

**ПОЭЗИЯ, ПЕРЕВОД И ОБУЧЕНИЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ИТОВЫХ СТУДЕНЧЕСКИХ РАБОТ
ПО СПЕЦКУРСУ «ПОЭТИЧЕСКИЙ ПЕРЕВОД»)**

А. В. Кашкина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 19 января 2016 г.

Аннотация: в статье анализируются студенческие переводы стихотворных текстов, выполненные бакалаврами направления «Перевод и переводоведение» в первом семестре 2015/16 учебного года. Рассматриваются различные аспекты переводоведения в их практическом приложении: выработка и применение переводческой стратегии, переводческий выбор, личность переводчика и ее развитие, типичные переводческие ошибки. Возникающие в процессе перевода поэтических текстов трудности исследуются в соответствии с представлением Е. Г. Эткинды о «видах поэзии», влияющих на стратегию перевода. Различные «виды поэзии», т.е. «поэзия мысли», требующая ясной и четкой передачи авторских идей, логических построений в переводе, «поэзия образа», при переводе которой особое внимание необходимо уделять структуре метафор и передаче настроения, эмоциональной окраски, и «поэзия внешней формы», где главную роль играют формальные особенности текста, проиллюстрированы примерами из студенческих работ. Дается обзор типичных переводческих ошибок, связанных с сочетаемостью слов, стилистическим выбором, передачей временной дистанции. Демонстрируется значение индивидуальных творческих заданий в формировании личности специалиста-переводчика.

Ключевые слова: поэтический перевод, методика обучения переводу, переводческие ошибки, стратегия перевода, переводческий выбор.

Abstract: the paper provides a comprehensive analysis of students' verse translation projects accomplished during the first semester of 2015–2016 academic year. The author focuses on various aspects of translational studies in their application to teaching translation, such as elaborating and employing translation strategies, translator's choice, translator's personality and its evolution, source text analysis and common mistakes in translation. Difficulties arising in translating poetry are represented in accordance with E. G. Etkind's theory of "kinds of poetry" that affect translation strategy. These "kinds", namely "poetry of thought" calling for clear transmission of author's ideas and reasoning, "imagery poetry" demanding attention to metaphor structures and expressing emotions, and "poetry of external form" focused mainly on form as such, are illustrated with examples retrieved from students' works. Typical mistakes connected to verb patterns, collocations, stylistic choice and chronological distance are examined. The role of individual creative projects in developing translator's personality and in assessing students' skills and competences is shown.

Key words: verse translation, teaching translation, mistakes in translation, translation strategy, translator's choice.

В переводческой практике, в исследовательской деятельности переводоведа, при критическом разборе переводов известных произведений, а также в процессе обучения навыкам и основам перевода художественных текстов возникает необходимость уделять внимание целому ряду аспектов: выбор стратегии перевода, подходы к решению «типовых» (перевод реалий, сохранение временной дистанции) и специфических (актуальных лишь для конкретного произведения) переводческих задач, баланс между творческими личностями авторов оригинала и переводчика, сохранение ключевых особенностей иноязыч-

ного художественного произведения при переводе, проблема определения степени соответствия перевода оригиналу и оценки его качества.

В настоящей статье представлены обзор и анализ итогов преподавания спецкурса «Поэтический перевод», который читался на 4 курсе дневного отделения бакалавриата по профилю «Перевод и переводоведение» в I семестре 2015/16 учебного года. В качестве зачетной работы студентам предлагалось самостоятельно перевести выбранное англоязычное стихотворное произведение и снабдить его комментарием, отражающим характерные особенности стихотворения и связанные с ними трудности перевода, обосновывающим, кроме того, принятые переводческие

