

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ К. ВОЛЬФ “КАССАНДРА”

А. Э. Воротникова

Воронежский государственный педагогический университет

Статья А. Э. Воротниковой посвящена особенностям перевода романа немецкой писательницы К. Вольф “Кассандра” на русский язык. Переводческая стратегия исследуется на разных уровнях: синтаксическом, морфологическом, лексико-семантическом, словообразовательном, пунктуационно-графическом. Перевод художественного произведения трактуется как комплексный творческий процесс, требующий учета системно-языковой специфики, идейно-художественного замысла автора, знания национальных картин мира.

Впервые русский читатель познакомился с романом известной немецкой писательницы К. Вольф “Кассандра” (1983) благодаря талантливому переводу Э. И. Львовой (1986). Сравнение отдельных особенностей двух вариантов одного и того же текста на исходном и переводном языках¹ всегда затруднительно, что объясняется как системно-языковой спецификой, так и невозможностью однозначного толкования идейно-художественного замысла автора. Вместе с тем анализ произведения на ИЯ и ПЯ представляет собой увлекательное приключение, позволяющее расширить знания о своих и чужих языках, культурах, мировоззренческих концептах, стереотипах мышления. Перевод, по меткому замечанию Н. А. Фененко, “канал взаимодействия культур и языков” [5, 15]. Переводческая деятельность носит двусторонний характер: в ее процессе происходит открытие новых смыслов, а следовательно, обогащение исходного текста, который в то же время становится неотъемлемой частью той культуры, на язык которой осуществлен перевод. Переводной текст обретает в ином культурно-языковом пространстве вторую жизнь, становясь объектом чтения, обсуждения, цитирования.

Особый интерес представляют тексты, в основе которых лежат прецедентные феномены², обнаруживающие в разных картинах мира неодинаковый функциональный потенциал и способные вызывать различные реакции реципиентов в своей и чужой культурах.

К таким текстам относится “Кассандра” — роман на мифологический сюжет, широко популярный как в русском, так и в немецком искусстве [см.:

¹ В дальнейшем исходный язык обозначается как ИЯ, язык перевода — как ПЯ.

² Прецедентные феномены — закрепленные в данной культуре, многократно воспроизводимые образы и концепты, способные принимать вербальную и невербальную форму.

© Воротникова А. Э., 2006

2, 107: 4]. Время действия произведения отнесено к XII веку до н.э. — периоду легендарной Троянской войны, начавшейся, по мысли К. Вольф, не из-за Елены Прекрасной, но из-за вполне земных политико-экономических противоречий между двумя древними государствами. Писательница отказывается от фантастической подоплеки происшедшего, существенно модернизируя и расширяя само понятие мифа. Древняя небылица о девятилетней войне между греками и троянцами наполняется под пером К. Вольф конкретным историческим содержанием, не утрачивая при этом экзистенциального смысла. Несложно угадать за политическими интригами троянского мира параллели с недавним прошлым тоталитарных государств Восточной Европы, прежде всего ГДР. Но с неменьшим успехом “Кассандра” может быть прочитана как притча о неуслышанном пророке, которая не утратила своей актуальности и поныне.

Вневременной аспект мифа К. Вольф открывает благодаря модернизации образа главной героини троянской царевны Кассандры, предсказавшей падение родного города. Взяв на вооружение формулу “миф + психология”³, писательница придала сознанию древней жрицы сложность и многомерность, характерные для современного человека.

Отрывочность, фрагментарность, лаконичность, присущие внутреннему монологу Кассандры, сообщают ее речи живость и непринужденность. Застывший образ провидицы из далекого мифа приобретает черты реально существующей личности, чьи страдания и мятежные мысли оказываются близкими и понятными сегодняшнему читателю.

На языковой плоскости главными стилистическими средствами осовременивания образа героини и оживления ушедшей эпохи, которой он принадлежит, служат парцелляция, эллипсы, инверсия,

³ Формулу “миф + психология” вывел и применил в своем творчестве немецкий писатель Т. Манн [см.: 3, 704].

повторы, риторические вопросы, сочетание разнородной лексики: просторечной и книжной, сниженной и высокой. Именно их адекватная передача на ИЯ может открыть доступ в художественный мир романа. В связи с тем, что перевод художественного произведения на иной язык — это воссоздание не отдельных единиц, но целостного текста, важно проследить, какие приемы использует переводчик, т.е. какова его стратегия.

