

АКТУАЛИЗАЦИЯ ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ В ПЕРЕВОДЕ

Н. А. Ермолина

Тверской государственный университет

Поступила в редакцию 10 октября 2009 г.

Аннотация: в статье рассматриваются переводческие трудности, вызванные несопадением грамматических категорий в русском и английском языках. Приводятся примеры художественных текстов, в которых грамматические категории являются смыслообразующим средством, и анализируются варианты перевода этих фрагментов на язык с другими грамматическими категориями.

Ключевые слова: перевод, художественное произведение, грамматическая категория, род, вежливость.

Abstract: the paper deals with translation difficulties caused by differences in grammatical categories in Russian and English languages. The article gives examples of literary texts in which grammatical categories create new meanings and analyzes translations of these texts into a language with different grammatical categories.

Key words: translation, literary text, grammatical category, gender, politeness.

Анализируя переводы англо- и русскоязычных художественных текстов, мы нередко сталкивались с ситуацией, когда отсутствие или несопадение каких-либо грамматических форм в языке оригинала или перевода вызывало у переводчика профессиональные трудности. В рамках деятельностной теории перевода это явление получило название *актуализации грамматических категорий в переводе* [1, с. 15], т.е. переводческой трудности, вызванной несопадением грамматических категорий в разных языках. Стараясь создать свой собственный поэтический язык, авторы шедевров мировой литературы прибегают к всевозможным стилистическим приемам, которые, нарушая ожидания читателя, пробуждают у него рефлексию и участвуют в образовании новых смыслов художественного текста. Эти рефлексивные трудности и порождаемые ими смыслы должны транслироваться в переводе, что зачастую становится невозможным из-за отсутствия в принимающем языке эквивалентов грамматических категорий языка оригинала.

Нами были рассмотрены случаи актуализации грамматической категории рода у имен существительных и категории «вежливость» у местоимений второго лица единственного числа.

Актуализация категории рода порождается персонифицирующей транспозицией рода в английском языке, когда автор произвольно приписывает мужской или женский род неодушевленному существительному. Такая транспозиция является частным случаем метафоризации, помогающей автору текста создавать и усложнять художественный образ. Следует отметить, что грамматический род в английском языке не является фиксированным, и разные писатели, используя одно и то же существительное, произвольно от-

носят его либо к женскому, либо к мужскому роду. В результате отсутствия грамматического рода как такового в английском языке У. Шекспир в своих «Сонетах» соотносит существительное *love* с местоимением *he*, а у Д. Томаса «любовь» предстает в качестве женского образа. С. Бухтояров [2, с. 98] акцентирует внимание на том факте, что приписываемый род в среднем в 60 % случаев не совпадает с родом, присущим данному существительному в раннеанглийский период, поэтому нельзя говорить о частичном сохранении рода английскими существительными. Наоборот, при сравнении персонификаций в творчестве У. Шекспира с родовой принадлежностью этих же существительных в греческом языке на том же историческом этапе мы видим полное их совпадение. Отсюда следует вывод о сильном влиянии культурных контактов и заимствований на ощущение принадлежности существительного родного языка к группе существительных мужского или женского рода в английском языке, т.е. формирование английского языка происходило под влиянием греческого, возможно, через латинский. Чаще всего род приписывается абстрактным существительным или же тем, которые выражают глобальные, универсальные понятия (земля, луна, солнце и т.д.).

В языках, где род не является значимой грамматической категорией, такое приписывание в художественном тексте часто выступает как средство метафоризации, приводящее к дополнительному смыслообразованию. Естественно, любая подобная метафоризация должна находить адекватное отображение в переводе, поскольку она, во-первых, приводит к одушевлению неличного существительного и тем самым противопоставляет его другим, не отмеченным существительным как активного субъекта, обладающего присущими человеку качествами, такими как *воля*

и сознание. Во-вторых, приписывание рода маркирует половую принадлежность данного субъекта, наделяя его соответствующими чертами – силой, нежностью, агрессивностью, заботливостью. По замечанию С. Бухтоярова [2, с. 99], при восприятии подобных актуализаций у зрителей шекспировских пьес в XVI–XVII вв. возникал образ греческого божества, род которого приписывался английскому существительному. Хотя сегодня реципиент не всегда готов усмотреть подобные коннотации, их передача в переводе, тем не менее, желательна, поскольку шекспировские пьесы предназначены в наше время преимущественно для компетентной аудитории.

