

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД КАК АКТ СОЗДАНИЯ НОВОГО ТЕКСТА В НОВОМ (ИНОМ) КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сергей Георгиевич Николаев

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: nikolaev_s@bk.ru

Аннотация. В статье рассматривается новая, зарождающаяся в практике межъязыковых переложений художественного текста тенденция, не подпадающая под традиционные определения «буквалистский перевод» и «вольный перевод» и состоящая в создании «нового» художественного текста, отвечающего эстетико-коммуникативным требованиям принимающей языковой культуры. Исследование проведено на материале перевода на английский язык драматической поэмы (трагедии) Марины Цветаевой «Федра» (время публикации оригинала – 1928 г.; английской версии – 2012 г.).

Ключевые слова: художественный перевод, перевод стихотворного текста, первичный текст, вторичный текст, поэтический текст, формальные характеристики поэтического текста, содержательные характеристики поэтического текста, переводческие стратегии.

Путь русской поэзии к западному, более конкретно – англоязычному читателю затруднен целым рядом препятствий объективно-субъективного свойства. Среди объективных факторов назовем известные, не раз и не два описанные и подробно разобранные различия в двух национальных системах стихосложения: прохладно-презрительное, вплоть до иронического, отношение к рифме со стороны англичан и американцев и непрекращающийся, подтверждаемый все новыми и новыми экспериментами интерес к ней же в русской поэзии с постоянным поиском новейших ее образцов; английская (по преимуществу) тоника и русская (также по преимуществу, т.е. не только) силлабо-тоника; две принципиально различные системы «привычных» образов и их комбинаций, обусловленные двумя картинами мира и их разным отражением и развитием на протяжении неравных по возрасту и наполнению национальных литературно-культурных традиций.

Среди факторов субъективного порядка основным и решающим остается личность переводчика, но и тут русской поэзии на Западе не очень везло. С одной стороны, волны русской эмиграции выбрасывали за границу таких творцов, как Набоков и Бродский, которые, если дело касалось русско-иноязычных переложений, прежде всего прилагали усилия к автопереводам (случай Бродского – особый [Николаев 2008, с. 64–82], но и у На-

бокова имеется сборник собственных стихов, бережно переложенных на безупречный английский автором [Nabokov]). Но они же переводили и русскую классику (Набоков – Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Ходасевича; Бродский – Набокова, Цветаеву, Мандельштама).

Разумеется, особого упоминания в переводческом контексте заслуживают те редкие и ценные случаи, когда русских поэтов переводили поэты англоязычные, и здесь на ум прежде всего приходят имена нобелевских лауреатов – живущего в Штатах и пишущего по-английски Дерека Уолкотта с его пристальным вниманием к поэзии Мандельштама и ирландца Шимуса Хини. Знатоками ценимо творчество шотландца Эдвина Моргана, также получившего «нобелевку» в 1999 году, в чье собственное творческое наследие чрезвычайно естественно вплетены переводы из неанглоязычных поэтов, среди которых находим достаточно солидный список русских имен – Пушкин, Пастернак, Маяковский, Хлебников (последние два – в переводах на шотландский диалект английского), Вл. Соловьев, Блок, Цветаева, Ахматова, Тихонов, Мартынов, Винокуров, Евтушенко, Вознесенский, Рождественский.

Выскажем здесь одно предварительное соображение, вступающее в полемику с недавно прозвучавшим из уст достаточно известного профессионального переводчика и гласящим, что «переводить поэзию может

только поэт» [Микушевич, Ковалев]. Считаем, что поэтов должны переводить не поэты. Только в этом случае перевод не стремится слишком радикально уйти от оригинала (вспомним, за что критиковали – и критикуют! – маршаковские переложения Шекспира и пастернаковские – Гёте). Кто же тогда? Профессиональные переводчики, оснащенные необходимым объемом филологических сведений от соответствующих вех биографии переводимого поэта до тонкостей двух национальных стиховых стихий и возможных, наиболее вероятных и естественных, путей их примирения. Поэтическая интуиция, творческая индивидуальность и авторский стиль в деле межъязыкового переноса, конечно, существенны. Однако эрудиция, расчет, практика и опыт полезнее.

По нашим наблюдениям, которые, разумеется, носят личностный характер, а потому могут быть и неполными, и неточными, в практике перевода художественных текстов последних десятилетий, прежде всего на Западе, но также и у нас, наметилась важная, не всегда очевидная, но набирающая энергию и создающая собственную традицию тенденция. И если раньше условлено было определять общий вектор переводного результата, располагая его на шкале «буквализм – вольность», то упомянутая тенденция заключается в том, что этот результат теперь должен быть не столько *зависим* от оригинального текста (в частности, не использует

его формальные характеристики, не пытается перенять их и адаптировать к новой языковой стихии), сколько им *вдохновлен*. Для этого необходим трезвый, взвешенный взгляд на оригинал именно переводчика-профессионала, досконально знающего тонкости переводного языка и учитывающего их в своей работе.

