивает лёгкость и органичность диалогического эпизода, прибегнув вместо распространённой словесной формулы к тяжеловесной искусственной конструкции.

Проделанный анализ отдельных видов трудностей в иноязычном воспроизведении драмы Чехова «Три сестры» позволяет заключить, что переводчику нужно обладать большим мастерством и широкой эрудицией [7]. Как отмечал А.В. Фёдоров, «полноценность перевода» заключается не в единичных соответствиях, а «в передаче специфического для подлинника соотношения содержания и формы путём воспроизведения особенностей последней (если это возможно по языковым условиям) или создания функциональных соответствий этим особенностям» [5: 114]. Специфика чеховской драматургии заключается в сложной взаимосвязи разных уровней и элементов художественного слова, в том числе и в точной передаче особенностей устной речи. По верному наблюдению П. Брука, «Чехов искал естественности и хотел, чтобы актёры и постановка были прозрачны, как сама жизнь. Но чтобы передать чеховскую атмосферу, у нас делали его очень литературным, тогда как по-русски он предельно прост. Чехов пишет чрезвычайно сжато, используя минимум слов...» [4]. В переводе Клемен нет явных искажений оригинала, однако он характеризуется целым рядом отступлений от него, обусловленных причинами как объективными, связанными со спецификой двух языков и культур, так и субъективными, связанными с пониманием авторской позиции. Потребность в новых переводах неразрывно связана с развитием театрального искусства, так как «для драмы менее, чем для любого другого жанра, может быть оправдана канонизация некоего стандартного и образцового перевода» [8: 216].

Литература

1. Чехов в переписке с переводчиками / Вступительная статья, публикация и комментарий Е.М. Сахаровой // Литературное наследство, Т. 100. Чехов и мировая литература. (Кн. 3). М.: Наука, 2005.

2. Tscheschow, Anton. Drei Schwestern // Drei Schwestern und andere Dramen. Deutsch von Andrea Clemen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 4. Auflage, 2004.
3. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13: Пьесы 1895–1904. М.: Наука, 1986.
4. Brook, P. The Empty Space. London, 1968.
5. Фёдоров, А.В. Введение в теорию перевода. М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1953.
6. Крылов, И.А. Соч.: В 2 т. М.: Гослитиздат. Т. 2: Басни. Стихотворения. Пьесы, 1955.
7. Адам, Е.А., Разумова, Н.Е. О некоторых трудностях перевода чеховской драмы // Гуманитарные науки в Сибири. Серия: Филология. Сибирское отделение РАН, № 4. Изд-во СО РАН.-Новосибирск, 2006.
8. Левый, И. Искусство перевода / Пер. с чеш. и предисл. В. Россельса. М.: Прогресс, 1974.
9. Адам, Е.А. «Сохранение стиля оригинала» как основной принцип перевода (на примере драмы А.П. Чехова «Три сестры») // Язык и культура, №3. Томск, 2014.

К.В. Акулина

Национальный исследовательский Томский государственный университет

СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА ЛУ СИНЯ «МАЛЕНЬКОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ПЕРЕВОДЕ ЭЙДЛИНА Л.З.)

Отношения между Россией и Китаем все больше укрепляются. В обществе возрастает приоритет в изучении китайского языка, так как многие люди хотят реализовать свои возможности в Китае [1–3]. При изучении китайского языка возникают некоторые трудности: понимание особенностей грамматики, чтение и написание иероглифов; при этом человек должен почувствовать язык. Лучшим инструментом в этом плане является литература, как и при изучении всех иностранных языках. Поскольку литература – это душа языка, его история; через нее можно увидеть, как изменялся язык и каким он стал теперь [4; 5].

Художественный перевод является одним из сложнейших письменных переводов. Для переводчика художественного произведения главной целью является передача прагматического потенциала текста, то есть передача главной мысли, воспроизведение эмоционального фона произведения. В каждой литературе народа есть свои особенности: фразеологизмы, образительно – выразительные средства, диалектные названия вещей. Переводчик должен уметь переводить текст, так, чтобы эти особенности были понятны для иноязычных читателей. Чаще всего через образительно-выразительные средства автор передает тексту цвет, форму и эмоции. Перед переводчиком возникает задача передать гамму чувств на другой язык, не потеряв замысла писателя [6].

Изобразительно-выразительные средства китайского языка можно разделить на две группы связи с экспрессивным потенциалом и выразительными возможностями: собственно выразительные и изобразительно-выразительные [7].

Собственно выразительные слова употребляются в прямом значении, они экспрессивно насыщены и содержат субъективную оценку. Такие слова относятся к аффективной лексике и создают общий эмоциональный тон высказывания. Поскольку этим словам присуще добавочное эмоциональное значение, они являются средством выражения чувств. Такой тип слов делится на образованные сложением корней и слова, образованные суффиксами [7].

Изобразительно-выразительные средства в стилистике китайского языка иногда называют 描绘类. Китайский язык имеет широко разветвленную систему тропов, которая располагает большими возможностями для построения словесных образов, для создания красочной, живо-