Однако переводчики, столкнувшись с метафорическим использованием грамматического рода, обычно полностью опускают его в переводе, не подбирая даже частичного эквивалента в принимающем языке. Это чаще всего приводит к локальным потерям, хотя в целом перевод текста может быть признан достаточно адекватным. Рассмотрим перевод одного из самых известных стихотворений Д. Томаса «Особенно когда октябрьский ветер...» (D. Thomas «Especially when the October Wind»), выполненный А. Сергеевым.

Сравнение отрывка из стихотворения
Д. Томаса «Especially when the October Wind»
и варианта его перевода на русский язык

By the sea's side, hearing the noise of birds,	Под переключку птичьих голосов
Hearing the raven cough in winter sticks,	И кашель ворона на палках гольях
My busy heart who shudders as she talks	По жилам <i>сердце</i> деловито гонит
Sheds the syllabic blood and drains her words.	Ямбическую кровь, лишаясь слов.

О. Алякринский [3, с. 28] пишет об антропоморфизме поэтического мира Д. Томаса, проявляющегося в олицетворениях разного рода. Они создаются не только за счет приписывания рода, но и за счет глаголов, обозначающих действие и характеризующих человека прилагательных. Совокупность антропоморфных образов заостряет внимание на «говорливости» томасовского мира, на том, что все окружающие лирического героя звуки воспринимаются им как голоса, как речь. Образ сердца, которому поэт придает женский облик, интересен еще и потому, что вызывает ассоциации с любимой женщиной, традиционно присутствующей во многих романтических стихотворениях. Но эта женщина – не часть внешнего мира, она – часть самого поэта, его сердце, способное прочувствовать всё, что чувствует он сам. Таким образом, в результате недостаточного внимания к актуализации был потерян один из смыслов. Это неудачное переводческое решение отмечает и Н. Л. Галеева [1, с. 103].

Аналогичные последствия имеет устранение актуализации в переводе этого же стихотворения М. Кореновой:

«...сердце бурное ключом
Вскипает с трепетом, кровотоца
Током мелодий и волною слов».

В случае, когда переводчик решает каким-либо образом компенсировать метафоры оригинала в переводе, в его распоряжении находятся и грамматические, и лексические средства. Интересный способ компенсации родовой отнесенности был применен, например, при переводе рассказа Э. Хемингуэя «Старик и море». В оригинале автор уподобляет море женщине, используя для этого не только персонифицирующую транспозицию рода в английском, но и замену артикля в испанском языке.

«He always thought of the sea as *la mar* which is what people call *her* in Spanish when they love *her*. Sometimes those who love *her* say bad things of *her* as though she were a woman. Some of the younger fishermen, those who use buoys as floats for their lines and had motor-boats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of *her* as *el mar* which is *masculine*. They spoke of *her* as a contestant or a place or even an enemy. But the old man always thought of *her* as feminine and as something that gave or withheld great favors, and if *she* did wicked or wild things it was because *she* couldn't help them. The moon affects *her* as it does a *woman*, he thought».

В переводе Е. Голышевой и Б. Изакова мы видим следующее:

«Мысленно он всегда звал море *la mar*, как зовут его по-испански люди, которые *его* любят. Порою те, кто *его* любит, говорят о *нем* дурно, но всегда как о *женщине*, в *женском роде*. Рыбаки помоложе, из тех, кто пользуется буйами вместо поплавков для своих снастей и ходит на моторных лодках, купленных в те дни, когда акулья печенька была в большой цене, называют море *el mar*, то есть в *мужском роде*. Они говорят о *нем*, как о пространстве, как о сопернике, а порою даже как о враге. Старик же постоянно думал о море, как о *женщине*, которая дарит великие милости и отказывает в них, а если и позволяет себе необдуманные или недобрые поступки, – что поделаешь, такова уж ее природа. «Луна волнует море, как *женщину*», – думал старик».

