

ПЕРЕВОД ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК РЕАЛИЗАЦИЯ «ВОЗМОЖНЫХ МИРОВ»

© 2004 А.П. Бабушкин

Воронежский государственный университет

Перевод поэтического произведения - многотрудный процесс. Перед переводчиком стоит двойная задача: он должен передать как форму исходного произведения, так и его содержание, сохранив при этом "голос" автора, его настроение, национально-культурную специфику его родного языка. О форме перевода стихотворного текста, сохранении интонации, ритма и метра стихотворения оригинала (под метром понимается установленная схема чередования групп ударных и безударных слогов в стихе, иначе - стихотворный размер), о воспроизведении в каждой строке переводного аналога числа слогов, равного числу слогов исходного варианта, о порядке следования рифм, а также о многих других технических нюансах перевода, позволяющих судить о его качестве, написано немало со времен античности как за рубежом, так и в нашей стране (см., например, обстоятельную статью М.Харлапа "Силлабика и возможность ее воспроизведения в русском переводе [11]"). Сложность, возникающая в процессе передачи формы стихотворного произведения, объясняется тем, что язык перевода обладает не только собственной интонацией и ритмом, не только имеет свои синтаксические особенности, но и укоренившиеся жанровые связи. "Так, жанр басни в России настолько тесно связан с вольными ямбами..., что применение другого размера может представляться лишаящим русский стих какой бы то ни было басенности" [11, с. 12].

Объективные требования к форме перевода (замечено, что тождественность звуковой формы ведет и к семантическому параллелизму [4, с. 12]), его качеству сопряжены, кроме того, и с субъективным началом - личностью автора "дубликата" поэтического текста. В своих заметках "О басне и о баснях Крылова" В.А.Жуковский в свое время писал: "Подражатель-стихотворец может быть автором оригинальным, хотя бы он и не написал и ничего собственного... Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах - соперник. Поэт оригинальный воспламеняется идеалом, который находит у себя в воображении; поэт - подражатель в такой

же степени воспламеняется образцом своим, который заступает для него тогда место идеала собственного: следовательно переводчик, уступая образцу своему пальму изобретательности, должен необходимо иметь почти одинаковое с ним воображение, одинаковое искусство слога, одинаковую силу в уме и чувствах... Что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые могли бы служить заменой, следовательно производить собственное, равно превосходное: не значит ли это быть творцом?" [3, с.492].

Ограничившись здесь весьма неполным перечнем проблем, связанных с передачей формы стихотворения средствами «чужого» языка, сосредоточим внимание на одном аспекте трансляции его содержания. При этом подчеркнем, что нас интересует не литературоведческие моменты данного феномена, а чисто лингвистические.

М.Я.Поляков пишет, что, обращаясь к изучению поэтики в целом и сталкиваясь с неразработанностью и проблематики, и терминологического аппарата, начинаешь понимать необходимость расширения теоретических и методологических горизонтов такого изучения [6, с. 4].

Если принять во внимание указание на творческий характер переводческой деятельности, с одной стороны, а с другой - упомянутую выше потребность в расширении теоретических и методологических основ анализа поэтического текста (помним: переводчик в стихах выступает в состязание с автором стихотворения-оригинала и должен иметь почти одинаковое с ним воображение!) попробуем подойти к изучению процесса поэтического перевода с позиций семантики "возможных миров".

Для целей предстоящего анализа обратимся к стихотворению "Tommy Atkins" ("Томми Аткинс") классика английской литературы Редьярда Киплинга (1865-1936) и двум его переводам на русский язык. Один из вариантов перевода сделан И.Грингольцем, второй С.Маршаком. [1, с. 112-114; с. 688-690].

Стихотворение написано в жанре солдат-

ской песни от первого лица – “Томми” или “Томми Аткинс” - прозвище английского солдата, появившиеся в эпоху наполеоновских войн, когда в образцах по заполнению военных документов рядовым солдатом обычно значилось это имя [1, с. 688]. См. также уточнения по поводу этого имени в работах [15, 5, 16], свидетельствующих о прочих ассоциациях, связанных с данной номинацией в сознании людей, говорящих по-английски. Заметим, что Лонгмановский словарь английского языка и культуры специально указывает на самый низший ранг в воинской иерархии, который имел носитель прозвища “Томми”.

В стихотворении “рядовой Аткинс” горестно сетует на пренебрежительное отношение общества к людям в солдатских мундирах, которое унижает их человеческое достоинство. Однако он, солдат, “надежда всей всей страны, когда идет война”.

Стихотворение довольно длинное, поэтому мы ограничимся лишь его первым куплетом, в котором основная идея произведения уже полностью оформлена.

