

## СОХРАНЕНИЕ АДЕКАВТНОСТИ ПРИ ТВОРЧЕСКОМ ПОДХОДЕ К ПЕРЕВОДУ ПОДЛИННЫХ СОНЕТОВ У. ШЕКСПИРА

Перевод – наряду с шекспироведческой (в широком понимании – литературоведческой, языковедческой) наукой – выступает как совершенно своеобразное средство познания подлинника, имеющее свою неповторимую специфику.

Взаимодействие субъекта и объекта в процессе познания и творческого воссоздания оригинала в переводе носит сложный характер. Однако, это не тот «смертельный поединок», в результате которого, по словам Августа Шлегеля, терпит окончательное поражение или тот, кто переводит, или тот, кого переводят [1, 319-334]. В процессе перевода объект изменяет субъект, воздействуя на него, так как заставляет его сообразовываться с реальными особенностями отражаемого предмета или явления, исходить из них, ставить их в основу своих искажений и действий. Субъект со своей стороны также изменяет объект в процессе отражения и творчества, поскольку преображает его и подчиняет своим целям [2, 55].

Неубедительными поэтому представляются попытки некоторых исследователей свести «на нет» роль творческой индивидуальности переводчика [3,31], [4, 22-30]. Преследуя, казалось бы, благородную цель – добиться «максимальной объективности» перевода, указанные авторы сводят все своеобразие перевода лишь к языковым различиям.

Индивидуальность переводчика – это не то, с чем следует бороться в погоне за призрачным «объективным» переводом, а абсолютно неиз-

бежное и, более того, необходимое качество перевода. Существование перевода без него и вне его невозможно. Перевод есть синтез творческого своеобразия автора и индивидуальности самого переводчика.

Отличительной характеристикой переводческого познания является творческое личностное отношение переводчика к оригиналу. Переводчик не просто открывает то, что близко и понятно ему. Здесь главное – возникновение нового качества, возникающего из взаимодействия автора оригинала и переводчика, неизвестного до настоящего времени ни в одном, ни в другом.

Особенностью переводческого познания является не просто «изменение культурного кода», «смена культуры-рецептора», а познание через целевую культуру (литературу).

Способность художественного произведения в новых исторических условиях обогащаться, «прирастать» новыми смыслами М. Бахтин называл парадоксом искусства [5, 238]. Применительно к переводу это заключается в следующем: переводчик открывает не собственную пародию и не то, что было раньше у Шекспира, а то, чем Шекспир «прирос» в контексте нового времени.

Так, в переводе 66-го сонета В. Орел [6, 39] впервые в истории переводов этого сонета на русский язык получил яркое, эксплицитное выражение темы невольного присуждения добра злу в мире насилия и угнетения. Тема эта актуальна для XX-го века, перенявшего трагедию фашизма.

Характерна она и для творчества самого В. Орел. Но «открыл» В. Орел не себя в Шекспире и не Шекспира в себе, а нечто новое. Он открыл не Шекспира конца XVI, начала XVII вв., а «нашего современника Вильяма Шекспира». Он открыл то, что со временем уже «приросло» к Шекспиру.

Следует различать поэтому объективную и субъективную сторону прироста новых смыслов у художественного произведения: 1) объективной стороной являются общественно-исторические условия, которые делают возможным появление этих новых смыслов, 2) субъективной является переводчик, интерпретатор, который выявляет, эксплицирует их.

Одним из отличительных свойств художественного произведения является его «незавершенность», его расшатанность не только на пассивное восприятие, но и на активное соучастие в акте своего творения [7, 187]. Вне читательского восприятия художественное произведение существует лишь как возможность [8, 55]. Лишь часть информации, заложенной в тексте, выражена эксплицитно, остальная же часть ее имплицицируется контекстом, ситуацией [9, 16]. С известной долей преувеличения Е. Р. Поршнева утверждает: «Переводчик должен понимать поэтическое произведение настолько, насколько он участвует в его создании» [10, 136]. Достроить незавершенную художественную действительность текста – такова задача читателя, исследователя, переводчика. А достраивать ее можно по-разному, тем более, если оригинал отдален от нас несколькими столетиями. В качестве примера того, как по-разному можно «достраивать», воссоздавать одну и ту же ситуацию, выступает полемика между шекспироведами Л. Хотсоном и Ф. Бейтсоном вокруг интерпретации образа «смертной луны» *Дъе тогла тооп/* из сонета 117. Первый из них считает, что речь идет о королеве [11, 8-21], второй же уверен, что под этим подразумевается испанская армада [12, 22-27]. И каждый приводит в свою пользу достоверные исторические доказательства. И суть дела не в том, кто прав из двух указанных ученых, а в неоднозначности, множественности художественного образа.

Ресурсы многозначности заключаются также, по нашему убеждению, не столько в выборе того или иного из возможных значений, содержащихся в оригинале, сколько в изменении всего

комплекса значений слова – в процессе исторического развития языка. Одни значения слов уходят на задний план или вовсе исчезают, а на передний план выдвигаются другие значения. Убедительным свидетельством того, как радикально изменился смысл сонета 129, являются исследования Г. Якобсона и Л. Джоунса [13, 32]. То, что у Шекспира было материально-конкретно, предметно-метафорично, с течением времени стало абстрактным и отвлеченным. Изменилось целостное восприятие стиха, его макросмысл.