Известно, что содержательные и формально-эстетические средства далеко не всегда поддаются непосредственному переводу. В этом случае в действие вступает компенсация, которую следует понимать в широком смысле как явление, заложенное в самой природе языка, способного восполнять недостаточность одной из своих сфер за счет других [см.: 5, 15]. В соответствии с теорией компенсаций, разработанной Н. А. Фененко, в ПЯ возможно воссоздать как экспрессивные, так и импрессионные особенности исходного текста [см.: 5, 119—127]. Проанализируем приемы, посредством которых переводчик достигает смысловой и формальной эквивалентности в романе “Кассандра”.

Обратимся к грамматическому уровню произведения. Уже в первом предложении “*Hier war es*” [2, 201] используется обратный порядок слов: для повествователя важно не столько место действия, сколько сама история Кассандры, заключающая в себе непреходящий экзистенциальный смысл. Внутреннее напряжение, сопутствующее трагическому противостоянию главной героини и изолгавшегося мира Приамовой Трои, ощущается в ритмическом рисунке предложений с обратным порядком слов. В переводе инверсия утрачена — “*Это было здесь*” [1, 102], что сообщает началу романа более спокойный тон.

Эффект надрывно-экспрессивной речи остается переданным и в других отрывках из произведения. Размеренно-уравновешенно (что совсем не соответствует импульсивному, страстному характеру Кассандры) звучит фраза об Ифигении, принесенной в жертву собственным отцом царем Агамемноном: “*Wie oft all die Kriegsjahre über an diese Iphigenie denken mußte*” [2, 254]. В русском варианте наречие *wie*, выполняющее функцию усилителя эмоционально-экспрессивного воздействия, опускается; используется прямой порядок слов, придающий размышлениям Кассандры размеренное звучание: “*Я много думала об Ифигении в эти годы войны*” [1, 127].

Правомерно было бы сохранить при переводе инверсию в сообщении о смерти брата Париса,

мучительно воспринятую Кассандрой: “*Qualvoll, an Wundbrand, war er eingegangen*” [2, 339]. Русский вариант: “*Он умер в муках, от гангрены*” [1, 170]. При прямом порядке слов акцент делается на причине смерти, при обратном — на самом факте смерти. Концепт смерти в романе занимает особое место. Кассандра теряет одного за другим близких и знакомых, наблюдая смерть в разных обликах. Варианты ухода из жизни утрачивают в апокалиптические моменты, подобные Троянской войне, свой смысл. Остается смерть как таковая.

Составляющая сложных слов *tot* — *мертвый*, служащая воссозданию общей катастрофической ситуации, опускается переводчиком также при передаче лексем, несущих большую, чем это может показаться на первый взгляд, смысловую нагрузку. После убийства брата Троила в храме Аполлона становится “*мертвенно тихо*”, “*тихо, как после смерти*” — так дословно переводится немецкое слово “*totenstill*” [2, 276]. В ИЯ переводчик удовлетворяется нейтральной лексемой “*Тишина*” [1, 138].

На совете во время выступления Кассандры против продолжения бойни с ахейцами троянцы — поборники войны — “*побелели*” [1, 139]. Вольфовское выражение “*wurden totenbleich*” [2, 277] имеет скрытое значение. Государственные мужи не просто побелели, но “*побелели смертельно/как смерть*” — таков дословный перевод. Образы троянских политиков воспринимаются как живые символы самоуничтожения. Несущие гибель другим заключают смерть в самих себе. В русском переводе глубокий антимилитаристский подтекст вольфовского выражения остается переданным.

Возвращаясь к переводу инверсии, следует отметить сложность воспроизведения в ИЯ такой ее разновидности, как определение в родительном падеже в препозиции, — так называемый саксонский падеж [см. 1, 128]. Он не может быть адекватно передан в связи с отсутствием сходного явления в русском языке. Например: “*des Vaters tote offene Augen*” [2, 242] — “*открытые мертвые глаза отца*” [1, 121], “*der Schwester Augen*” [2, 242] — “*глаза сестры*” [1, 121], “*des Aisakos junge schlanke Frau*” [2, 244] — “*юная, стройная жена Эсака*” [1, 122] и т.д. Саксонский родительный падеж представляет собой архаическую форму, используемую для создания возвышенного тона поэтизированного повествования. Невозможность его сохранения в переводе требует компенсации, в качестве которой может рассматриваться, например, смягчение лексических единиц (см. ниже).

Сравнивая исходный и переводной тексты романа “Кассандра”, необходимо обратить внимание на такое стилистическое средство, как эллипсис. Эллипсисы служат реалистическому воспроизведению речи главной героини, страстной, возбужденной, часто сумбурной. Эллипсисы не всегда удается воспроизвести в переводе из-за несовпадения грамматического строя ИЯ и ПЯ.