Для подкрепления высказанных идей обратимся к сравнительно недавнему опыту переложения на английский язык драматической поэмы Марины Цветаевой «Федра» [Tsvetaeva 2012].

Русская «Федра» была создана в 20-е годы XX в. и опубликована в Париже в «Современных записках» в 1928 г. По замыслу Цветаевой, она должна была войти в драматическую трилогию «Гнев Афродиты» как ее вторая часть. Часть первая – «Ариадна» – опубликована в 1927 г.; часть третья – «Елена» – завершена не была. Всех трех женщин, Ариадну, Федру, Елену, в разное время любил герой Тезей.

Сюжет «Федры» в целом достаточно прост. В картине первой («Привал») Ипполит, сын Тезея и Ариадны, вместе с юношами-друзьями восславляет охоту и возносит хвалы богине Артемиде, когда перед ним внезапно появляется его мачеха, критянка Федра, которая влюбляется в юношу. Картина вторая («Дознание») являет страдания Федры и расспросы кормилицы о причине внезапного недомогания царицы. Картина третья («При-

знание») содержит диалог Ипполита со служгой, завершается она любовным признанием Федры и отвержением этой любви со стороны Ипполита. Из четвертой, завершающей картины («Деревце»), читатель узнает о самоубийстве Федры, возвращении из похода Тезея, который сначала осуждает Ипполита в случившемся, затем, после вести о смерти сына, узнает всю правду о случившемся из уст кормилицы. Особо важным в сюжете «Федры», по замыслу Цветаевой, является то, что произошедшая с героями трагедия – не простая случайность, а рок, свершившаяся воля богов, их месть.

Сразу отметим, что драматическая поэма Цветаевой представляет собой один общий, совершенно очевидный эксперимент, поставленный средствами русского языка; причем экспериментальность эта, «авангардность» воспринималась как таковая не только в эпоху создания произведения, но ощущалась и сегодня, почти столетие спустя. Не зря специалист-цветаевед, петербургский лингвист Л.В. Зубова охарактеризовала М. Цветаеву как поэта, в творчестве которого «отчетливо проявляется способ познания мира через языковые связи, модели и отношения, чей философско-мировоззренческий максимализм находит адекватное выражение в максимализме языковом» [Зубова 1989, с. 4]. Необычная, нерегулярная ритмическая организация текста, динамическая смена метрических контуров, сложные и нарочито

«утяжеленные» синтаксические конструкции, часто со значительными пропусками логических фрагментов, многочисленные лексические инновации в виде неожиданных архаических интродукций, сложносоставных слов, имитирующих язык античной литературы (разумеется, преломленный в русских переводах современников Цветаевой и заимствованный ею оттуда же), авторских неологизмов, общая стилевая контаминация (высокий стиль, соседствующий с эпизодами бытовой, народной речи), поиски и нахождение истинных и ложных этимологических связей – все это создает исключительный эстетико-эмоциональный эффект, при этом строится на материале современного русского языка. Таким образом, у внимательного читателя, тем паче у читателя-филолога возникает, помимо прочего, стойкая уверенность в «национально-языковой привязанности», если не «фатальной зависимости» поэмы от того языка, на котором она создана. Что, несколько забегаая вперед скажем мы, умозрительно должно исключать саму мысль о целесообразности ее межъязыковых переложений. Не этим ли обусловлен наблюдавшийся до сих пор сравнительно слабый интерес к «Федре» со стороны западных переводчиков, филологов, читателей¹?

¹ Перевод этого произведения на французский язык также вышел сравнительно поздно, хотя и раньше английской версии: *Tsvetaeva, Marina. PHEDRE. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel. Arles, Editions Actes-Sud, 1991.*

Полный и пока единственный английский перевод цветаевской «Федры» вышел в свет в 2012 году и был выполнен Анджелой Ливингстон (Angela Livingstone, Колчестер, Великобритания) – филологом, литературоведом, переводчиком, давно и успешно работающей с русской литературой, преимущественно с поэзией Серебряного века (о существовании переводов на другие европейские языки, кроме французского и английского, нам не известно). Собственно переводной текст предваряется довольно обширным и подробным введением, где переводчик поясняет суть цветаевской версии античного сюжета, очерчивает характеры трагедии, отдельно останавливается на языковой, преимущественно метрической специфике оригинала. В одном из приложений переводчик делится с читателем теми трудностями цветаевского слога, которые пришлось с большим или меньшим успехом преодолевать. Книга дополнена переводами трех «длинных» стихотворений Цветаевой (которые с тем же успехом можно обозначать как «короткие» поэмы) – «Новогоднее», «Поэма воздуха», «Попытка комнаты». Отдельно, тоже в виде приложения, дан перевод стихотворения «Послание», также основанного на сюжете о Федре. Труд А. Ливингстон получил высокую оценку на родине переводчика: в 2014 г. он был отмечен британской премией *Rossica Translation*.