Для того, чтобы читатель, владеющий английским языком, смог оценить технику переводимых ниже вариантов перевода, воспроизведем начало стихотворения в его первоизданном виде:

I went into a public - 'ouse to get a pint o'beer,
The publican'e up an 'sez, “We serve no red-coats here” /
The girls be'ind the bar they laughed an'giggled fit to die,
I outs into the street again an'to myself zez I:

О it's Tommy this, an' Tommy that, an' “Tommy, go away”;
But it's “Thank you, Mister Atkins, “when the band begins to play -The band begins to play, my boys, the band begins to play,
О it's “Thank you, Mister Atkins”, when the band begins to play.
Представим построчный перевод этого куплета на русский язык: Я пошел в паб взять пинту пива. Владелец подходит и говорит: “Мы не обслуживаем тех, кто в красных мундирах». Девчонки за стойкой смеялись и хихикали, Готовые умереть (от смеха). Я вышел на улицу и сам себе говорю: “Томми - это, Томми - то и Томми - вон отсюда!” Но — “Спасибо, мистер Аткинс!” - когда оркестр начинает играть.

Необходимо подчеркнуть простонародный стиль речи героя произведения, который проявляется в фонетических и грамматических особенностях печатного текста. В переводе И.Грингольца первый куплет “Томми” принимает следующий вид: Хотел я глотку промочить, гляжу - трактир открыт. “Мы не пускаем солдатню!” - хозяин говорит. Девиц у стойки не унять: потеха хоть куда! Я восвоюсь повернул и плюнул от стыда.

“Эй, Томми, так тебя и сяк, ступай и не малячь!”

Но – “Мистер Аткинс, просим Вас!” - когда зовет трубач.

Когда зовет трубач, друзья, когда зовет трубач.

- Да, мистер Аткинс, просим Вас, когда зовет трубач.

Очевидно, составители сборника посчитали перевод И.Грингольца более удачным, чем перевод С.Я.Маршака, так как первый включен в “основной состав” альманаха, а второй дается в разделе “Комментарий”.

Тем не менее, для нас важно познакомиться с переводом зачина “Томми Аткинса” и в исполнении С.Маршака:

Хлебнуть пивца я захотел и завернул в трактир. “Нельзя!” - трактирщик говорит, взглянув на мой мундир. Девчонки мне смотрели вслед и фыркали в кулак. Я усмеялся, вышел вон, а сам подумал так: “Солдат - туда, солдат - сюда! Солдат, крадись, как вор.” Но “Мистер Аткинс, в добрый путь!” - когда играют сбор, Когда играют сбор, друзья, когда играют сбор, “Любезный Аткинс, в добрый путь”, когда играют сбор.

Обратим внимание на отступления переводчиков от текста подстрочника. Смысл стихотворного куплета довольно полно передан в каждом варианте, однако план выражения этого смысла разнится. Эта разница проявляется в подборе лексических единиц, их стилистической окраске. Нельзя не заметить и незначительных “поворотов” в развитии описываемого сценария. Ср.: “Я пошел в паб взять пинту пива” (“основной” сценарий - подстрочник) и 1) “Хотел я глотку промочить, гляжу - трактир открыт”; 2) “Хлебнуть пивца я захотел и завернул в трактир”. В переводе И.Грингольца, во-первых, не ясно, чем именно солдат хотел “промочить” горло, во-вторых, оказывается, что его намерение выпить сопровождается удачным стечением обстоятельств – “трактир открыт”.

В переводе С.Маршака рядовой Томми “завернул в трактир” с полной уверенностью, что в это время дня именно здесь можно “хлебнуть пивца”. Нейтрально-вежливое “Мы не обслуживаем тех, кто в красных мундирах (взятое из подстрочника)”, у И.Грингольца заменено на грубое: “Мы не пускаем солдатню”, а у С.Маршака - на резolutное “Нельзя!” (при взгляде на мундир солдата).

Эпизод с реакцией девушек, стоящих за стойкой, также не совпадает в первом и втором вариантах перевода. Готовность умереть от смеха (в подстрочнике) в первом переводе еще просматривается (“потеха хоть куда!”), а во втором она несколько смягчена: там девчонки лишь

“фыркали в кулак”. Когда обескураженный солдат выходит из пивной, он в первом случае “плюнул от стыда” (чего нет в тексте оригинала), а во втором – “усмехнулся”. И, наконец, Томми Аткинс, обидевшись на нерадушный прием, язвительно замечает, что он, солдат, за всех своих обидчиков должен будет стоять грудью, “когда оркестр начнет играть” (в оригинале), а в переводах - уже не оркестр, а “когда зовут трубач” или “когда играют сбор”.