Например, синтаксическую форму предложения “*Der gleiche Himmel über Mykene wie über Troia...*” [2, 202] невозможно сохранить в связи с отсутствием в системе русского языка глагола-связки *sein*, необходимого в немецком.

Замена редуцированной синтаксической структуры на полную может быть вполне оправданной, если переводчику удастся проникнуться концептуальными особенностями романа и затем воспроизвести их посредством добавлений дополнительных лексических единиц в ПЯ. Показателен в этом отношении следующий пример. Объясняя истоки утраты своей веры в богов, Кассандра ссылается на их безразличие к человеку: “*Gescheitert der Versuch, ihrer Eiseskälte unsre kleine Wärme entgegenzusetzen*” [2, 201]. В русском переводе немецкий эллипсис, возникший из-за отсутствия глагола-связки, заменяется на полную конструкцию с подлежащим и сказуемым: “*Напрасно тщимся мы смягчить их ледяную холодность нашей невеликой теплотой*” [1, 102]. Исходное выражение, переводимое дословно как “*Потерпела крах попытка...*”, наполняется личностным смыслом благодаря введению местоимения *мы*. Это *мы* возникает не раз в романном повествовании. Его идейная функция — установление внутренней связи всех живущих на земле вообще, Кассандры и современного человека в частности.

Вместе с тем, возвышенное *тщимся*, более соответствующее архаическому языку, сообщает всему высказыванию патетическое звучание, поднимая легендарную пророчицу, которой открыта некая высшая истина, над сегодняшними людьми. Так, поэтизированное прошлое и животрепещущее настоящее соединяются в одной фразе, вполне удачно заменившей исходное усеченное предложение.

Столь же успешной выглядит замена эллипсиса на экспрессивную стилистическую фигуру нарастания — климакс. Парис, стремящийся завоевать уважение окружающих, вынужден “*наседать, напирать, настойчиво требовать*” [1, 129]. В немецком варианте: “*Sich vordrängeln müssen*” [2, 257].

В других случаях отсутствие эллипсисов в переводе чревато разрушением авторского замысла, предполагающего воспроизведение душевных страданий героини стилистико-синтаксическими средствами. Эллиптическое предложение “*Ich fühllos lange Zeit*” [2, 272] наглядно воспроизводит беспамятство, в которое потрясенная Кассандра впала после гибели Троила. В русском переводе полнота предложения, заполненная добавлением *оставалась*, противоречит действительному состоянию провала сознания: “*Долгое время оставалась я бесчувственной*” [1, 139].

Один из наиболее распространенных приемов экспрессивного синтаксиса в романе — парцеллирование. Отдельные члены предложения, выносимые за рамку или обособленные и выделяемые пунктуационно, утрачивают свое изолированное положение в переводе.

Состояние Гекубы, ожидающей сражения своего сына Гектора с Аяксом, Кассандра описывает так: “*Hekuba ging weg, weißen Gesichts*” [2, 314]. Акцентуирование генитивной конструкции *weißen Gesichts* в постпозиции позволяет воспроизвести волнение матери, боящейся потерять сына. В ПЯ отказ от парцеллята снижает степень внутреннего напряжения: “*Гекуба с побелевшим лицом удалилась*” [1, 157].

В другом месте романа, где речь идет о Поликсене, которую греки собираются принести в жертву: “*Sie war irr geworden vor Angst*” [2, 337], — переводчик компенсирует потерю выразительной парцеллированной структуры использованием анафорического повтора: “*Она потеряла рассудок. Она сошла с ума от страха*” [1, 168].

То, что переводчик прибегает к повтору, не случайно, поскольку это стилистическое средство смыслового и эмоционального усиления всего высказывания или его части широко применяется в романе. Повторы не всегда воспроизводятся в переводе без изменений.

Потрясение Кассандры, пережившей утрату любимого брата Эсака, передано повторением местоимения *ihn* в предложении: “*Ihn wollte ich wiederhaben, mit Haut und Haar, schrie ich ihn ihn ihn ihn.* *Aisakos*” [2, 244]. В русском переводе повторяется не местоимение, а глагол: “*Я хочу, чтобы он опять был со своей душой и телом, — кричала я. — Был, был, был Эсак*” [1, 122]. В ИЯ акцент сделан на личности — Кассандра хочет вернуть именно Эсака, любимого брата. В ПЯ подчеркнута идея существования, сменившегося небытием. Подобный отход от оригинала может считаться допустимым,

поскольку переводческая интерпретация органично вписывается в общую концепцию произведения, пронизанного лейтмотивом смерти.