Здесь частичная компенсация персонификации была достигнута за счет пояснения «в женском роде», «в мужском роде», что стало возможным благодаря использованию пояснения и в оригинале (*el mar* which is *masculine*). Тем не менее за счет употребления местоимения *her* образ женщины в английском тексте более маркирован. Одновременно, приписывая мужской род рыбе, Э. Хемингуэй создает образ мужчины

– соперника главного героя, в результате чего борьба старика и рыбы в контексте всего рассказа воспринимается как состязание двух мужчин, стремящихся единолично обладать женщиной-морем. В переводе на русский язык старик обращается к рыбе как к «ней», и соперником старика оказывается женщина, что и преобразует смысл рассказа.

Иногда в оригинале текста встречается метафора, основанная не на свободном приписывании традиционного грамматического рода, а на переосмыслении его значения. Это, в свою очередь, трудно или совсем невозможно воспроизвести в переводе.

Пролог в «Улице ангелов» Д. Пристли начинается следующим образом:

«She came gliding along London's broadest street, and then halted, swaying gently. She was a steamship of some 3,500 tons, flying the flag of one of the new Baltic states. ... Two men in blue helmets, large and solid men, appears to tell the ship, with a glance or two, that she could stay where she was for the time being because nothing against her was known so far to the police».

Местоимение *she* используется в тексте, замещая существительное *steamship*, обозначающее вид судна. Как известно, все виды судов в английском языке традиционно относятся к женскому роду, несмотря на то, что в целом в языке грамматический род отсутствует. Такое употребление местоимения можно было бы назвать обычным, если бы контекст одновременно не актуализировал в нем прямое значение – указание на одушевленность и женский пол. Из первого предложения читатель может сделать вывод, что речь идет о женщине. Второе предложение разъясняет ситуацию, относя данное местоимение к существительному *steamship*, однако дальше женский образ нарастает в тексте – игривая женщина (корабль) кокетничает со всеми, приводя к образованию развернутой метафоры.

Посмотрим на перевод этого же отрывка М. Абкиной:

«Он прошел, плавно скользя, по самой широкой из лондонских улиц и остановился, плавно покачиваясь. Это был пароход грузоподъемностью в 3500 тонн, и на нем развевался флаг одного из молодых прибалтийских государств. ... На самом видном месте стояли двое полицейских в голубых касках. Грузные и важные, они поглядывали на пароход с таким видом, словно хотели сказать, что он может оставаться здесь, пока полиции о нем ничего предсудительного не известно».

Развернутая метафора полностью снята в переводе, поскольку в русском языке существительное *пароход* мужского рода и его нельзя заменить синонимом, который бы принадлежал к женскому роду. Текст перевода потерял метафоричность, свойственную тексту оригинала. К тому же введение мужского

образа («он прошел») не согласуется с присущим женщине описанием «походки» («плавно покачиваясь») и с реакцией полицейских.

Таким образом, традиционное использование местоимения мужского или женского рода может внезапно актуализироваться в переводе при несовпадении родовой отнесенности в языках, что приводит к возникновению серьезных переводческих проблем.

Большие проблемы возникают при переводе на английский местоимений второго лица единственного числа *ты* и *Вы*, различающихся разными степенями вежливости и указывающих на разную социальную дистанцию между собеседниками.

В русскоязычных художественных текстах употребление местоимений *ты* или *Вы* характеризует сложившиеся между героями отношения, которые определяются как их положением в обществе, так и степенью близости, принадлежностью к группе «свой» или «чужой». В связи с этим внезапный переход с «Вы» на «ты» означает изменение этих отношений, выражающееся либо в уравнивании социального статуса, либо в личностном сближении персонажей. В первом случае «ты» может восприниматься как оскорбление, как стремление принизить собеседника, во втором случае речь идет чаще всего о переходе отношений от официальных к дружеским или любовным. Точно так же обратный переход с «ты» на «Вы» свидетельствует об охлаждении дружеских чувств вплоть до отчуждения, об установлении официального статуса и т.п. Читая русскоязычные тексты, мы часто видим, что герои выражают нюансы межличностных отношений с помощью местоимений *ты* или *Вы*, что невозможно непосредственно передать в переводе на английский язык, где оппозиция вежливой, официальной формы и формы близости в единственном числе отсутствует.