решения. Таким образом, каждый обучающийся мог выступить в качестве как переводчика-практика, так и ученого-исследователя, а также развить способности к саморефлексии, критически оценивая результаты проведенной работы. Предоставление студентам свободы выбора в отношении материала для перевода обуславливается в первую очередь спецификой данного типа текста. С одной стороны, многообразие, неоднородность поэзии как таковой, потенциальная невозможность самого существования текста, являющегося «типичным представителем» англоязычной поэзии, не позволяют выработать единообразного контрольно-измерительного материала для проверки степени сформированности всех необходимых для осуществления поэтического перевода компетенций. С другой стороны, переводчик, в том числе и начинающий, не может не обладать собственной творческой индивидуальностью. Таким образом, выбор произведения и автора, близких к создателю перевода по мироощущению, установкам, художественному методу и т.п. облегчает воссоздание в переводе образа автора, его стиля и манеры письма, благодаря отсутствию контраста, полемики между двумя творческими личностями. Свободный выбор обеспечивает широкий охват англоязычной поэзии и богатый тематический спектр. Среди успешно выполненных студентами стихотворных переводов – произведения таких английских и американских поэтов XIX и XX в., как У. Блейк, Л. Кэрролл, Э. Бронте, Э. А. По, Б. Ф. Кинг, Р. Брук, У. Х. Оден, Р. Барбер, Р. Уотерс, Р. Коффин, Ч. Буковски, Д. Мейсон, В. Г. Забел.

Ключевая задача, возникающая перед переводчиком при столкновении с художественным произведением, – выбор подхода к нему, «метода перевода». Согласно В. А. Брюсову, метод перевода, составляющий его основу, – это «выбор ... элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении» [1, с. 188–189]. Цель переводчика художественного произведения, по Г. Гачичеладзе, – создать «аналогичное оригиналу единство формы и содержания» [2, с. 26–27]. Такое единство и означает адекватность перевода. Однако верность, точность, адекватность стихотворного перевода, по мнению Е. Г. Эткинды, – «величины непостоянные», они зависят от того, «к какому виду поэзии относится переводимая вещь» [3, с. 39]. Различным стихотворным произведениям свойственно неодинаковое соотношение между логическим содержанием, стилистической экспрессией, ритмо-мелодическим и звуковым рисунком. Соответственно, подход к переводимому стихотворению также определяется его типом. Е. Г. Эткинды выделяет такие типы поэтических произведений, как «поэзия мысли», «поэзия внешней формы», «поэзия образа». На примере студенческих работ рассмотрим переводческие трудно-

сти, удачные и спорные переводческие решения, а также отдельные переводческие ошибки в их связи с типом переводимого произведения.

«Поэзия мысли» – произведения, где приоритетное значение приобретают авторская логика, рассуждение, идея. Это, прежде всего, стихотворения эпохи рационализма, классицизма, предромантизма, а также философская лирика. Ключевыми здесь являются смысловое содержание, его логическая структура, стилистическая окраска лексики. Ритмические и звуковые особенности в произведениях такого рода играют подчиненную роль и обычно нейтральны. В то же время такие художественные приемы, как аллегория, аллюзии, отсылки к историческим, мифологическим, библейским сюжетам, характерны для философской лирики. Примером может служить стихотворение У. Блейка «A Poison Tree». Здесь центральный образ – Дерево, вырастающее из затаенной обиды и злобы (*wrath*), на котором вырастает прекрасный плод (*an apple bright*), содержащий смертельный яд. В своем комментарии переводчик не только раскрывает использование автором аллюзии на библейский миф о грехопадении и намек на одну из «Притч Ада», но и рассматривает ее в связи с биографией автора (Блейк «был нетерпим к своим бывшим друзьям и не прощал им предательства»).

Для «поэзии образа», к которой можно, помимо стихотворений эпохи романтизма, отнести также большинство лирических произведений, наиболее важными оказываются логика развития образа, используемые автором средства выразительности, эмоциональная тональность оригинала. Другой значимый элемент – интонационный строй, который может быть и торжественным, и ироническим, и патетическим; он связан с синтаксической структурой оригинала. Наибольшую трудность при переводе могут представлять авторские символы и метафоры, так как они допускают множественность толкований. Так, в стихотворении Д. Мейсона «Song of the Powers» Камень, Ножницы и Бумага (*the stone, the scissors, the paper*) – символы «сил», идей, убеждений, находящихся в противоборстве, противостоянии, противоречии. Переводчица интерпретирует эти силы как *время* (*mine is the hour*), *слова* (*mine are the words*) и разрушительная энергия (*mine all the knives*) *желаний* (*tattering wishes*). В концовке стихотворения используется смысловая компрессия: *So heap up your paper/ and scissor your wishes/and uproot the stone/ from the top of the hill* – *Возьмите с собой время, слова и желания*. Интересное переводческое решение – «перенос» анафорической структуры с начала строф в их заключительные строки (*Mine, said the – Моя/наша сила*). В комментарии переводчица предлагает собственное истолкование темы произведения – одиночество (*as stone crushes scissors/as paper snuffs stone*

/ *and scissors cut paper / all end alone*), раскрывает логическую организацию стихотворения (в трех первых строфах Силы «приводят аргументы, доказывающие свое превосходство») приходит к выводу, что автор призывает Силы «объединиться для достижения общей цели». Заключительная строфа, безусловно, допускает и другие варианты истолкования (например, вывод о том, что каждый человек, в сущности, одинок), но множество разных «прочтений» – неотъемлемое свойство любого художественного произведения.