Анджела Ливингстон давно и углубленно

интересуется и занимается наследием Цветаевой. В 1992 г. в ее переводах вышла книга эссе Цветаевой [Tsvetaeva 1992], а в 1996-м – полный перевод цветаевского «Крысолова» [Tsvetaeva 1999], достаточно обстоятельная и, на наш взгляд, успешная работа, о которой нам в свое время довелось писать [Николаев 2000, с. 14].

Для выявления и анализа конкретных переводческих стратегий¹, примененных А. Ливингстон в работе над «Федрой», кратко остановимся на рассмотрении трансформаций двух базовых уровней – формально-технического (стихосложение) и содержательно-поэтического (смыслы). Формально-технический уровень будет представлен рифмой, ритмом, звуковой организацией речи, или звукописью; содержательно-поэтический – оригинальным синтаксисом (в частности), речевой экспрессией, импликацией смыслов. С учетом того обстоятельства, что структура стихотворной художественной речи, в отличие от речи художественной, но прозаической, выдвинута на первый план, т.е. довлеет над ее содержанием, а часто и составляет это содержание, то в качестве опорных в настоящем анализе будут использоваться именно структурные компоненты

¹ Приемлемую дефиницию понятия «переводческая стратегия», или «стратегия перевода», см. в работе: Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник Иркутского гос. лингвистич. ун-та. №1 (13), 2011. С. 165-172.

оригинального текста «Федры» – с попутным комментированием содержательных компонентов и способов их межъязыковой передачи. Такой подход в данном случае закономерен, поскольку получает дополнительное оправдание в переводоведческом исследовательском аспекте.

Рифма. Итак, рифма в двух современных национальных системах стихосложения – русской и английской – облечена разнозначными (вплоть до разнополярности) эстетическими и ассоциативными нагрузками и, соответственно, выполняет разные функции. Русская рифма – в целом мощнейший маркер поэтической речи (не только, но прежде всего именно поэтической); в русском стихосложении рифма – один из приемов индивидуализации авторского идиостиля. С формальных позиций, как прием стихосложения, русская рифма сегодня далека от исчерпанности: она развивается и видоизменяется. Рифма в современном русском стихе способна отражать разные авторские позиции – классическую или, наоборот, неклассическую, т.е. экспериментаторскую, авангардную, гротесковую, пародийную и т.д. По своему функциональному комплексу русская рифма сохраняет и продолжает традиции, существовавшие в русском фольклоре до возникновения национальной художественной литературы, а также утвердившиеся в качестве признака силлабо-тонического стиха в XVIII в. и связанные с именами Кантемира, Ломоносова,

Державина и др. Тремя важнейшими функциями русской рифмы остаются ритмометрическая (помечает собою конец стиха / поэтическую паузу), мнемоническая (служит более успешному запоминанию), смысловая («притягивает» внимание слушателя к смыслам вовлеченных в рифму слов и их взаимоотношениям в потоке поэтической речи).

Английская рифма сегодня прочно ассоциирована с такими литературно-культурными коммуникативными сферами, как фольклор, классический стих, детская (предназначенная для детей) поэзия, «несерьезные» поэтические жанры – лимерики, двустишия афористически-юмористического содержания и т.д. Рифма в современном англоязычном стихе – это, скорее, «помеха» для восприятия глубинных поэтических смыслов, нежели средство их выделения и распознавания. Поэтому современный переводчик Цветаевой интуитивно считает себя вправе обратиться с рифмой достаточно вольно или даже вовсе пренебречь ею в процессе межъязыкового поэтического переложения. И в этом смысле А. Ливингстон принимает наиболее радикальное решение из вероятных: она отказывается от передачи авторской рифмы. Обратимся к примеру из «Федры» и его переводу¹:

¹ Русский текст взят из книги: *Цветаева М. Федра // Цветаева М. Театр / Вступ. ст. П. Антокольского, коммент. А. Эфрон и А. Саакянц. М.: Искусство, 1988. С. 291-341.*

Тезей

...Ипполитовы кони и Федрин сук –
 Не старухины козни, а старый стук
 Рока. Горы сдвигать – людям ли?
 Те орудуют. Ты? Орудие.
 Ипполитова пена и Федрин пот –
 Не старухины шашни, а старый счет,
 Пря заведомая, старинная.
 (Картина четвертая. Деревце)

