

СИНТАКСИЧЕСКИЕ И ПУНКТУАЦИОННЫЕ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В ПЕРЕВОДАХ РУССКОЙ КЛАССИКИ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК (В ЗЕРКАЛЕ МЕТАПЕРЕВОДЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ)

В. А. Нуриев

Институт языкознания РАН

Аннотация: В статье предпринимается попытка показать, как работают французские специалисты, переводя художественные тексты с русского на французский язык. Главным образом, обращается внимание на языковые трансформации синтаксического плана при переводе, а также на трудности, связанные с этим. Представленные рассуждения основываются на реальном опыте французских переводчиков.

Ключевые слова: перевод, пунктуация, трудности, синтаксические преобразования.

Abstract: The article analyzes how French translators work while translating a literary text from Russian into French. The focus is made on some transformations on syntactical level and difficulties of translation issued from the contact of two languages. Presented reflections are based on the experience of real French translators.

Key words: translation, punctuation, difficulties, syntactical transformations.

Вероятно, трудно было бы назвать эти заметки о переводе в полном смысле статьей научного характера, во всяком случае, в той форме, в которой мы привыкли видеть подобные труды. Однако, как представляется, форма изложения — форма несколько отвлеченных от научного стиля записок — несколько не умаляет полезности их содержания уже потому, что там содержится обычно сокрытое от русских исследователей, которые, как и собственно автор, работают в русле переводческих штудий разноплановой направленности. Чтобы пояснить написанное, необходимо обратиться к истории появления этих заметок: они — результат размышлений о «творческой лаборатории» западного, в первую очередь, французского переводчика, о том, как он работает с русским текстом, превращая его в текст на родном ему языке. Приходится заранее согласиться с упреком, который неотвратимо возникнет: конечно, неестественно говорить (и даже некорректно) о подобных вещах, исходя только лишь из интроспективного опыта, не являясь при этом ни французом по происхождению, ни даже долгосрочным резидентом этой страны. Однако у автора есть возражение: в течение трех месяцев стажировки на отделении Славистики в университете Сорбонна он посещал регулярные семинары по переводу с русского на французский, где старательно записывал все, что говорилось о специфике переводческого процесса тремя преподавателями — тремя ведущими литературными переводчицами

Франции: Анной Колдефи-Фокар, Любой Юргенсон и Элен Анри-Сафье¹. Все, что приводится в качестве языковых примеров, было собрано во время этих университетских встреч, а основные обобщения, которые приводятся здесь, обсуждались с самими переводчицами.

Возвращаясь к научной ценности данной статьи, нельзя не упомянуть и другой момент: несмотря на некоторую сжатость, а местами и обрывочность информации, она все же в достаточной мере указывает как на само существование резких различий в подходах к переводу художественного текста у русских и французских коллег, что является настоящей проблемой, так и на необходимость осознавать эти различия обеими сторонами. Метод контрастивного анализа помогает в самом общем виде показать эти различия.

Между тем перейдем к самим рассуждениям.

Не приходится спорить, что литературный пласт в каждой культуре представлен не только «домашними» текстами. В силу причин самого разного характера проникновение иностранных художественных (а мы сейчас ограничимся только ими, хотя это — известный редуцианизм) текстов неизбежно, и с каждым витком развития человека оно возрастает, уже поэтому значимость переводческого труда трудно переоценить.

¹ А. Колдефи-Фокар — автор переводов А. Солженицына, Б. Пильняка, В. Гроссмана, Н. Гоголя и др.; Л. Юргенсон: автор переводов Б. Пастернака, И. Гончарова, Л. Толстого, М. Цветаевой и др.; Э. Анри-Сафье: автор переводов Е. Шварц, Л. Рубинштейна, Н. Кононова и др.