Способность критически оценивать результаты собственной деятельности – одно из слагаемых успеха, в том числе и в художественном переводе; это также признак зрелой личности специалиста-переводчика. Склонность к саморефлексии нашла свое отражение в ряде студенческих комментариев. Так, в комментарии к переводу «The Song of Powers» переводчица выделяет особенности текста, которые не удалось сохранить в переводе – метафору *words that smother the stone with imagined birds*, эпитет *tattering* при *wishes*, неточные рифмы.

Одно из типичных средств выразительности в лирике – метафорические сравнения на основе непосредственно воспринимаемого, зримого, реального предмета или явления. Так, в стихотворении Р. Коффина «The Secret Heart» описывается, в сущности, обыденная, бытовая сцена: отец проверяет, как спит его сын, и, чтобы не будить мальчика, прячет зажженную спичку в ладонях. Но эта сцена дается читателю сначала в восприятии полусонного ребенка: *Half in dreams, he saw his sire / With his great hands full of fire – В его ладонях, сложенных сердечком, / Горел огонь и, рассекая мглу ...* Здесь простые, мелкие, повседневные, бытовые предметы (зажженная спичка в сложенных сердечком (*in the semblance of a heart*) ладонях) сравниваются с более важными, значимыми, отвлеченными (сердце, огонь, солнце), которые, в свою очередь, выступают символами абстрактных понятий (отцовская любовь, нежность, душевное тепло). В переводе сохраняются эти особенности развития образа – сначала проснувшийся мальчик видит огонь, затем появляется реальное описание событий (спичка в ладонях), которая в глазах мальчика превращается в сердце (*He wore, it seemed to his small son / A bare heart on his hidden one – Но мальчик думал, будто бы в ладонях / Не отблеск спички маленькой светил, / В них сердце билось теплое, родное*), а потом – в солнце (*hands held up the sun – приносил в ладонях солнце он*). Цели передачи образа в переводе служат и уменьшительно-ласкательные суффиксы: *тихонечко, сердечко*.

Составляет ли внешняя форма наиболее существенное содержание стихотворного произведения, как в стихотворениях, основанных на «звуковой вязи»,

или в таких формах, как двойной дактиль или клирихью, либо является лишь одним из его компонентов, в случае ее «яркого проявления», т.е. значительной концентрации определенных приемов на протяжении всего произведения или в его части, полноценный, адекватный перевод невозможен без передачи и воспроизведения особенностей формы. К таким особенностям можно, в частности, отнести анафорический повтор, как в стихотворении Р. Уотерса «If». Здесь в 13 из 15 строк присутствует *if I were*, 11 строк открываются этой фразой. Встречаются в стихотворении и другие лексические повторы: *If I go insane* (2 раза), *a good man* (3 раза). Другая синтаксическая особенность, которую отмечает в своем комментарии переводчица, – параллелизм (*If I were a swan, I'd be ... – If I were a train, I'd be ...; If I were to sleep, I could... – If I were afraid, I could...*). Наконец, в стихотворении присутствует кольцевая композиция: *If I were a swan, I'd be gone / If I were a train, I'd be late / And if I were a good man, I'd talk to you more often than I do*, в повторе ко 2 строке добавляется *again*. В переводе удается сохранить все формальные особенности структуры, не утратив при этом и содержания: *Если б я был птицей – улетел. / Если б поездом – тогда бы опоздал. / А если б был хорошим человеком – чаще разговаривал с тобой. / Если бы уснул – то видел сны. / Если б испугался – то исчез. / Если б стал безумным – уж избавь от проводов у головы. / Если б был луной – тогда молчал. / Если был бы правилом – тогда бы нарушал. / Если был бы я хорошим человеком – понял бы, что значит дружба. / Если б был один – то плакал бы. / А если бы с тобой – тогда в тепле и дома. / А если б стал безумным – играла бы ты со мной как и раньше? / Если б я был птицей – улетел. / Если б поездом – тогда бы снова опоздал. / Если б был хорошим человеком – чаще б разговаривал с тобой.*