Одна из наиболее часто встречающихся в романе разновидностей повтора — синтаксическая тавтология, представленная так называемыми парными словами. Это языковое явление служит усилению выразительности высказывания за счет избыточности формы выражения. Перевод парных слов представляет интерес с точки зрения совпадения-несовпадения языковых систем, т.е. с точки зрения их узуального, а не окказионального авторского употребления.

Синтаксическая тавтология была зафиксирована в выше приведенном предложении об Эсаке, которого Кассандра хочет вернуть. Выражение “*mit Haut und Haar*” [2, 244] передается на русский язык как “*со своей душой и телом*” [1, 122], т.е. ‘целиком, без остатка’. Этот пример любопытен как источник сравнения национальных картин мира. Примечательно, что немцы подчеркивают физическую сторону существования (дословный перевод: “*с кожей и волосами*”), в представлении русского реципиента человеческое бытие воспринимается как неразрывное соединение внешней оболочки и внутреннего мира — душевной субстанции.

В следующем романном отрывке переводчик также добавляет любимую русскими лексему *сердце*, которой нет в исходном варианте, содержащем тавтологический повтор. Кассандра, участвующая в триумфальном шествии в честь Париса, которое очень напоминает ей другое шествие, только более страшное — в честь заклания мальчиков, описывает так свое состояние: “*Ich wieder einmal stumm in der aufgeregt schnatternden Schar der Schwestern, weh und wund, aufgerissen*” [2, 247]. Не сумев сохранить звуковую близость парных слов *weh und wund*, переводчик опускает кажущуюся ему избыточной лексему *aufgerissen* и добавляет отсутствующее в оригинальном отрывке предложное дополнение: “*Я вдруг сразу онемела и шла среди взволнованных, переговаривающихся сестер с печалью и раной в сердце*” [1, 124].

Парные слова, не всегда находящие сходные парные соответствия в русском языке, сближают монолог героини с разговорной речью. Например: “*Arisbe hat es mir einmal klipp und klar gesagt...*” [2, 253]. — “*Арисба сказала мне как-то об этом, ясно и определенно*” [1, 127]. (Речь идет о недопустимости соединения жричества и власти).

Об изменившейся внешности Калхаса сообщается: “*ganz und gar ergrauter Vater Kalchas*” [313] — “*ставший совсем седым Калхас*” [1, 157]. “*Ganz und gar*” не имеет тавтологического повтора-эквивалента в русском языке. “Совсем” звучит более нейтрально, лишая слова Кассандры разговорной живости.

Иногда действенным приемом оказывается компенсация: не найдя соответствия для данной в исходном тексте пары синонимов, переводчик заменяет другую одиночную лексему на тавтологический повтор: “*Das eine Wort, das ich kannte, drehte und wendete ich: Aisakos...*” [2, 248]. — «Одно слово “Эсак” вертелось у меня в голове. Я поворачивала его так и сяк...» [124].

В некоторых случаях повтор задает определенные темп и мелодику речи героини, и его нарушение в переводе является недопустимым. В следующем примере переводчик удачно справляется с задачей сохранения анафоры — выразительной синтаксической структуры вольфовского текста: “*Werd ich, um mich nicht vor Angst zu winden, um nicht zu brüllen wie ein Tier — wer, wenn nicht ich, sollt das Gebrüll der Opfertiere kennen! — werd ich denn bis zuletzt, bis jenes Beil. — Werd ich denn noch, wenn schon mein Kopf, mein Hals — werd ich um des Bewußtseins willen bis zuletzt mich selber spalten, eh das Beil mich spaltet, werd ich —*” [2, 222]. — “*Буду ли я, чтобы не корчиться от страха, чтобы не реветь зверем — мне ли не знать, как режут жертвенные животные, — буду ли я до конца, до того топора... буду ли я, когда моя голова, моя шея... буду ли я во имя разума до конца расщеплять себя, пока топор не расщепит меня, буду ли я...*” [1, 112].

На грамматическом уровне небезынтесной представляется переводческая замена частей речи. В страшной сцене изнасилования Троила Ахиллесом преобладают короткие, дробные назывные предложения, создающие номинальный стиль. Мир, предстающий перед глазами потрясенной Кассандры, распадается на осколки. Время в ситуации конца света утрачивает протяженность, членится на разрозненные мгновения, врезающиеся в память героини. Отсюда кинематографический принцип показа событий сквозь призму сознания, потерявшего всякую опору вовне, сознания, которое выхватывает и запечатлевает самые яркие и самые мучительные “кадры” действительности: “*Des Mörders Eintritt in den Tempel...*” [2, 276], “*Das tänzelnde Herannah des Verfolgers...*” [2, 276]. Предпочтение в переводе вербального стиля, высвечивающего процессуальный аспект происходя-

щего, разрушает, как кажется, “кинематографичность” метода изображения ужасного события: “Убийца вошел в храм...” [1, 138], “Пританцовывая приближается преследователь” [1, 138].