Рассмотрим рассказ А. Чехова «Дама с собачкой» и его перевод И. Литвинова. В данном тексте местоимения *ты* и *Вы*, употребляемые влюбленными, выступают практически единственным маркером развития их отношений. В начале знакомства и Гуров, и Анна Сергеевна, как положено, обращаются друг к другу, используя вежливую, но одновременно дистанцирующую форму «Вы» (*you* в переводе). Первая смена местоимения происходит после «падения» Анны Сергеевны, когда Гуров переходит на «ты», однако героиня по-прежнему пользуется местоимением *Вы*:

«Нехорошо, – сказала она. – Вы же первый меня не уважаете теперь...»

– Отчего бы я мог перестать уважать тебя? – спросил Гуров. – Ты сама не знаешь, что говоришь».

Здесь различные формы местоимений характеризуют как отношения персонажей друг к другу, так и

их отношение к возникшей между ними связи. Для Гурова вся ситуация является привычной, он с легкостью переходит на «ты»; однако это «ты» весьма формально и свидетельствует о смене ситуации. Анна Сергеевна принимает измену мужу близко к сердцу и стремится с помощью обращения на «Вы» отречься от новой связи и сохранить дистанцию между собой и Гуровым. Очевидно, что для Анны Сергеевны переход на «ты» был бы важным шагом, и она не решается сделать его в данный момент.

В переводе все эти смыслы оказываются утраченными, поскольку оба персонажа употребляют по отношению друг к другу нейтральное местоимение *you*:

«It isn't right», she said. «You will never respect me anymore»...

«Why should I stop respecting you?» asked Gurov.

Отсутствие какой-либо компенсации уменьшило художественный эффект текста оригинала, так как содержательность двух приведенных реплик на русском языке не сводится лишь к их непосредственному содержанию, а дает читателю возможность для рефлексии и построения дополнительных смыслов, в то время как содержательность текста перевода оказывается ограниченной его содержанием.

В дальнейшем смысловые потери, обусловленные отсутствием в английском языке содержательно разных местоимений второго лица единственного числа, продолжают нарастать, потому что в определенный момент Анна Сергеевна все же переходит с Гуровым на *ты*. Это происходит во время ее очередного визита в Москву, когда на вопрос: «Ну, как живешь там?» героиня отвечает: «**Погоди**, сейчас скажу...». Теперь, благодаря форме «погоди», употребленной вместо «погодите», мы видим, что Анна Сергеевна, наконец, смирилась со своей любовью. Смысл порождается глагольной формой, согласующейся с местоимением единственного числа *ты*, но именно благодаря эллипсу переход с «Вы» на «ты» происходит максимально незаметно и смысловая нагрузка формы «погоди» увеличивается. В переводе мы находим форму «Wait, I'll tell you in a minute...», которая не передает никакой информации об изменении в отношениях персонажей. Таким образом, отсутствие в английском языке отдельных форм «вежливого» и «интимного» обращения привело к значительному обеднению текста оригинала, которое оказалось невозможно компенсировать в переводе. В данном случае флективное богатство русского языка позволяет создать оттенки смысла, которые теряются в английском.

Аналогичная ситуация имеет место и в переводах некоторых рассказов И. Бунина. Например, в рассказе «Таня», где речь идет о романе молодого барина и горничной, Петр все время обращается к Тане на «ты», а она к нему – на «Вы», поскольку это опреде-

ляется их социальной дистанцией и их личностная близость не может на это повлиять. Это является важным культурным смыслом текста. Мы видим, что разница в общественном положении мешает героине называть любимого «ты», однако в конце рассказа, когда барин вынужден надолго уехать, Таня внезапно нарушает установленное правило:

«Никто меня с тобой не пустит! – горько прошептала она, мотая на его груди головой, в первый раз говоря ему «ты». – И никуда ты со мной не поедешь...»

Но он уже слышал в ее голосе робкую радость, надежду.

– Поеду, поеду, Танечка! И не смей мне больше говорить «вы». И плакать не смей...

Он взял ее под ноги в шерстяных чулках и пересадил ее, легонькую, к себе на колени:

– Ну, скажи: «Петруша, я тебя очень люблю!»

Она тупо повторила, икнув от слез:

– Я тебя очень люблю...»

Смена местоимения показывает интенсивность чувства, поскольку девушка не может больше соблюдать условности. Здесь та же ситуация, что и в стихотворении А. Пушкина; любой русский читатель с легкостью проинтерпретирует «с тобой» в данном контексте. Однако в переводе Ольги Шарц оппозиция местоимений нейтрализуется:

«No one will let me go driving with you,» she whispered bitterly, shaking her head against his chest. «And you won't go anywhere with me»...