Как и в любой другой трудовой деятельности, здесь стремятся к упорядочению, что приводит к появлению некоторого набора правил, предписаний, а в определенный момент времени начинают говорить о сформировавшейся школе (в данном случае перевода). Однако число правил, общих для переводчиков, работающих с художественным текстом в разных странах, не так уж велико (пожалуй, общепринятым является лишь своеобразный манифест «Не навреди смыслу!», но и он «работает» не всегда, вспомнить хотя бы перевод «Евгения Онегина», авторства Андре Марковича, где, чтобы сохранить ритм, изменяется смысл [15]; (об основных правилах перевода см., напр.: [6, 6—11; 7, 92—99; 12, 48—49]. Различия этих правил объясняются, исходя из особенностей исторического пути, который проходит та или иная национальная школа перевода в своем развитии. Ее исторический путь неотделим от исторического пути конкретной страны с экономическими, политическими кризисами, ее отношением к писателю и к литературе вообще в конкретный исторический момент. Все это оказывает свое влияние на формирование «переводческой манеры».

Большинство специалистов сходятся на мнении: тот факт, что в России исторически писатель часто выступал (и выступает) в роли переводчика, определил и отношение к художественному переводу как к искусству, в то время как западные собратья традиционно рассматривают его как ремесло.

История изобилует примерами, когда писатель, занимая особое место в «домашней» культуре, проходит незамеченным в иноязычном литературном пространстве в результате неудачного перевода (хотя не всегда в этом следует усматривать ошибку переводчика). Основатель русской литературной нормы А.С. Пушкин оказался не понятым ни итальянцами, ни, в частности, французами. Несмотря на продолжающиеся попытки переводчиков знаменитый и столь любимый русскими пушкинский текст остается неприметным и до странности выхолощенным, когда начинает говорить на языке Вольтера. Коварство пушкинской строки заключается в особой грамматической структуре, которая по-особому выстраивает текст, загоняя мысль в оковы французского языка, копируя и перенося французский синтаксис на русскую языковую почву, что стало откровением для современников, но почти незаметно для нас. Однако когда русско-французское предложение вторично

«офранцуживается» переводчиком, в большинстве случаев красота и строгость слога превращается в посредственность [см. подробнее: 3; 8].

Говоря о французской школе художественного перевода (хотя, возможно, называть ее «школой» было бы преувеличением — более или менее централизованные попытки объединения предпринимаются лишь на протяжении последних нескольких десятилетий), нельзя обойти своим вниманием относительно удачный опыт унифицировать и кодифицировать работу переводчика. И унификация, казалось бы, весьма сомнительная в лоне художественной мысли, сама по себе не случайна: она результат требований, которые налагает рабочий язык (французский) на переводчика. Остановимся на этом подробнее.

Прежде всего, французский язык относится гораздо строже к метафоре. Он устанавливает четко определенные соотношения между словами, ограничивая их сочетаемостные возможности, что дает повод некоторым ученым говорить о его крайней идиоматизации [см.: 1, 72; 4, 8], с одной стороны, и об «узости» переводческого выбора, — с другой. В этом плане показательны трудности, с которыми сталкивается переводчик, работая над текстом Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей»:

«Нет, — твердо ответил садовник, — ничего уж тут не придумаешь, вот шампиньоны, те пожалуйста, те вырастим, где прикажете, а боровики, подберезовики и даже маслята — это грибы вольные, чистые лесные, они где вздумается, там и растут».

«Non, avait répondu catégoriquement le jardinier. Y a rien à faire! Les champignons de couche, eux, c'est une autre affaire, cela, on vous les fera pousser où vous ordonnerez! Mais les cèpes, les bolets et même les bolets jaunes, ça, c'est des champignons qui vivent en liberté, des champignons des bois qui poussent là où la fantaisie les en prend».

По словам А. Колдефи-Фокар, по-французски *les champignons libres* — не более чем калька с русского, и даже *des champignons qui vivent en liberté* / *грибы, которые живут на свободе / на воле*, заменяя атрибутивный компонент именного сказуемого придаточным предложением присубстантивно-атрибутивного типа с выделительным значением, которое присоединяется к главному предложению с помощью союзного слова *qui* / *которые*, — такое французский язык позволяет сказать о грибах с известной долей условности. Совместить конкретную категорию гриба и абстрактную категорию

свободы, делегируя грибу полномочия реального субъекта, на французском языке оказывается трудным.