В следующем переводном отрывке из романа также происходит замена частей речи — личной глагольной формы на инфинитив. “*Damals begann, was dann Gewohnheit wurde: Ich stand und sah*” [2, 274]. — “Тогда началось то, что вошло потом в привычку: *стоять и смотреть*” [1, 137]. Далее главная героиня рассказывает о том, как она наблюдала, находясь в стороне от всех, за военными действиями троянцев. Неопределенно-личная форма глагола в переводе подчеркивает общность действий, что противоречит оригинальному замыслу автора, напротив, акцентирующего индивидуальное действие героини, противопоставленной массе. Кассандра выступает в этом эпизоде только в роли свидетельницы происходящего, но никак не участницы. На протяжении всего произведения пророчица мучится виной перед своим народом, от которого она слишком далеко отошла. Не случайно в анализируемом отрывке несколькими строчками ниже наблюдаемые Кассандрой люди сравниваются с безликими куклами — “*die Menschenpuppen*” [2, 274]. Трагедия героини — это трагедия одиночества и непонятости незаурядной личности. Поэтому столь важным оказывается учет языковых средств воссоздания этой трагедии.

Авторская интенция остается неучтенной и при передаче временных форм в описании львиных ворот — места, где Кассандра ждет казни. “*Als der Himmel aufriß und die Sonne auf die steinernen Löwen fiel, die über mich und alles hinwegsaß und hinwegsehen werden*” [2, 207]. — “Разорвались облака, и солнце упало на каменных львов, тоскливо стремящихся куда-то, мимо меня, мимо всего” [1, 104].

В вольфовском романе, наполненном архаическим колоритом мифических правремен, львы выполняют символическую функцию проводников в царство мертвых [см. 6, 13]. Они — стражи подземного мира, отрешенные от всего земного, равнодушные к человеческим страстям. Львы в оригинале произведения “*смотрят поверх*” людей, в них живет холодность богов, с которыми Кассандра вступила в конфронтацию. В русском переводе вместо единицы *смотреть* употреблено слово *стремиться*. В выборе лексики в данном случае упущенной остается концептуально значимая для романного замысла семантика слепоты-видения (Кассандра-прорицательница, по-немецки *die Seherin*).

Каменные львы не желают замечать простых смертных, чьи порывы утрачивают свой смысл перед лицом вечности. Львы — это не только бессловесные слепые истуканы, но и в некотором роде союзники Кассандры, прозревшие, как и она, суть вещей. Они являются свидетелями конца пророчицы, и они должны донести в символическом пространстве романа смысл ее послания до грядущих поколений. Не случайно львы “оживают” в свете огня в финале произведения. Их “оживление” — залог того, что слово Кассандры будет услышано позже. Содержание образа каменных львов носит экзистенциальный характер, поскольку они вечны, как сама жизнь и смерть. Отсюда соединение прошлого и будущего грамматических времен, указывающего на связь эпох. В переводе этот идейно значимый момент опускается, символическая функция каменных львов остается переданной не полностью.

Пристального внимания заслуживает передача романной лексики, особенность которой заключается в ее отнесенности к разным стилям и регистрам. Следует сразу отметить, что в выборе лексических единиц переводчик отдает предпочтение, как правило, более мягкому нейтральному варианту, если речь идет о грубых просторечных словах, более торжественному, патетически звучащему варианту, если надо передать высокую лексику.

Например, агрессивных надсмотрщиц Кассандра, сидящая в тюрьме, называет “*wüste Weiber*” [2, 332], что на русском языке воссоздается нейтральным “*непотребные женщины*” [1, 166] вместо грубого дословного перевода “*непотребные бабы*”. Оказавшаяся на самом дне существования Кассандра “*как зверь набрасывалась на пищу*” [1, 131]. В оригинале: “*Ich fraß wie ein Tier mit den Fingern*” [2, 263]. Немецкий вариант звучит сниженно благодаря использованию в нем лексики *fressen* — *жрать*, обозначающую процесс поглощения пищи у животных. Словосочетание “*mit den Fingern*” вообще опускается в “облагороженном” переводе.

Отступает переводчик от скабрёзно-фамильярного выражения, употребляемого по отношению к не любимому женщинам и оттого жестокому греку Пантою, который хочет, как говорит Анхиз, “*к вам (‘женщинам’) под бочок*” [1, 147], в действительности: “*unter eure Röcke*” [2, 294] (дословно: “к вам под юбки”).