Сопоставление двух переводов предполагает следующее решение. В них раздваивается “я” безызвестного Томми Аткинса (ведь это лишь прозвище; Аткинс - любой английский солдат, неотесанный парень с грубоватыми привычками и, следовательно, отношение к нему одинаковое со стороны “цивильных”, хотя и возможны (по ходу предполагаемого сценария) некоторые вариации. Либо следует разработка типизированного сценария с одним собирательным “я”, но переводчики по-разному объективируют его эпизоды, которые, с той или иной степенью вероятности, могли имплицитно присутствовать в presupпозиции.

Во всяком случае можно с уверенностью сказать, что проблема сопряжена с идеей “возможных миров” - сюжет стихотворного произведения в его переложении на русский язык развивается в двух параллельных мирах, хотя и близких по своему содержанию.

Мысль о существовании “возможных миров” возникла в связи с развитием модальной логики, она применяется для установления истинности соотношения возможного и действительного. В истории философии и логики известны два подхода к взаимосвязи между этими категориями. Автор первого подхода — Г.В.Лейбниц. Лейбниц считал, что идея возможного более фундаментальна, чем идея действительного. Действительность представляет собой одно из проявлений возможного. По Лейбницу, действительный мир - это наилучший мир из всех возможных. Второй подход к соотношению возможного и действительного принадлежит Э.Канту. Кант интерпретирует возможное не как абсолютное, а как релятивизированное понятие, то есть нечто возможно относительно чего-то, и (что очень важно!) возможное есть мысленная перекомбинация существующего [8, с. 25-26].

Бытует мнение, что последняя позиция более близка одному из крупнейших теоретиков семантики возможных миров - финскому логика Яакко Хинтикка. В работе “Логика в философии — философия логики” Я.Хинтикка объясняет понятие “возможный мир” как возможное положение дел, либо как возможное направление развития событий [12, с. 38].

Суть этой идеи заключается в существовании модальной компоненты, включаемой в семантику высказывания, которая (в отличие от дескриптивной компоненты) представляет определенное действие или событие не как реальное, а как реализацию по тем или иным направлениям вероятностного положения дел. “Каждый, кто когда-либо обдумывает то, что он воспринимает или не воспринимает в данной ситуации, тем самым неявно классифицировал возможные положения дел на совместимые с содержанием его восприятия и не совместимые с ним, так как именно это и означает описание его восприятий”, - пишет ученый [там же, с. 39].

Примечательно, что некоторые исследователи сферы модальной логики предпочитают не говорить о “возможных мирах” и употребляют другие термины. По их словам, они исследуют то, что необязательно реализовано или даже реализуемо в любом обычном смысле. Ведь логика, по их мнению, должна охватывать даже экстраординарный смысл, чтобы оправдать как физику, так и философию и поэзию. Очевидно, сторонников отказа от “возможных миров” смущает якобы существующая в этом термине “привязка” к действительности особенно в тех случаях, когда речь идет о чем-то нереальном. Но, как нам представляется, эти “другие термины” употребляются примерно в том же самом смысле, что и “возможные миры”.

Другое дело, что “возможные миры” как мыслительные пространства, создаваясь средствами языка [10, с. 303], ограничиваются его границами, в рамки которых заключаются как национальные, т.е. свойственные всем носителям языка в целом, так и сугубо индивидуальные картины мира. Следовательно, изучение способов представления множества “миров” в языке интересно и с точки зрения познания индивидуально-художественных картин мира [13, с. 111].

Мы сделали попытку разработать типологию возможных миров [2], в которой нашлось место и для пространства ирреального мира. Важно осознавать тот факт, что вероятностные линии развития событий соотноственствуют различным “возможным мирам”, которые, как обычно говорят в модальной логике, являются “достижимыми” из действительного мира [9, с. 245].

Каждый тип разработанной нами типологии иллюстрируется многочисленными примерами из художественной литературы. Тем не менее, мы впервые говорим о поэтическом переводе как о реализации “возможных миров” на фоне одного мира, который можно квалифицировать как реальный мир.

Действительно, мир художественного произведения (в том числе, поэтического) можно считать реальным или, скорее, условно реальным [9, с. 115-116; 6, с. 6-7].

Этот мир инвариантен, тогда как на переводы можно смотреть как на варианты этого мира, возможные миры.

Чем ближе перевод к тексту оригинала, тем

более “возможный мир” похож на реальный (есть такое понятие, как “ближайший возможный мир” [2, с. 49]). И наоборот -чем больше перевод отличается от оригинального поэтического произведения, тем дальше от него отстает “возможный мир” (вольный перевод, стихотворение на тему, подражание и т.п.).