В довершение французский аналитизм безраздельно властвует, подчиняя себе предложение и заставляя переводчика следовать за его интонационным контуром, чтобы избежать фальши и выбрать верный ритм (не только и не столько в стихотворных произведениях: они сейчас переводятся прозой, за исключением песенных текстов, но и собственно в прозе). «Ухо француза отличается невероятной чуткостью», — объясняет французский переводчик: так, Э. Анри-Сафье подчеркивает необходимость произносить переведенное предложение, чтобы послушать, как оно звучит, не режет ли слух. Ситуация еще более усугубляется психологическими особенностями французского читателя. Среди переводчиков существует правило: при переводе художественного текста ориентировочно принимается во внимание образ усредненного, но культурно развитого целевого читателя. И этот загадочный усредненный читатель не отличается гибкостью, но отличается недюжинной требовательностью и тщательно следит за соблюдением французской языковой нормы. Часто он не способен воспринять то, что и в русском языке не является нормативным, но в рамках конкретного речевого произведения становится возможным, так как принадлежит к авторским стилевым особенностям и не идет вразрез с нормативными правилами оформления текста. Вот что говорит об этом А. Колдефи-Фокар: «...Я бы сказала, самое трудное, и это вообще касается перевода с русского на французский, во всяком случае, перевода художественного, — то, что в русском языке есть нечто, совершенно отсутствующее во французском, а в русском появившееся в ходе развития русской литературы. Происходит смешение, но не смешение в его уничижительном смысле, напротив, в результате получается органичный сплав высокого слога, где все — структура, синтаксис, наполнены благозвучием, и языка обыденного в своей тривиальности. Это общая проблема при переложении русского художественного текста на французский язык, с этим сталкиваешься, когда, например, переводишь Гоголя, который с легкостью пользуется и даже злоупотребляет этим. И быстро замечаешь, если стараешься в точности переводить это смешение, эти обрывы тона, стиля, внезапные переходы от одного стиля к другому, французский сразу же становится вульгарным, потому что во французском нет подходящих приемов, нет средств. А Гоголь

не терпит вульгарности, для него это настоящий кошмар, он ни в коем случае не вульгарен, даже если иногда уже доходит до крайностей. В самый последний момент он реабилитирует себя, а вот на французском это смерти подобно» (из личной беседы).

Французский переводчик вынужден ретушировать стилевую яркость не только в отношении лексики, путешествие из языка в язык гораздо больше изменяет синтаксис, — а французский синтаксис авторитарен, он не терпит насилия. Постоянно переводчик находится в поиске компромисса между русским текстом, который, в понимании француза, подчас почти непотребен в своей свободе словесно выстраивать мысль, и между этой ригидностью усредненного читателя.

Положение становится просто бедственным, когда речь заходит о пунктуации. Русский текст часто изобилует пунктуационными знаками, которые, оказывается, совсем не легко вписать в переводной французский вариант, где в предложении, какой бы протяженности оно ни было, может быть лишь одно двоеточие, одна точка с запятой. Что касается тире, то французскому языку оно чуждо, а единственное его значение, признаваемое французскими коллегами, — экспликативное — с легкостью передает более родной им знак: двоеточие [о значении тире в русском и французском языках см.: 2, 26—40; 10, 75—76; 11, 25—29]. Французский глаз отказывается воспринимать тире: оно нарушает плавную последовательность письменной речи. Кроме того, случается, что и восклицательный знак «сопротивляется», отказываясь переводиться на французский. Аргументация: француз, описывая сходные ситуации, не стал бы специально обозначать восклицания (хотя случается и наоборот, как, например, в вышеприведенном переводе из Ю. Домбровского появляются дополнительно два восклицательных знака). Пунктуационные изменения отчетливо прослеживаются в переводном варианте отрывка из рассказа **Евгения Замятина «Пещера»**. Переводной вариант предложен Л. Юргенсон:

«Красного дерева письменный стол; книги; каменновоковые, гончарного вида лепешки; Скрабин опус 74; уют; пять любовно, добела вымытых картошек; никелированные решетки кроватей; топор; шифоньер; дрова...