О подлеце Андроне, предавшего свою возлюбленную Поликсену, Кассандра говорит: “*der hübsche Tunichtgut*” [2, 312] (дословно: “красивый

негодяй”), что передается как “*красавец*” [1, 155] в результате необоснованного опущения разговорной негативно маркированной лексемы “*der Tu-nichtgut*”.

Лживого певца пророчица “ударил в лицо” [1, 107], в немецком тексте та же самая мысль звучит гораздо грубее и жестче: “...*hab ich eins aufs Maul gegeben*” [2, 212].

Ойнону, отнявшую у Кассандры брата Париса, провидица зовет вульгарным словом “*das Miststück*” [2, 264] (дословно: “*кусочек дерьма*”), которое воспроизводится в ПЯ как “*гнуемая тварь*” [1, 132].

Кассандра, разочарованная в формальной жрической деятельности, пытается установить прямой контакт со своими соотечественниками. У К. Вольф это желание пророчицы передано резким разговорным выражением, ярко воссоздающим бунтарский дух главной героини: “*dreinfahren wollen*” [2, 229]. Русское соответствие звучит более патетично, даже манерно благодаря добавлению дополнения: “*пробиться в души людей*” [1, 115].

Ранее отмечалось, что лексемы “душа”, “сердце”, близкие русскому менталитету, часто появляются в переводе там, где их нет в оригинале. Наряду с вышеупомянутыми примерами можно привести и другие. “...*Asteropa, юная, стройная жена Эсака, приветствовала своего мужа улыбкой, ножом полоснувшей меня по сердцу*” [1, 122]. — “...*während Asterope, des Aisakos junge schlanke Frau, ihren Mann mit einem Lächeln begrüßte, das mir ins Fleisch schnitt*” [2, 244].

О своем отношении к Пенфезилее Кассандра сообщает: “*Sie habe mir nicht gelegen*” [2, 205], что переводится: “*Она мне пришлась не по душе*” [1, 104]. Другой пример из того же отрывка, посвященного встрече Кассандры с предводительницей амазонок: “*Wieder der heiße Stich durch mein Inneres*” [2, 205]. — “*Снова раскаленный укол пронзил мне сердце*” [1, 104].

Об изменившихся отношениях с отцом и матерью пророчица говорит: “...*im Unglück hab ich meine Eltern wieder angenommen*” [2, 273]. Та же мысль выражена более взволнованно-проникновенно в ПЯ: “*В несчастье я снова открыла сердце для своих родителей*” [1, 138].

Причину популярности у переводчика слов *душа* и *сердце* следует, по-видимому, искать не только в культурно-конвенциональных предпочтениях, но и в индивидуальном способе прочтения романа. Соотношение двух начал в личности пророчицы — разума и чувства — тема для отдельного большого разговора. Здесь необходимо только

заметить, что провидение Кассандры особого рода: оно основывается на прозорливости жрицы, на умении пользоваться жизненным опытом, анализировать наблюдаемое и делать соответствующие выводы. Вместе с тем главная героиня — натура страстная и эмоциональная, не случайно ее посещения припадки безумия, тоже носящие двойственный характер, поскольку они не только влекут Кассандру во мрак бессознательного, но и открывают перед ней возможность иного — более высокого, синтетического способа постижения бытия. Переводчику, как следует из анализа текстов романа на ИЯ и ПЯ, более значимой в личности вольфовской героини оказалась иррационально-чувственная сторона. Именно она акцентирована посредством выбора определенных лексических средств в русском варианте произведения.

Иногда потенции перевода реализуются не полностью из-за невозможности абсолютного совпадения всех сем, входящих в состав лексемы. Описывая взгляд Ахилла-скота (“*Achill das Vieh*”), выдающий его бесчеловечную, животную суть, автор использует глагол “*stieren*” [2, 312], образованный от существительного *der Stier* — *бык*, а также *рассвирепевший упрямый человек*. В русском языке отсутствует лексема, заключающая в своей семантике соответствующий образный компонент, поэтому переводчик вынужден удовлетвориться лексической единицей *уставиться* [1, 156], относящейся к разговорному стилю.

Следующий пример демонстрирует прием конкретизации, применение которого представляется, однако, не совсем уместным.

“*Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt?*

Mit meiner Stimme sprechen: das Äußerste” [2, 202]. —

“*Почему же я так желала именно дара провидения?*

Моим голосом говорит опасность” [1, 102].