Здесь видим три рифменные разновидности – мужскую, в которой односложное слово рифмуется с односложным же (*сук – стук, пот – счет*); дактилическую (*людям ли – орудие*); внутреннюю, женскую (*кони – козни*). И вот как этот эпизод отражен у А. Ливингстон:

Theseus

...Hippolytus's horses and Phaedra's bough aren't
 old woman's intrigues, they're ancient knockings
 of fate. Can human beings shift mountains?
 They equip us. You – the equipment.
 Hippolytus's foam and Phaedra's sweat –
 not old-woman trick, but an old accounting,
 an old known, very ancient quarrel.

Действительно, переводной текст рифмы не несет, но при этом достаточно точно и тонко передает важнейшие оттенки смыслов повторяющихся слов, указывая на их различия. Так, в строках 2 и 6 оригинала упоминается на первый взгляд одно и то же притяжательное прилагательное *старухины*

(соотносится с двумя другими притяжательными прилагательными *Ипполитова* и *Федрин* двумя строками ниже). Семантические параметры обеих манифестаций вполне могут показаться идентичными и русскоязычному читателю при восприятии оригинала, ведь в обоих случаях адъектив *старухин* участвует еще в параллельных конструкциях и – дополнительно – образует четырехкратный корневой повтор: *Не старухины козни, а старый...* – *Не старухины шашни, а старый...*). Но только в переводе обнаруживается, что в первом случае Тезей подразумевает старуху-кормилицу, которой принадлежит предшествующая реплика (*old woman's*), во втором – обобщает, имея в виду всех, любых старух и строя прилагательное по типу «старушечий»; в английской интерпретации это виртуозно передано конверсией, основанной на слитно-раздельном написании сложного слова и формальном снятии притяжания в виде апострофа (*old-woman*).

На этом фоне довольно неожиданно и обескураживающе выглядят немногочисленные эпизоды переводного текста, которые в точности повторяют ритмический контур повествования, а рифмы демонстрируют там, где их нет в оригинале:

ХОР

Кров богопротивный
 Минем или внидем?

(Картина четвертая. Деревце)

Shall we pass or enter
an impious shelter?

По-видимому, подобный переводческий ход следует интерпретировать отрицательно, т.е. как нежелательный.

Здесь уместно будет заметить, что отношение А. Ливингстон к передаче русской рифмы не было однозначным на протяжении ее многолетней работы с русскими поэтическими текстами. Так, она выступила автором достаточно глубоких, филологических по своей сути комментариев к книге Цветаевой *Selected Poems* в переложениях опытного и признанного переводчика Элейн Файнстайн, вышедшей в 1971 г. [Tsvetaeva 1971]. О цветаевской рифме в комментариях не говорится (в отличие от метрических особенностей, поэтических переносов, словотворчества), т.е. отсутствие рифмы в переводах «по умолчанию» признается оправданным и естественным решением интерпретатора.

Иную позицию видим в переводе самой А. Ливингстон цветаевского «Крысолова» (1999). Здесь заметно стремление к передаче, пускай и в ослабленном виде, авторских рифм. Таким образом, окончательным решением переводчика был все же радикальный отказ от рифмы в английском тексте, в чем мы склонны усматривать прежде всего соответствие современной англоязычной поэтической традиции.

Ритм. Цветаева придавала повышенное

значение ритмической организации своей поэмы. Несмотря на общее критическое отношение к только что опубликованной «Федре», именно ритмы, их сочетания и последовательности как сильную сторону произведения отмечали в эмигрантской прессе Вл. Ходасевич и Г. Адамович. Ритм начинает очевидно доминировать в фонетике поэмы тогда, когда строка становится короткой, двух- или трехсложной, с ударением на первом слоге (хорей и / или дактиль). Нередки смешанные, логоэдические стихи, в которых разные размеры сочетаются (амфибрахий и ямб; хорей и ямб), что создает довольно мощную отсылку к античному стиху и в целом античной, древнегреческой трагедии.

Рассматривая английскую версию с данной точки зрения, видим, что, во-первых, переводчик постоянно заботится о передаче длины строки оригинала, а во-вторых, вполне осознанно стремится к учету и отражению (все же не к адекватной передаче!) ритмов русской «Федры». Наиболее яркие примеры встречаем в речи Кормилицы, часто стилизованной (в оригинале, но не в переводе) под народную устную поэтическую традицию.

ФЕДРА

Слышу, слышу конский скок!

КОРМИЛИЦА

Собственного сердца стук.