Другой интересный формальный прием – использующийся в стихотворении Б. Ф. Кинга «Pessimist» повтор высказываний вида «для осуществления действия нет ничего, кроме того, что обычно требуется для осуществления этого действия»: *there 's nothing to breathe but air; there's nothing to wear but clothes* и т. д. (большинство строк стихотворения представлены параллельными конструкциями такого вида *nothing, nowhere*); отрицание естественного, нормального, очевидного создает здесь комический эффект. Также используется игра слов: *Nowhere to fall but off / Nowhere to stand but on*. *Stand on* – фразеологизм из речи моряков ‘идти прежним курсом’, *fall off* – более многозначно: его можно понимать «через общее настроение», как ‘ослабевать, приходиться в упадок, ухудшаться’, или «в связке» с *stand on* как другой морской фразеологизм ‘не слушаться руля, уклоняться от курса’, или как ‘падать, опадать, спадать’, что и имеет место в переводе: *И падать уж если, то вниз;*

/ *А если держаться, так за.* Переводчица стремится с максимальной точностью передать эти особенности структуры: *Nothing to do but work, / Nothing to eat but food ... – Нечего делать – только работать, / Нечего есть, кроме еды.*

Еще один случай существенного значения формальных особенностей произведения – стихотворение У. Х. Одена «Stop all the clocks, cut off the telephone», где используются прием градации, постоянное нарастание силы событий, параллельно со снижением вероятности их осуществления, и переходят в гиперболу, гротеск (*stop all the clocks, cut off the telephone – let aeroplanes circle... / scribbling on the sky the message He Is Dead – pack up the moon and dismantle the sun*). Характерной особенностью рассматриваемого стихотворения является также обилие императивов, что отражено и в переводе: *Stop all the clocks, cut off the telephone, / Prevent the dog from barking with a juicy bone – Останови ты все часы, и обрубь свой телефон, / и псу дай кость, чтобы не лаял он.* Третья строфа построена на гиперболических метафорах, точно переданных в переводе: *He was my North, my South, my East and West, / My working week and my Sunday rest – Он был мой Север, Юг, мой Запад и Восток, / Мой недельный труд и выходной восторг.* Еще одна сложность формального порядка – схема рифмовки ААВВ, сохраненная в большинстве строк и в переводе, иногда за счет неточных рифм (*восток – восторг*). Но в данном случае, помимо особенностей внешней формы, возникает и другая переводческая трудность – возможность различных прочтений, связанная с неопределенностью как лирического героя, так и адресата. Это может быть повествование о действительно трагическом событии, смерти близкого человека (как интерпретирует это произведение переводчица), но в то же время и гротескные, доведенные до абсурда переживания человека, которого предал любимый.

Свободный стих, как одна из доминирующих форм в современной поэзии, также имеет свои характерные особенности и связанные с ними переводческие трудности. В отсутствие рифмы и строгой метрической структуры ритм произведения создается при помощи пунктуации (либо ее значимого неиспользования), синтаксической структуры, разделения на строки. В написанных свободным стихом произведениях обычно используется общеупотребительная, разговорная лексика; эпитеты в большинстве произведений такого рода мало используются, и акцент на наиболее важных элементах стихотворения достигается за счет повторов. В стихотворении можно выделить некоторое количество «ключевых слов», отличающихся исключительной частотностью. При переводе свободного стиха главное (передав логику развития образа), не впасть в искушение «приукрасить»

стих эпитетами или искусственно «архаизировать» текст за счет употребления книжной лексики, славянизмов, устаревших синтаксических структур. Кроме того, важно сохранить и ритм, за счет использования, по возможности, столь же емких языковых средств, что и в оригинале. Примерами современного свободного стиха могут служить произведения Ч. Буковски, в частности стихотворение «Alone with Everybody». Здесь используются повторяющиеся, емкие слова: *flesh, bone, the one, fill*. В комментарии переводчица раскрывает смысловую структуру используемых автором приемов, таких как контраст: *flesh* противопоставляется понятиям *bone* – «автор представляет контраст жизни и смерти», *mind* – противопоставление физического тела и разума, *soul* – «классическое противопоставление души и тела» и *something more / than flesh* – противопоставление человека чему-то высшему. Переводчица также отмечает трудности, связанные с возможностью различной трактовки такой метафоры, как *crawling in and out / of beds*, с многозначностью слова (*the one*). Результат перевода можно считать примером использования правильной стратегии, соответствующей данному поэтическому типу: *the flesh covers the bone / and they put a mind / in there and / sometimes a soul, / and the women break / vases against the walls / and the men drink too / much / and nobody finds the/one – плоть покрывает кость / и за этим/рассудок / и, бывает, душа / и женщины бьют / вазы о стены / и мужчины пьют по- / многу / и никто не находит / того...* Удачной находкой можно считать созвучие *пьют – бьют*.