Нас также заинтересовала проблема выбора рифмы в процессе перевода. С этой целью мы применили метод интроспекции и попытались написать свой вариант перевода первого куплета “Томми Аткинса”. В итоге образовался еще один фрагмент возможного мира:

За пинтой пива я зашел в соседний бар. Но нет -

“Эй ты, в мундире красном, вон!” - хозяин крикнул мне.

Чем смех закончился девиц я ожидать не стал,

А повернулся, вышел вон и сам себе сказал:

Эй, Томми, эдак, Томми, так. Для Томми места нет.

“Но, мистер Аткинс, Вам сюда!” - как грянет вдруг оркестр.

Как грянет вдруг оркестр, друзья, зовущий в бой оркестр.

“Спасибо, Аткинс, Вам сюда!” - как грянет вдруг оркестр.

Заманчиво было срифмовать “трактир” и “мундир”. Поэтому С.Маршак и выбрал слово “трактир”, а не “паб”. И.Грингольц пошел по другому пути - он использует глагольные рифмы: “(трактир) открыт – “(хозяин) говорит”.

Показательно то, что оба переводчика не употребляют лексему “таверна”, хотя она ближе по своей семантике слову “паб” нежели русское “трактир”. Тем не менее, слово “таверна”, будь оно употреблено в тексте перевода, поломало бы ритм стихотворения -оригинала.

Весьма “натянутая” фраза: “(Ступай) и не маячь!” была нужна И.Грингольцу, чтобы вмонтировать в перевод слово “трубач”. Столь же “натянутое”: “Солдат крадись, как вор” у Маршака найдено для того, чтобы ввести (причем, на наш взгляд, очень удачно) фразу “когда играют сбор”.

Таким образом, подбор рифмы осуществляется из лексико-семантического ареала, который ограничен рамками “реального мира” исходного произведения и его “ответвления” в “возможных мирах” причем этот подбор регламентируется интонацией и ритмикой стихотворения - оригинала.

Мы не считаем, что полностью и окончательно решили данную проблему, но, во всяком случае, поставили ее - проблему, связанную с реализацией “возможных миров” в различных вариантах перевода одного и того же поэтического произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская поэзия в русских переводах. XX век. М.: Радуга, 1984. 848 с.

2. Бабушкин А.П. “Возможные миры” в семантическом пространстве языка. Воронеж: МИОН, 2001. 86с.

3. Веселовский А.Н., Жуковский В.А. Поэзия чувства и сердечного воображения. Спб.: 1904. 549с.

4. Виноградова С.Г. Категориальные и суб-категориальные значения английских экзистенциальных глаголов в поэтическом тексте. АКД, Тамбов: 1904. 24 с.

5. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. - Изд. 4-е, перераб. и допол. М.: Русский язык. 1984. 942с.

6. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. - Изд. 2-е, допол. М.: Сов. Писатель. 1986. 479 с.

7. Роутлей Р., Мейер Р. Семантика следования/ Пер. с англ. А.Л. Никифорова// Семантика модальных и интенциональных логик. М.: Прогресс. 1981. С. 363-423.

8. Садовский В.П., Смирнов В.А. Я. Хинтиikka и развитие логико-эпистемологических исследований во второй половине XX века// Я. Хинтиikka. Логико-эпистемологические исследования. Сб. избранных статей. М.: Прогресс. 1980. С. 5-32.

9. Серль Дж., Вандервекен Д. Основные понятия исчисления речевых актов/ Пер. с англ. А.Л. Блинова// Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс. 1986. - Вып. XVIII. Логический анализ естественного языка. С. 242-263.

10. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука. 1985. 334 с.

11. Харлап М. Силлабика и возможность ее воспроизведения в русском переводе// Мастерство перевода. Сб. двенадцатый. 1979. М.: Сов. Писатель. 1981. С. 4-50.

12. Хинтиikka Я. Логика в философии - философия логики// Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования/ Пер. с англ. В.Н.Брюшинкина, Э.А.Наппельбаума, А.Л.Никифорова. М.: Прогресс. 1980. С. 35-67.

13. Черемисина Н.В. Семантика возможных миров и лексико-семантические законы// Ф.Н. 1992. №2. С. 111-117.

14. Шмелев А.Д. Суждения о вымышленном мире: референция, истинность, прагматика// Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. М.: Наука. 1995. С. 115-122.

15. Brewer. The Dictionary of Phrase and Fabel. Galley Press. Cambridge, p. 1324.

16. Longman Dictionary of English Language and Culture. New Edition. P.I 568.