Переводчик выбирает русскую лексему *опасность*, в которой присутствует только часть сем более широкого по значению и контекстуальному идейному наполнению слова *das Äußerste* (дословно — *предел*). В данном отрывке речь идет не просто об опасности, но об экзистенциальной ситуации, в которой обнаруживается вся суть отдельного человека и целого народа. Это не просто опасность, не просто страх, это испытание личности и народа на духовную прочность. *Опасность*, более узкое, чем *das Äußerste*, не может передать всей сложности ситуации, наоборот, упрощает онтологический смысл ее.

О том, что автор имел в виду именно пограничную ситуацию, становится очевидным из дальнейшего повествования, в котором Кассандра характеризует свое положение, вновь используя однокоренную лексему-прилагательное: “*am äußersten Rand meines Lebens*” [2, 203]. На сей раз в русском переводе значение рассматриваемой единицы сохранено в полном объеме: “на пределе моей жизни” [1, 102].

Передача лексики из сферы политики не вызывает особых затруднений, что объясняется общностью реалий жизни в тоталитарных государствах, принципиальным совпадением идеологических систем в бывших социалистических странах, которые послужили К. Вольф моделью осовремененной троянской жизни. Например, лозунг, брошенный Приамом: “*Wer jetzt nicht zu uns hält, arbeitet gegen uns*” [2, 272], — был хорошо знаком как восточным немцам, так и советским гражданам, поэтому легко нашел свой русский эквивалент: “*Кто сегодня не с нами, тот против нас*”⁴ [1, 137].

Официально-деловой бюрократический стиль хорошо передан и в следующих примерах, где вполне допустимыми являются некоторые структурные изменения, не влияющие на идейно-коммуникативную интенцию автора. «*Die Sprachregelung lautete, zutreffend: “Überfall”*» [2, 273]. — «*В интересах упорядочения языка следовало говорить “нападение”, что в данном случае было вполне точно*» [1, 137]. (Речь идет о вторжении ахейцев в Троию).

«*Seitdem die, die sich die “Königspartei” nannten, in dem Spartaner Menelaos nicht den Gastfreund, sondern den Kundschafter oder Provokateur sahn. Den künftigen Feind. Seitdem sie ihn mit einem Sicherheitsnetz umgeben hatten*» [2, 256]. — «*С тех пор как они стали именоваться “царской партией”, которая числила спартанца Менелая не только не “дружественным гостем”, но тайным агентом или провокаторм. Будущим врагом. С тех пор как они раскинули вокруг него “сеть безопасности”*» [1, 128]. В этом отрывке романистке, а за ней и переводчику удается достоверно воссоздать политически напряженную атмосферу, столь характерную для режимов ГДР и СССР, — атмосферу, в создании которой немаловажную роль играла идеологически нагруженная лексика.

Спонтанно-живой характер русскому переводу сообщают словообразовательные средства. Напри-

мер: “*Bis in die letzte Faser meines Körpers war mir kalt*” [2, 313]. — “*До последней жилочки пробирал холод*” [1, 157]. Так сообщается о состоянии героини, которая узнала о трагической судьбе Брисеиды, ставшей добычей греков. Уменьшительно-ласкательный суффикс **-очк** делает речь Кассандры доверительной, образ далекой пророчицы наполняется живым теплом реальной человеческой личности.

Желая передать любовь и нежность Кассандры к гуманисту Анхизу, переводчик также использует уменьшительно-ласкательные суффиксы: “*Figuren*” [2, 295] — “*фигурки*” [1, 148], “*Holz*” [2, 295] — “*чурбачок*” [1, 148] (об изделиях Анхиза из дерева).

Иная функция у словообразовательного элемента в таком примере: “*Подавленный смешок детей Приама*” [1, 123]. В оригинале: “*Unterdrücktes Gelächter der Geschwister*” [2, 246]. Веселье у братьев и сестер Кассандры вызвало имя новоявленного царского сына Париса, значащее “сумка”. Уменьшительный суффикс придает всему слову уничижительный оттенок, что в свою очередь точно воспроизводит общую атмосферу злорадства и презрения.

Кассандра, жадно прислушивающаяся к дворцовым слухам о войне, учится распознавать высоту тона “*каждого шепотка*” [1, 117] — “*die Tonhöhe des Gewispers*” [2, 234]. Суффикс **-к** передает волнение и страх трусливых верноподданных Приама, предпочитающих кулуарные обсуждения открытым выступлениям. Ту же самую оценочную функцию выполняет соответствующий словообразовательный элемент в лексеме “шепоток” в примере: “*Эвмел заставил замолчать шепоток о неизвестном происхождении Париса*” [1, 129]. В немецком варианте: “*Wie Eumelos das Gewisper um die ungewisse Herkunft des Paris zum Schweigen brachte...*” [2, 257].