Полисемия, как один из объективных ресурсов многозначности, проявляется не только на уровне отдельных лексических единиц языка, но и в масштабе целых синтаксических структур. Так, образ сонета 66 *capital 111*, который единодушно трактовался всеми переводчиками как атрибутивное словосочетание («господствующее зло»), был рассмотрен шекспироведом Р. Самариным как словосочетание аппозитивное – «капитан. Зло» [14, 103]. Под влиянием «капитана Зло» – столь явственно вызывающего в воображении образ «лейтенанта Яго» – противопоставленное ему абстрактное «пленное добро» (Сариуе §ooc!) воспринимается уже как «пленник Добро». Образ, тем самым, наполнился новым содержанием, открыв еще одну свою смысловую грань.

В отличие от аналитического характера познания научного, переводческое познание склонно к синтезизму. История интерпретаций астрологического образа *па1Ь/11у* (сонет 60) убедительно это подтверждает:

Mativity, once in the main of light,  
Crawls to maturity, wherewith being crowned,  
Crooked eclipses against his glory fight,  
And Time that gave doth now his gifr confound.

Как интерпретировать этот образ – как «солнце» или как «луна»? Ведь согласно астрономии затмения бывают и у солнца (луна заслоняет солнце) и у луны (земля закрывает луну).

Шекспироведы М. Мэхуд и С. Бут считают, что речь идет о солнце [15, 95-96], [16, 135-137]. Действительно, структурный анализ сонета 60 указывает на «солнце»: на это намекают такие детали, как *the main of light* («море света») – о луне так не скажешь – а также слова *glory* и *crown*, обозначающие нечто величественное, царское, что, опять-таки, неприложимо к луне. С. Маршак интерпретирует этот образ как «месяц»:

Младенчества новорожденный серп  
Стремится к зрелости и, наконец,  
Кривых затмений испытав ущерб,  
Сдаст в борьбе свой золотой венец [17, 457].

С. Маршак исходит из народных представлений о затмениях: они же связаны с неполным, ущербным диском луны (даже солнце в таком виде выглядит как полумесяц). Кроме того, луна – в первой фазе – начинается с полумесяца («новорожденный серп») и заканчивается в последней фазе также полумесяцем («кривых затмений ... ущерб»). С. Маршак создает своеобразную, но целостную и законченную картину и в этом логика его трактовки.

Инвариантный макросмысл оригинала, будучи реализованным в новой языковой структуре, выражает часть своих скрытых смыслов через свою новую форму: через язык перевода и через структуру переведенного произведения.

В процессе перевоплощения оригинального произведения в перевод происходит не просто «смена языка-рецептора», «языкового кода», как принято считать в таких случаях. Подтекстом подобных утверждений выступает убеждение в безразличности той языковой формы, в которую перевоплощается макросмысл стиха. Языковая форма является не только условием передачи мысли, но прежде всего условием ее реализации [18, 47]. В поэтическом языке к области содержания относится также и форма высказывания.

No longer mourn for me when I am dead  
T'han yon shall hear the surly sullen bell  
Give warning to the world that Iam fled  
From this vile world with vilest worms to dwell  
(сонет 71).

Ты погрусти, когда умрет поэт,  
Покуда звон ближайшей из церквей  
Не возвестит, что этот низкий свет  
Я променял на низший мир червей [17, 462].

У Шекспира был только зародыш указанного значения [19, 201]. С. Маршак же развил его, эксплицировал, использовав столь удачное в данном случае сочетание прямого и переносного значения в русском слове «низкий» [20, 545], [21, 574], [22, 1295-1296].

Метафорический образ «пера» (сонет 19), которым беспощадное время уродует красоту возлюбленной поэта, был настоящим камнем преткновения для переводчиков:

O, salue not with thy, hours my love's fair brow,  
Nor draw no lines there with thine antique pen.

Его либо вообще опускали, передавая общую идею, либо же давали далекий от адекватности буквальный перевод. Впервые истинный смысл этого образа был вскрыт в переводе В. Мазуркевича:

Не трогай ты прекрасного лица,  
Его первом старящим не малой... [23, 23].

В контексте данного стиха, в котором автор утверждает вечную молодость своего друга – несмотря на все усилия времени уничтожить эту красоту – указанный образ построен на противопоставлении молодости и старости: *my love's fair brow* противопоставляется *thy antique pen*. Основа антитезы – возраст. «Прекрасное» (а значит, юное) лицо друга противостоит «уродливому» (значит, старому, старящему) резцу времени.

Перевод познает художественное произведение через структуру, стихотворение познается стихотворением, художественное произведение предстает в своей новой манифестации, как свое alter ego. В этом и заключается целостность переводческого познания.