В темной пещере — великое огненное чудо. Люди — Мартин Мартиныч и Маша — благоговейно, молча благодарно простирали к нему руки. На один час — в пещере весна; на один час — скидывались звериные шкуры, когти, клыки, и сквозь

облеченную мозговую корку пробивались зеленые стебельки — мысли».

«Un bureau d'acajou, des livres, des galettes, semblables à l'ouvrage de potier de l'âge de pierre, l'opus 74 de Skriabine, un fer à repasser, cinq pommes de terre, lavées avec tant d'amour qu'elles étaient devenues toutes blanches, les sommiers en fer nickelé, une hache, un chiffonnier, du bois...»

Dans la caverne sombre s'accomplit le grand miracle de feu. Les humains, Martin Martinytch et Macha, tendaient leurs bras vers lui en silence avec la vénération et gratitude. Pour une heure c'est le printemps dans la caverne; pour une heure on rejetait les peaux de bêtes, les griffes, les défenses, à travers l'écorce gelée du cerveau perçaient des pousses vertes — les pensées».

Первый абзац русского текста, где осуществляется описание помещения, — это одно сложное предложение. В его состав входят десять простых номинативных предложений, каждое отделено от предыдущего и последующего точкой с запятой. Номинативная цепочка компрессирует описание и имплицитно привносит значение указательности. Во французском варианте остаются лишь запятые.

Перевод второго абзаца примечателен с точки зрения трансформации такого пунктуационного знака, как тире. В первом предложении абзаца в русском тексте — эллиптическое предложение, построенное по схеме «обстоятельство места + подлежащее»; вместо пропущенного сказуемого поставлено тире. При переводе сказуемое восстанавливается *s'accomplit* (свершается), тире опускается. Во втором предложении этого абзаца тире отграничивает уточняющие обособленные члены *Мартин Мартиныч и Маши*, при переводе в обоих случаях оно заменяется запятой. Третье предложение абзаца — сложное предложение, состоящее из трех предикативных частей. Первые две характеризуются бессоюзной связью, они связываются между собой за счет параллелизма конструкций с употреблением лексического повтора *на один час* и пунктуационного повтора тире. Переводчик сохраняет лексический повтор и опускает тире: в первом случае номинативное бытийное предложение *На один час — в пещере весна* — приобретает дополнительную семантику указательности за счет добавления в переводе указательного оборота *c'est*, однако с добавлением глагольного элемента в его лексической конкретности может скрадываться оттенок стремительности, быстротечности, интенсивности действия [см.: 9, 330]. Опускается тире и во второй предикативной части сложного предложения: безличное предложение: *На один час —*

скидывались звериные шкуры, когти, клыки — переводится с восстановлением формального подлежащего в виде неопределенно-личного местоимения *on*. При переводе сохраняется точка с запятой, разделяющая первую и вторую предикативные части сложного предложения; союз *и*, присоединяющий третью предикативную часть, опускается. Из шести тире исходного текста в переводном варианте остается одно, в финальной позиции третьей предикативной части, где оно служит для обособления пояснительного члена предложения: *Пробивались зеленые стебельки — мысли / Perçaient des pousses vertes — les pensées* (постановка тире в оригинале не является авторской и отвечает русской грамматической норме, согласно которой тире здесь obligatory).