Применение словообразовательных средств служит в какой-то степени компенсацией того, что в ПЯ остается непередаваемым широко распространенное в оригинале романа явление редукации форм, свойственное разговорному стилю. Например: “*warn*” [2, 334], “*werd*” [2, 222: 2, 283], “*hab*” [2, 212], “*heut*” [2, 283].

Необычной чертой романа на графическом уровне является отсутствие вопросительного знака после подавляющего большинства риторических вопросов, что может быть интерпретировано как выражение полной резиньяции одинокой героини, ее покорности жестокой судьбе, сомнении в воз-

⁴ Первоначальный источник этого выражения — Библия.

возможности быть услышанной. Новшество К. Вольф “не приживается” в переводе, где вопросительные знаки сохранены.

Например: “*Unerhörte Nachrichten. Wo lebte ich denn*” [2, 250]. — “*Неслыханные новости. Где я жила?*” [1, 125]. Такова реакция Кассандры на сон Гекубы, предсказывающий падение Трои по вине царского сына. Героиня не может разобраться в происходящем и не надеется на чужую помощь. Поэтому ее вопрос как бы повисает в воздухе.

“*Arisbe hat es mir einmal klipp und klar gesagt, wann war das doch, Marpessa*” [2, 253]. — “*Арисба сказала мне когда-то об этом, ясно и определенно. Когда это было, Марпесса?*” [1, 127]. Для героини не столько важен ответ Марпессы, сколько она сама помогает себе воскресить в памяти время, к которому относится переломный момент в ее жизни — встреча с Арисбой.

Подводя итоги проведенного сопоставительного анализа текстов романа “Кассандра” на русском и немецком языках, необходимо отметить, что переводчик выбирает стратегию “осторожной” передачи смелого оригинала. Некая “сглаженность” отдельных моментов в переводе может быть объяснена влиянием стереотипных представлений о прецедентных феноменах: мифологическом сюжете, образах, характерах. В русском варианте произведения легендарная пророчица предстает “облагороженной”, что по замыслу переводчика, очевидно, больше соответствует образу царской дочери и жрицы.

Выбор переводческой стратегии, по-видимому, был продиктован и определенными социо-культурными условиями, в которых создавался русский вариант романа в 1986 году. В атмосфере господства социалистических представлений переводчик был вынужден снизить степень категоричности оригинала и прибегнуть к иным способам донесения жестких авторских оценок тоталитарной идеологии.

Сравнение показало, что акт перевода — это комплексный творческий процесс, требующий глубокого проникновения в идейно-художествен-

ный замысел автора, знания конвенциональных представлений и способов их оязыковления в обеих культурах. Воссоздание романной действительности для новой лингво-культурной общности осуществляется за счет активизации всего языкового арсенала, находящегося в распоряжении переводчика. Сопоставление русского и немецкого вариантов “Кассандры” позволяет говорить о переводе художественного произведения как о реализации системы компенсаторных приемов — внутриуровневых и внешнеуровневых. Именно компенсация позволяет достичь максимально возможного уровня межкультурной и межъязыковой, в том числе импрессивной, эквивалентности перевода. Сравнительный анализ романа на ПЯ и ИЯ свидетельствует о значительном объяснительном потенциале теории компенсаций, доказывающей справедливость тезиса о принципиальной переводимости любого текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка / Учебник. — М.: Высшая школа, 1983. — 271 с.
2. Климова Л.П. “Кассандра” Кристи Вольф и некоторые аспекты интеллектуальной прозы ГДР // Роман в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы: Сборник научных трудов. — Киев: Наукова думка, 1990. — С. 94—119.
3. Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф и его братья: В 2-х т. — М.: Правда, 1987. — Т. 2. — С. 702—715.
4. Няму А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. — Часть первая. — Черновцы: ЧГУ, 1992. — 160 с.
5. Фененко Н.А. Язык реалий и реалии языка / Под ред. проф. А. А. Кретьова. — Воронеж: ВГУ, 2001. — 141 с.
6. Maisch Ch. Ein Schmalere Streifen Zukunft: Christa Wolfs Erzählung “Kassandra”. — Würzburg: J. Königshausen und T. Neumann, 1986. — 112 s.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ

1. Вольф К. Кассандра // Иностранная литература. — 1986. — № 1. — С. 102—171.
2. Wolf Ch. Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. — Berlin; Weimar: Aufbau-Verl., 1983. — 352 s.