Согласно справедливому утверждению Е. Д. Эткинда, «абсолютный перевод» поэтического произведения возможен лишь в исключительных случаях, а при стремлении к формально-смысловой точности «точность оказывается предательством» [3, с. 63]. В художественном переводе замены, добавления, опущения вполне допустимы, если они не противоречат смыслу, образной системе произведения, авторскому стилю, и служат для сохранения и передачи особенностей оригинала. В частности, в данном примере из стихотворения В. Забел «Disappointments»: *Every life has a room / where memories are stored: / A box of special occasions here / Shelves of shared laughter there ... Lurks a trunk locked tight – Здесь стоит коробка с какими-то особенными событиями, / Там на полках поместился веселый смех друзей, ... Скрывается чемоданчик, крепко запертый* нейтральные, имеющие более обобщенное значение глаголы *стоять, поместиться* (являющиеся добавлениями) противопоставляются глаголу *скрываться* (имеющему и такое значение, как ‘укрываться, прятаться от кого-либо’), что усиливает контраст двух образов – «суммы» хороших и плохих воспоминаний человека. Использование уменьшительных суффик-

сов в словах *комнатка, чемоданчик* (в оригинале – нейтральные *room, trunk*), в свою очередь, подчеркивает интимность воспоминаний. Конкретизация *shared laughter* (т.е. букв. ‘совместный, разделенный с кем-то смех’) – *смех друзей* также служит для передачи личного характера переживаний. Таким образом, переводчица сохраняет главное в данном стихотворении – структуру образов и искренний, задушевный тон. Ритм же стихотворения в отсутствие лексических и синтаксических повторов играет в данном произведении лишь факультативную роль, и его точным воспроизведением можно пренебречь.

Вполне уместно и такое «добавление», как смысловое развитие, так, например, оно оправдано необходимостью сохранения строгой стихотворной формы (смежная рифма) в переводе «The Poison Tree» Блейка: *And into my garden stole, / When the night had veild the pole – Прокравшись в сад во тьме ночной, / Сорвал он яблоко, чтобы забрать домой.*

Случаи применения генерализации в поэтическом переводе также нередки и вполне уместны, если автор сосредотачивает внимание не на данном конкретном слове или стоящим за ним понятии, а на присущих ему атрибутах, как, например, в переводе Р. Уотерса «If»: *If I were a swan, I'd be gone – Если б я был птущей – улетел.*

В типологии типичных переводческих ошибок, представленной в работе К. И. Чуковского «Высокое искусство», значительное место занимают ошибки, связанные с незадачным оригиналом смешением стилей [4]. Такой стилистический диссонанс можно отметить, например, в переводе «The Poison Tree» Блейка: *Мой недруг не придумал ничего, / Кроме того, как взять и своровать его.* Просторечно-грубое *своровать* резко контрастирует с книжным *недруг*, более соответствующим авторскому стилю. В одном из переводов другого произведения Блейка «Love's Secret» в противоречие с общим высоким стилем вступает разговорный фразеологизм *след простыл*. Ряд типичных ошибок связан с нарушением законов сочетаемости слов в языке перевода, т.е. в данном случае русском. Таковы, например, ошибка в глагольном управлении в переводе Б. Ф. Кинга «The Pessimist»: *Nothing to see but sights – Любоваться нам негде – только вокруг* (любоваться чем? Лучше было бы сказать: *любоваться нечем – только красотами*).