Итак, французский переводчик буквально выбивается из сил, следуя предписаниям профессионального кодекса чести. Он делает текст французским, но чтобы не предать оригинал, ему приходится плутовать — изобретать речевые увертки, которые не противоречили бы французской норме, но и до конца не встраивались бы в нее, оставляя за собой что-то не совсем понятное, что-то русское и в особом подборе слов, а иногда и в грамматической структуре, которая непривычно отображает реальность в языке (так, Л. Юргенсон, переводя М. Цветаеву, не смогла отказаться от многочисленного повторения тире в текстах, сохранив часть знаков при переводе). Но дается это нелегко и оборачивается многочасовыми поисками в потайных кладовых языка. «Ты будто изобретаешь какой-то третий язык, который располагается где-то между этими двумя, рабочими языками», — делится опытом А. Колдефи-Фокар, формулируя основное правило для человека, переводящего с русского на французский, — «...Я бы сказала, следует быть очень гибким, то есть нужно подготовить себя к тому, что от писателя, которого переводишь, можно ожидать, чего угодно. Кроме того, читая русскую литературу, мы обнаруживаем что-то вроде ригидности у читателя-француза, возможно, она — следствие французского картезианского склада ума или результат французского рационализма, или же все из-за того, что французский язык менее подвижен, чем русский. Думаю, при переводе теряется много. Есть вещи, которые не понять, если пытаешься применить к русскому тексту критерии и принципы французского языка, хотя, вне всякого сомнения, мы обязаны принимать во внимание французский. Но когда читаешь в первый раз, действительно нужно абстрагироваться от всего

этого, чтобы увидеть, что же там сказано, в самом тексте, иначе можно пройти, так и не заметив самого главного. Кажется, вот именно это и есть самое сложное, но одновременно и самое необходимое в работе переводчика» (из личной беседы).

Читая сейчас французские переводы, приходишь к выводу: действительно, их переводчики следуют букве оригинала, он строгий свидетель, не приемлющий лжи. Только у бережливости есть и обратная сторона: часто текст в переводном варианте становится «ровнее», нейтральнее.

Русский переводчик, напротив, — бóльший вольнодумец, и правила менее строги. Иногда это оборачивается созданием заново, улучшением переводимого текста. Здесь уместно вспомнить слова переводчицы Натальи Мавлевич, которая сказала, говоря о манере переводить: «Мне кажется, перевод — это мышление картинками» [5].

Вероятно... поэтому в русских переводах находим иногда элементы вымышленные, отсутствующие в оригинале, — то, что принято называть «добавлениями»; однако отличительные черты русской школы перевода — сюжет для отдельных научных изысканий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аничков И.Е. Труды по языкознанию / И. Е. Аничков; сост и отв. ред. В.П. Неделков. — СПб., 1997.
2. Валгина Н.С. Современный русский язык. Пунктуация / Н. С. Валгина. — М., 1989.

3. Долинин К. Впервые на французском языке / К. Долинин // Иностранная литература. — июнь 2000. — № 6. — С. 272—280.

4. Исторический синтаксис французского языка: французское предложение в диахронии с XI по XVI века / сост. И. Ю. Иеронова. — Калининград, 1996.

5. Калашникова Е. Перевод — мышление картинками / Е. Калашникова, Н. Мавлевич. — М., 2001 // www.russ.ru/krug/20010425.html

6. Латышев Л.К. Курс перевода: эквивалентность перевода и способы ее достижения / Л. К. Латышев. — М., 1981.

7. Левый И. Искусство перевода / И. Левый. — М., 1974.

8. Померанцев И. Пушкин за границей / И. Померанцев. — М., 1999 // <http://www.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp>

9. Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц: в 2 ч. / [Бабайцева В.В., Николина Н.А., Чеснокова Л.Д. и др.]; под ред. Е.И. Дибровой. — М., 2006. — Ч. 2. Морфология. Синтаксис.

10. Catach N. La ponctuation / N. Catach. — Paris, 1996.

11. Doppagne A. La bonne ponctuation / A. Doppagne. — Paris-Gembloux, 1978.

12. Savory H. The Art of Translation / H. Savory. — London, 1957.

ИСТОЧНИКИ ЯЗЫКОВЫХ ПРИМЕРОВ

1. Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей / Ю. Домбровский. — М., 1990.
2. Замятин Е. Пещера / Е. Замятин // Записки мечтателей, 1922. — № 5. — С. 82—89.
3. Pouchkine A. Eugène Onéguine / A. Pouchkine. — Paris, 2005.