Спи, млецо мое, спи, всё мое!
 Из Афин плыла веселая,
 Похвалами да восторгамы –
 Корабельщиков подстегивала, –
 Чуть волны не принял парусник!
 Лес завидела: «Ох, заросли!»
 Прыжки козы, скачки заячья!
 По кустам за ней гоняючись,
 Задохнувшись, с ног сбился.
 Не своя вернулась из лесу.
 (Картина вторая. Дознание)

Размер – четырехстопный хорей – задан начальной репликой Федры. Далее хорей сохраняется и в речи Кормилицы, при этом незначительно усложняется дактилическими (*веселая, восторгамы* и т.д.) и гипердактилическими (*подстегивала*) окончаниями. На этом достаточно однообразном ритмическом фоне единичные строки демонстрируют усложненный рисунок (ср. *Спи, млецо мое, спи, всё мое!*, где дважды употребленное односложное «спи» сначала наделено ударением, а во второй раз неожиданно становится безударным ради сохранения того же четырехстопного хорей).

PHAEDRA

I hear, I hear the galloping horse!

NURSE

That's the knocking of her heart.

...

Sleep, my milky one, sleep, my everything!
 Yet she sailed from Athens merrily,
 urged the sailors onward, onward
 with her praises, with her ecstasies
 (nearly had to bail out water)
 spied the forest: – ‘Ah, those thickets’ –
 goatish jump and hareish leaping!
 Through the undergrowth, pursuing her,
 you, all breathless, you were stumbling.
 Changed she came back from the forest.

Характерно, что при явном желании переводчика последовательно сохранять размер оригинала именно в реплике Федры, «запускающей» хореический механизм стиха, этот размер в переводе не передан (*I hear, I hear...* – ямб), что можно отчасти объяснить невозможностью в английском языке употребления подлежащего без предшествующего сказуемого (ср. с русским «слышу»). Следовани-ем хорей, по-видимому, можно объяснить возникающие в переводе повторы (*onward, onward; with her..., with her*), что вовсе не противоречит общей поэтической интонации эпизода.

Кратко рассмотрим перевод еще одного достаточно красноречивого фрагмента, в котором юноши возносят хвалу богине охоты Артемиде.

Славьте – и громче!

Темью и ранью,

Вот она с гончей,

Вот она с ланью,
 В листьях, как в стаях,
 Нощно и денно,
 С не поспевающей за коленом
 Тканью - запястье! - повязка! - гребень! -
 В опережающем тело беге.
 (Картина первая. Привал. Хор юношей)

За исключением последних трех строк, строфа написана двустопным дактилем с усеченной второй стопой (первые 6 стихов). Завершающие строфу стихи 7, 8 и 9 превращаются в дольник (в 7 стихе трехударный, в 8 четырехударный, в 9 – снова трехударный).

Перевод:

Praise her more loudly!
 In darkness, at daybreak
 there she goes with her hound,
 there she goes with her doe,
 among flocks of leaves
 by night and by day,
 her knee outpacing
 her gown – her bracelet! – her comb! – her ribbon! –
 her run runs ahead of her body.

Полное ритмическое соответствие находим только в первом стихе, причем именно в этом начальном стихе явственнее всего проявляется стремление переводчика к эквиметризму: вместо нормативной простой сравнительной степени наречия *louder* упо-

треблена искусственная (редкая?) составная форма *more loudly*. Начиная со второго стиха следует отказ от строгого эквиметризма: здесь имеются строки со смешанными ритмами (2-я, 3-я, 4-я), амфибрахическая (6-я), ямбические (7-я, 8-я), снова смешанная (9-я). Однако при чтении английского эпизода естественнее было бы обратить внимание как раз на другое – на предельно точную, хотя и интерпретативную, передачу сложной идеи скорости движения, бега, визуально воспринимаемого как мелькание частей тела и деталей одежды, служащих атрибутами богини Артемиды. В русском тексте это (последовательно) *ткань, запястье, повязка, гребень*; в английском *gown* (платье), *bracelet* (браслет, соотнесен с русским «запястьем»), *comb* (гребень), *ribbon* (лента, соотнесена с «повязкой»). Ритмическая регулярность (ямб + амфибрахий + ямб + амфибрахий) обеспечена и подкреплена четырехкратной подстановкой притяжательного местоимения *her*. Таким образом, довольно сложная идея опережения одного другим – бег опережает тело; тело, представленное в данном случае коленом, опережает собственную атрибутику – в английской интерпретации передана естественно и ненапряженно и закреплена в финальной строке корневым повтором существительного и глагола в функциях подлежащего и сказуемого (*her run runs ahead...*).