Одна из типичных трудностей перевода художественных текстов – связанная с проблемой стилистического отбора лексических и синтаксических средств задача передачи хронологической отнесенности текста, сохранения временной дистанции [5, с. 403]. Определение временной дистанции исключительно на основе времени создания произведения (без учета его лексических и синтаксических особенностей), а

также «наивно-лингвистическое» представление о языке художественной литературы, языке поэзии как «более высоком, отличном от обыденного», зачастую приводит к «искусственному состариванию» текста, его чрезмерной архаизации. Например, в переводе стихотворения Р. Коффина «The Secret Heart» оттенки архаичности придают постпозиция определения (*любви отцовской, спички маленькой*), устаревшие формы слов (*среди, иль*). В переводе стихотворения Р. Брука «The Soldier», наряду с постпозицией определения (*прах благородный, почве плодородной*), также можно отметить такие черты архаизации, как устаревшая лексика (*breathing ... air – вскормленная эфиром, if – коль*), поэтизмы (*странствий дальними путями*). При этом лексика оригинала в обоих случаях стилистически нейтральна и архаизмов не содержит. При переводе поэзии конца XIX – начала XX в. необходимо соблюдать «разумный баланс», исходя прежде всего из стилистической окраски наблюдаемой в произведении лексики и стиля, характерного для данного конкретного автора. Чтобы передать свойственный поэзии Брука пафос, некоторую идеалистичность, определенную «возвышенность» тематики (самопожертвование, защита родины), достаточно избегать просторечия, разговорной лексики, «дозированно» использовать «книжные» выражения (*познали сон, пробуждение – known slumber and waking; unbroken glory, a gathered radiance – нетленное блистание*) и инверсию (*смеялись воды, сердца их*), как в переводе другого стихотворения того же автора «The Dead». Отметим также авторские метафоры *these hearts were woven of human joys and cares – сердца их были сотканы из смеха и печали; Frost, with a gesture, stays the waves that dance – морозы сковали танец волн холодной рукой*, точная передача которых в переводе позволяет сохранить авторский стиль. В комментарии переводчица также отмечает ритм, динамичность первой строфы, создающиеся за счет перечисления (*had seen movement, and heard music; known / Slumber and waking; loved; gone proudly friended; ... touched flowers and furs and cheeks*); в переводе с целью сохранения динамики используются однородные дополнения, с союзом *и* и без, при глаголе *познали*: *сон, пробуждение, любовь родных сердец, / и суету, и одиночество, друзей надежных руки / касание цветов и щек*.

Для стихотворений более ранних этапов развития литературы, например времен предромантизма, передача временной дистанции, несомненно, необходима, но достигается не столько насыщением текста архаизмами, сколько использованием более книжной, высокой лексики. Наличие двух переводов одного и того же стихотворения У. Блейка «Love's Secret» позволяет сопоставить различные подходы к проблеме сохранения хронологической специфики текста.

Здесь возникают такие параллели: *не пытайтесь – не смей, след простыл – удалилась, что на душе скопилось – раскрыв сердца пыл, ушла – покинула меня, забрал – завладел, путник – странник*. Значимым в данном случае оказывается не только правильно выбранный «стилистический ключ», но и последовательность в его использовании (здесь 4 примера, более соответствующих стилистике Блейка, взяты из одного перевода, а 2 – из второго).

Другая проблема перевода стихотворных произведений – сложность одновременной передачи формы и образа. Если сохранение особенностей рифмовки затрудняет передачу образа и формальные особенности произведения играют лишь факультативную роль, как в стихотворении «The Secret Heart» Р. Коффина, то от передачи точных рифм можно отказаться во имя сохранения логики развития образа, что и делает переводчица, используя белый стих: *Across the years he could recall / His father one way best of all / In the stillest hour of night / The boy awakened to a light. – Через года он часто вспоминает, / То было, как в мечте, как в полусне / Среди безмятежной ночи просыпаясь, / Он видел: подошел отец во тьме*.