«I will, Tanja, dear. And don't you dare cry any more.»

Помимо того, что переводчица не смогла компенсировать художественный эффект оригинала дополнительными лексическими средствами (например, традиционными видами обращений, употребляемых близкими людьми), она убрала из текста «неудобные» места, такие как «в первый раз говоря ему “ты”» и «не смей мне больше говорить “вы”».

До сих пор мы имели дело с актуализациями, порожденными внезапным переходом с местоимения *Вы* на местоимение *ты* как установлением более близких межличностных отношений. Однако обратный переход также нередко актуализируется в переводе, что иллюстрирует, например, следующий диалог из рассказа И. Бунина «Гая Ганская»:

«– Ты, говорят, на днях в Италию уезжаешь?»

– Да. Так что ж с того?»

– Почему же ты не сказал мне об этом ни слова? Хотел тайком уехать? ... Ты никуда не поедешь!

– Нет, поеду...

– Это твое последнее слово?»

– Последнее... И вообще, послушай, Гая...

– Я вам не Гая! Я вас теперь поняла – все, все поняла! И если бы вы сейчас стали клясться мне, что

вы никуда и никогда вовеки не поедете, мне теперь уже все равно. Дело теперь не в том!»

Переход на «вы» в данном случае означает решительный разрыв отношений, причем употребление местоимения вежливости соединяется с запретом называть героиню по имени, что должно подчеркнуть ее возмущение. Нужно отметить, что использование в этих целях каких-либо лексических средств существенно снизило бы эмоциональность, поскольку смена местоимения указывает не просто на кратковременную обиду, но на окончательный перевод собеседника из группы «своих» в группу «чужих».

Обращаясь к переводу Ольги Шарц, мы видим лишь следующее:

«I'm no Galia to you! I understand everything, everything! And even if you swore to me now that you'd never go anywhere ever in you life, I wouldn't care any more! It no longer matters!»

Таким образом, исследовав случаи актуализации русских местоимений второго лица в переводе, мы приходим к выводу, что производимый ими эффект не компенсируется в тексте перевода ни грамматическими, ни лексическими средствами. В результате оказываемое текстом сопротивление переводу оказывается настолько велико, что определенные его фрагменты можно считать непереводаемыми с точки зрения передачи смыслов.

Тверской государственный университет

Ермолина Н. А., аспирантка кафедры теории языка и международной коммуникации

E-mail: Natasha-ermolina@mail.ru

Тел.: 8-905-600-67-46

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галеева Н. Л.* Параметры художественного текста и перевод / Н. Галеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1999. – 154 с.
2. *Бухтояров С. И.* Семиолингвистические аспекты перевода пьес Шекспира на русский и немецкий языки : дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень : Тюмен. гос. ун-т, 2004. – 185 с.
3. *Алякринский О. А.* Поэтический текст и поэтический смысл / О. А. Алякринский // Тетради переводчика. – 1982. – № 6. – М. : Высшая школа, 1982. – С. 20–32.

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ

1. *Пристли Д. Б.* Улица ангела : пер. с англ. М. Е. Абкиной. – М. : Госиздат, 1960. – 504 с.
2. *Томас Д.* Избранная лирика. – М. : Мол. гвардия, 1980. – 63 с.
3. *Хемингуэй Э.* Старик и море : пер. Е. Голышевой, Б. Изакова. – Л. : Судостроение, 1980. – 64 с.
4. *Чехов А. П.* Повести и рассказы. – М. : Синергия, 2000. – 460 с.
5. *Chekhov A.* Short Stories and Novels. – М. : Foreign Languages Publishing House, 1949. – 383 p.
6. *Hemingway E.* The old Man and the Sea. – М. : Progress Publishers, 1967. – 132 p.
7. *Priestly J. B.* Angel Pavement. – М.: Progress Publishers, 1974. – 504 p.
8. *Thomas D.* Collected Poems 1934–1952. – London : Everyman's Library, 1980. – 172 p.

Tver State University

Ermolina N. A., Post-graduate Student, Department of Theory of Language and International Communication

E-mail: Natasha-ermolina@mail.ru

Tel.: 8-905-600-67-46