Звукопись. Поэтическая звукопись, или эвфония поэтической речи, складывается из

аллитерационных и ассонансных акустических прецедентов речевого потока. Что касается поэтического языка Марины Цветаевой, то, как неоднократно отмечалось в научной литературе, индивидуальный стиль ее письма был во многом обусловлен фоноассоциациями¹, лежащими в звуковой системе данного национального, т.е. русского, языка, в созвучиях слов существующих или созданных автором, чаще всего *не* обнаруживающих между собой изначальных смысловых, или этимологических, или иных связей, помимо чисто звуковых. Оказавшись в едином поэтическом тексте, сближаясь и сталкиваясь друг с другом, такие лексемы – исключительно в соответствии с последовательным авторским творческим методом – неожиданно (во всяком случае, для читателя) начинают составлять причудливые смысловые узоры, складываясь в логически достоверные ассоциативные пары или цепочки. Изначальным толчком к такому достаточно продуктивному (хотя и в известном смысле рискованному)

¹ См. об этом, в частности, главу «Фонетика» в книге: *Зубова Л.В.* Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. Достаточно подробно, на основании обзоров имеющейся литературы, об этом написано в диссертационном исследовании: *Шарапилова Э.А.* Фоносемантика в лирике М. Цветаевой. Махачкала, 2000. Однако начало изучению этого явления поэтического языка, именуемого паронимической аттракцией, следует искать в главе 6 книги: *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., «Наука», 1979.

процессу служит наличие именно внешних – фонетических – сходств между единицами языка, на котором создано произведение.

ФЕДРА

Началом
 Взгляд был. На путях без спуска
 Шаг был. Ошибаюсь: куст был
 Миртовый – как школьник в буквах
 Путаюсь! – началом звук был
 Рога, перешедший – чащ звук –
 В чаш звук! Но меднозвучащих
 Что – звук перед тем, с незримых
 Уст! Куст был. Хруст был. Раздвинув
 Куст, – как пьяница беспутный
 Путаюсь! – началом стук был
 Сердца, до куста, до рога,
 До всего – стук, точно бога
 Встретила, стук, точно глыбу...
 – Сдвинула! – началом ты был,
 В звуке рога, в звуке меди,
 В шуме леса...
 (*Картина третья. Признание*)

Приведенный монолог Федры представляет собой чрезвычайно важное, «трудное» для героини, а потому эмоционально напряженное, «путаное» признание Ипполиту в преступной страсти к юноше-пасынку. Взволнованное состояние говорящей передано многообразно – в частности, усложненным синтаксисом речи, многочисленными анжамбеманами, неожиданными, не согласующимися

с изначально заданным четырехстопным хореем иктовыми смещениями. Последнее достигается за счет использования в сравнительно коротком отрезке русской речи большого числа односложных, принимающих на себя ударение лексем. Примером явной, характерной для поэта паронимической игры может служить пара *чащ* (звук) – *чаши* (звук) – ср. подобное в других эпизодах поэмы: *мех* – *мух*, *воя* – *вея*, *эхо* – *ухо*, *клячьями* – *клячьями* (последнее – искусственная форма мн. ч. на фоне нормативной «кляками») и мн. др.

В приведенном отрывке, однако, особо важными в смысловом отношении выступают слова *куст*, *звук*, *уст*, *хруст*, *стук*, *шум* (последнее – в предложном падеже и в предложном сочетании *в шуме*). Все они несут гласный *у* в ударном положении (часто это ударение не совпадает с иктовым), а потому еще и дополнительно связаны формальным, фонетическим родством.

Приведем тот же эпизод в переводе.

PHAEDRA

The beginning
was a glance. A footstep. Path with
no way down. I've got it wrong, there
was a bush, a myrtle bush. I've
lost my way. I'm like a schoolboy
muddling letters! – the beginning
was a horn's sound – sound of thickets –
turning into a sound of goblets!
But what's the sound of ringing brass

Next to a sound that came from unseen
lips! A bush! A crunch! Pulling
the bush apart... I'm getting
lost, I'm like a sluttish drunkard.
In the beginning was a knocking
heart – *before* the bush, *before*
the horn, before it all – a knocking,
just as though I'd met a god – a
knocking, just as though I'd moved a
boulder! The beginning was
you, in sounds of horn and brass
and rustling forest...

Итак, ни о малейшей попытке передачи фонетического облика оригинала в переводе говорить не приходится. Если русский поэт «превращает» в целом многосложную русскую лексику в односложную и принципиально пользуется ею как опорной в смысловой структуре текста, то переводчик парадоксальным образом представляет по преимуществу односложный английский язык (большинство английских слов состоят из одного слога) как многосложный. Характерный пример здесь – выделенный графически русский предлог *до*, переданный двусложным английским *before*; ключевое *стук* передано герундием *knocking*; *шум* – причастием *rustling*; *чащ* – *thickets*; *чаши* – *goblets* и т.д.