Еще один важный момент – передача авторской интенции. Являясь в первую очередь носителем эстетической информации, художественный текст, в том числе и поэтический, может выполнять и конативную функцию, т.е. служить для убеждения читателя в чем-либо, как, например, стихотворение Р. Барбер «How to Leave the World that Worships Should». Такая особенность текста отражается, в частности, в побудительных предложениях (*Let faxes butter-curl...; Let deadlines burst...* и т.п.), точно воспроизведенных в переводе соответствующими побудительными предложениями (*Оставь факсы пылиться на полках...*) и конструкциями с «пусть», «пускай» (*Пусть сегодня кто-то другой зависит от сроков*). Здесь используется замена *junkmail* (т.е. спам) – *газеты*, вполне, на наш взгляд, допустимая, так как в данном стихотворении роль играют не конкретные термины, а противопоставление мира скорости, современных технологий, средств коммуникации (*faxes, deadlines, emails, phones*) миру естественному, миру природы (*sky, air, wave, beach*). Стремление автора как-то «оживить» мертвый мир техники выражается в зооморфных сравнениях (*emails fly like panicked, tiny birds; drivers queue like sheep*), олицетворениях (*phones ... ring themselves to sleep – под мелодии вызова пусть уснет телефонная болтовня*). Интересно также противопоставление адресата произведения всему остальному человечеству (*other people's halls, somewhere else, others, distant drivers*), точно воспроизведенное в переводе (*под крышей других людей, кто-то другой, чужих идей*). В комментарии переводчица подчерки-

вает важность авторской позиции в данном произведении, перечисляя средства выразительности (побудительные предложения, ряды синонимов, однородные члены предложения, повторы), используемые для убеждения. Как можно видеть, выделение в произведении «главного элемента» позволяет в данном случае найти верный подход к переводу стихотворения.

В ходе выполнения зачетного задания по спецкурсу «Поэтический перевод» обучающиеся проявили себя не только как готовые к профессиональной деятельности специалисты-практики, но и как зрелые исследователи.

На наш взгляд, применение творческого задания с элементами анализа в качестве зачетной работы позволяет оценить сформированность таких общекультурных компетенций, как способность к анализу, умение четко формулировать цели и выбирать пути их достижения (ОК-7), критический подход к достоинствам и недостаткам собственной работы, стремление к повышению мастерства и саморазвитию (ОК-11), внимание к своеобразию и особенностям иноязычной культуры и системы ценностей (ОК-2). Возможность самостоятельного выбора материала для изучения и перевода создает у студентов мотивацию к выполнению профессиональной деятельности (ОК-12). В процессе работы над переводом обучающиеся применяют на практике знания о фонетической, лексической, грамматической, синтаксической, стилистической специфике изучаемого иностранного языка (ОПК-3), методику предпереводческого анализа текста (ПК-8) и реализуют навыки осуществления письменного перевода с соблюдением норм переводящего языка и сохранением особенностей оригинала (ПК-9,10). Задания такого рода позволяют студентам развить и проявить такие востребованные в современном мире качества, как креативность, способность к самовыражению, инициативность, умение рассматривать одно и то же явление с разных точек зрения, способность к правильной расстановке приоритетов, выделению главного и второстепенного, творческий подход к решению практических задач. Результаты творческой деятельности обучающихся дают материал для исследования вопроса формирования и становления переводчика как специалиста и творческой личности.

Автор выражает глубокую благодарность студентам К. Кручининой, О. Долговой, А. Перелетовой, Я. Хромых, М. Бутовой, Е. Герман, О. Рощевкиной, А. Крихляровой, Т. Шпаковой, М. Егоровой, Н. Кузнецовой, О. Порошиной, А. Хачатуровой, А. Карзанову, О. Касьяновой, Д. Буяновой, Л. Егоровой, Л. Чеботаревой, А. Щербатых, Н. Черняк, Т. Долгих за проведенную работу и предоставленный материал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Г. Избр. соч. : в 2 т. / В. Г. Брюсов. – М. : Гослитиздат, 1955. – Т. 2. – С. 188–189.
2. Гачичеладзе Г. Проблемы реалистического перевода : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г. Гачичеладзе. – Тбилиси : Изд-во АН Груз. ССР, 1961. – С. 26–27.
3. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. – М. ; Л. : Советский писатель, 1963. – 431 с. – Режим доступа:

http://imwerden.de/pdf/etkind_poeziya_i_perevod_1963_text.pdf

4. Чуковский К. И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода / К. И. Чуковский. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2014. – 448 с.
5. Сдобников В. В. Теория перевода : учебник для студ. лингвист. вузов и ф-тов иностр. языков / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : АСТ : Восток – Запад, 2006. – 448 с.

Воронежский государственный университет

Кашкина А. В., кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теории перевода и межкультурной коммуникации

E-mail: shtil72@yandex.ru

Тел.: 8 (473) 222-73-62

Voronezh State University

Kashkina A. V., Candidate of Philology, Lecturer of the Translation and Intercultural Communication Department

E-mail: shtil72@yandex.ru

Tel.: 8 (473) 222-73-62