Так, смысловая расколотость 66-го сонета на две непримиримые части – мир добра и мир зла – выражена в переводе К. Фофанова [24, 55] структурно с помощью цезуры, характерной для шестистопного ямбического размера, которым передан в переводе указанный сонет Шекспира. В пятистопном ямбе, характерном для оригинала, указанный прием был выражен подспудно в виде нерегулярных интонационных пауз в разных местах ритмической развернутости поэтических строк. К. Фофанова сделал явным то, что было скрыто в оригинале с помощью структуры стиха.

В отличие от перевода как практической формы познания оригинала, познание теоретическое остается принадлежностью литературной теории. Какими бы блестящими ни были – по форме и содержанию – статьи М. Морозова о Шекспире, они всегда останутся лишь статьями. И его скрупулезнейшие филологические переводы некоторых произведений Шекспира, несмотря на всю их познавательность и ценность, так и не станут «фактом литературы». Обличительной же чертой перевода является как раз выход в литературную практику. Перевод становится фактом

целевой литераторы, что является завершающим этапом познания переводимого произведения, критерием проверки его истинности. Понимание познания предполагает включение объекта познания в сферу человеческой деятельности – когда он становится «для себя бытием» в смысле практики [25, 114] – в данном случае это означает включение перевода в целевой литературный процесс.

Все это вместе взятое и позволяет считать перевод творческой формой познания подлинника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лейтес А. Парадоксы переводческого искусства: К вопросу о построении научной теории художественного перевода // Актуальные проблемы теории художественного перевода. Материалы Всесоюзного симпозиума (25 февр. – 2 марта 1966 г.). Т. 2. М.: Наука, 1967. С. 319–334.
2. Казакова О.В. Особенности художественного перевода: практикум-хрестоматия. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. С. 55.
3. Касымова Г. История развития исследований профессиональной деятельности переводчиков // Вестн. КазНУ. Сер. педагогические науки. 2005. №2. С. 31.
4. Дмитренко В.А. Максимальность в переводе / Тетр. переводчика. М.: Междунар. отношения. 1974. Вып. 2. С. 22–30.
5. Бахтин М.М. Смелее пользоваться возможностями // Новый мир. 1970. №11. С. 238.
6. Шекспир У. Сонеты / Перевод В. Орел. М.: Русский язык и литература, 1980. С. 39.
7. Нуржанов М.М. Переводческая интуиция // Вестн. КазНУ. Сер. филологическая. 2006. №3(93). С. 187.
8. Пивчуева Ю.В., Двойнина Е.В. Пособие по теории перевода (на английском материале). М.: Филоматис, 2004. С. 55.
9. Черняховская Л.А. Метод выявления смысловой структуры текста с целью достижения адекватности перевода / Сб. науч. тр. / МГПИИ им. М. Тореза. Вып. 166. М.: Просвещение, 1980. С. 16.
10. Поршинеева Е.Р. Междисциплинарные основы базовой лингвистической подготовки специалиста-переводчика: Дис. ... докт. пед. наук. Казань, 2004. С. 136.
11. Hotson L. Shakespeare's sonnets dated // Discussions of Shakespeare's sonnets/Ed. With an introduction by Barbara Hrmstein. Boston: D. C. Heath and co, 1964. P. 8–21.
12. Bateson F.W. Elementary, my dear Hotson. A caveat for literary detectives // Discussions of Shakespeare's sonnets / Ed. With an introduction by B. Nerrnstein. Boston: D. C. Heath and co, 1964. P. 22–27.
13. Jakobson R., Lones L.G. Shakespeare's verbal art 3n th expence of spirit. The Hague – Paris, Wouton, 1970. 32 p.
14. Самарин Р.М. Реализм Шекспира. М.: Наука, 1964. С. 103.
15. Mahood M.M. Shakespeare's wordplay. Lnd: Methuen, 1957. P. 95–96.
16. Booth S. An essay on Shakespeare's sonnets. New Haven. Lnd: Yale univ. press, 1969. P. 135–137.
17. Шекспир У. Сонеты / Пер. С. Маршака / Шекспир У. Поли. собр. соч., в 8-и т. Т. 8. М.: Искусство, 1960. С. 457, 462.
18. Проблемы литературоведения и художественного перевода: Сб. науч. тр. Алма-Ата, 1991. С. 47.
19. A new English dictionary on historical principles: In 10 vols. Oxford: At the Clarendon press, 1888–1928. Т. 12. P. 201.
20. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. М.: Рус. язык, 1979. Т. 2. С. 545.
21. Толковый словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1938–1940. Т. 2. С. 574.
22. Словарь современного русского литературного языка: В 17-и т.
23. Шекспир У. Сонеты / Пер. В. Мазуркевич. Минск: Беларусь, 1974. С. 23.
24. Шекспир У. Избранное / Пер. К. Фофанова. М.: Просвещение, 1988. С. 55.
25. Муратова З.Г. др. Добро пожаловать в мир философии: учеб., пособие для вузов / Муратова З.Г., Мурза А.Б., Перцев Е.М.; под. ред. Т. Н. Шишкной. М.: Королев: Академ. Проект. Парадигма, 2005. С. 114.