В тексте нет и намека на звуковое сходство между *bush* (куст), *sound* (звук), *lips* (уста, губы), *crunch* (хруст), *knocking* (стук), *rustling* (шум), в оригинале составляющими хорееи-

ческие сочетания (*куст был, хруст был*) или формы (*в звуке, в шуме*).

Ясно, что переводчица ставила перед собой задачи иные, чем передача фонетического – несомненно важного для приведенного русскоязычного эпизода – оформления речи. Но в результате такого эксперимента английская версия отличается эмоциональным накалом, напряженностью, нарастающей устремленностью повествования вперед, к последней строке, – не меньшими в сравнении с русским оригиналом. Если быть предельно точным, то перевод в данном случае, скорее, *не* предполагает сопоставления с оригиналом; перевод воспринимается вне зависимости от оригинала, хотя и изначально обусловлен последним. Перевод полностью ориентирован на нового, иноязычного читателя, и эта его особенность, приводящая в целом к позитивному результату, по нашему мнению, вполне оправдывает переводческие стратегии по их отдельности и в комплексе.

Не должно складываться впечатление, будто целью настоящей статьи является та или иная оценка данного переводческого опыта Анджелы Ливингстон. В еще меньшей мере предполагали мы оценивать его однозначно положительно. Как и любой серьезный труд, перевод «Федры» нельзя назвать безупречным, поскольку и он несет в себе определенные огрехи. Отмечая в английском тексте уместные, оригинальные, удачные решения, мы должны сказать и о явных недо-

четах. Например, в начальных эпизодах Картины первой видим строку *Лов кончен. Жар спал*, переданную по-английски как *Catch made. Heat sleeps*, где во втором предложении присутствуют сразу две ошибки: русское *жар* воспринято переводчиком как *жара* (хотя английское *heat* может также обозначать «жар тела при болезни»). Но главное – глагол «спал» понято омонимически как форма прошедшего времени несовершенного вида глагола «спать», в то время как должен читаться как прошедшее время совершенного вида глагола «спадать» в значении «пойти на убыль» [Ожегов, с. 655].

К сомнительным переводческим решениям отнесем передачу лексики оригинала с корнем «гад». Первое такое слово – *гадина* – появляется у Цветаевой в конце Картины третьей и завершает собою диалог между Федрой и Ипполитом: именно им сын Тезея называет мачеху после ее признания в преступной к нему страсти. Здесь *гадина*, став единственной репликой-реакцией Ипполита, обладает особым весом в тексте трагедии: открыто бросая в лицо царице оскорбление, юноша не только отвергает любовь Федры, но и намекает мачехе на ее предательство мужа, его отца. Далее, в Картине четвертой, завершающей, словом *гад* приехавший Тезей (а за ним и Хор) неоднократно называет собственного сына, оболганного молвой, пока не узнаёт о нем правды. Толковый словарь русского языка отмечает два значения единицы «гад»:

1. Всякое пресмыкающееся и земноводное животное (обычно употребляется в форме мн. ч.); 2. Мерзкий, отвратительный человек. При слове «гадина» находим только одно значение, переносное: тот, кто вызывает к себе отвращение, презрение [Ожегов, с. 108]. Во всех манифестациях в цветаевском тексте слова *гадина* и *гад* употребляются метафорически, т.е. в том значении, которое выдвинулось на первый план в результате высокой частотности употребления и закрепилось за ними в русском языке XX века. Переводчик во всех случаях (кроме одного, где *гад* передано не существительным) пользуется английским *reptile*. Двухязычный англо-русский словарь так описывает семантическую структуру существительного *reptile*: 1) пресмыкающееся, рептилия <...>; 2) раболепный, подлый человек, подхалим¹. Как видим, в семантической структуре английского слова за пределами терминологического (зоологического) значения, которое нас в данном случае интересует меньше всего, находятся семы раболепства и подхалимства. Но они никак не представлены в тексте Цветаевой; нет их и в соответствующих русских словарях, толкующих слова «гад» и «гадина».

В одной небольшой статье едва ли возможен исчерпывающий обзор всех или хотя бы большинства лингвосемантических особенностей исследуемого текста и его англий-

ского переложения, равно как и связанных с ними переводческих решений. Но отразить наиболее характерные и красноречивые прецеденты все же можно, что мы и попытались сделать. На основании показанного выше приходим к следующему итоговому обобщению.

Рассматриваемый нами английский перевод трагедии М. Цветаевой «Федра», пока единственный из опубликованных, не может считаться (по преимуществу) ни буквалистским, ни вольным. Он демонстрирует некую третью, новую, возможно, нарождающуюся в переводческой практике линию, состоящую в постоянном стремлении переводчика а) к смысловой, эмоциональной, эстетической, т.е. содержательной достоверности нового, в нашем случае английского текста; б) к такой передаче формальных специфик оригинала, которая не мешала бы англоязычному читателю воспринимать текст, прежде всего его содержательную сторону, без утраты естественности, обусловленной современным состоянием английского языка, английской речи, англоязычной поэтической просодии и в целом традиции. Естественно, подобный подход к художественному переводу выявляет важную обобщающую тенденцию: новый, переводной текст призван стать не просто отражением старого, оригинального, т.е. не столько воссоздает его, сколько создает новый, стремясь за рамки собственного определения как «вторичного», приближаясь

¹ АБВУУ Lingvo 11. Выпуск 11.0.0.291. 2005 г.

к понятию «первичный». Или, точнее, принципиально занимая промежуточную позицию между оригиналом и совершенно новым текстом на иностранном языке. При таком подходе текст перевода требует от иноязычного читателя значительной степени доверия к переводчику как медиатору культурных знаков. Серьезным обоснованием здесь может быть несомненно доминирующая функциональная мотивированность переводческих усилий. С этих позиций становится более чем оправданным снабжение переводного издания расширенными комментариями относительно обстоятельств написания автором своего произведения, смысловых за-текстовых и межтекстовых связей (ассоциаций), формальных характеристик оригинала (рифма, ритм, стилистика, идиостиль), а также пояснениями собственных переводческих ходов – последнее, возможно, с контрастной демонстрацией оригинальных и переводных эпизодов. Все это мы видим на примере английского перевода цветаевской «Федры», автором которого выступила Анжела Ливингстон (традиционная номинация «переводчик» заменена здесь нами «автором перевода» не случайно).

К сказанному и в связи с ним добавим следующее. По-видимому, нужно безоговорочно согласиться с выраженным не столь давно в научной литературе мнением: «Переводные художественные тексты в отличие от оригинальных редко подвергаются подробному

лингвостилистическому анализу как самостоятельные произведения – они изучаются в большинстве случаев в сопоставлении с оригиналом» [Разголова, с. 66]. Не избежал этого и наш материал. Преодолеть сложившееся в лингвистике и переводоведении, явно не вполне справедливое, положение призван только смелый отказ от устоявшегося в науке взгляда на переводной текст как на вторичный (а значит, подчиненный, зависимый, несамостоятельный и т.д.) в его отношении к оригинальному.

Литература

Ковалев Н. «Переводить поэзию может только поэт». Разговор с Владимиром Микушевичем [Электронный ресурс] // Prosodia. Режим доступа: <http://prosodia.ru/?p=1488>.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., «Наука», 1979. 244 с.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 264 с.

Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. 232 с.

Николаев С.Г. «Крысолов» Цветаевой: теперь и на английском // Литературная газета – Юг России. 9–15 февраля 2000. № 6. С. 14.

Николаев С.Г. Русский поэт Иосиф Бродский как автор английского стихотворного

текста: наброски к портрету творца. Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2008. № 3. С. 64–82.

Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., «Русский язык», 1986. 795 с.

Разлогова Е.Э. «Пиковая дама» в зеркале французских переводов // Вопросы языкознания. 2012. № 6. С. 66.

Сдобников В.В. Стратегия перевода: общее определение // Вестник Иркутского гос. лингвистич. ун-та. № 1 (13). 2011. С. 165–172.

Цветаева М. Федра // Цветаева М. Тетра / Вступ. ст. П. Антокольского, коммент. А. Эфрон и А. Саакянц. М.: Искусство, 1988. С. 291–341.

Шарапилова Э.А. Фоносемантика в лирике М. Цветаевой. Махачкала, 2000. 156 с.

ABBY Lingvo 11. (2005). 11.0.0.291.

Nabokov, V. (1970). *Poems and problems*. New York; London: McGraw-Hill.

Tsvetaeva, M. (1971). *Selected poems*. Translated by Elaine Feinstein. London: Oxford University Press.

Tsvetaeva, M. (1991). *Phedre. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel*. Arles: Editions Actes-Sud.

Tsvetaeva, M. (1992). *Art in the light of conscience. Eight essays on poetry*. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Bristol Classical Press.

Tsvetaeva, M. (1999). *The Ratcatcher. A Lyri- cal satire* (A. Livingstone, Trans.). London: Angel Books.

Tsvetaeva, M. (2012). *Phaedra. A drama in verse with New Year's letter and other long poems*. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Angel Books.

References

ABBY Lingvo 11. (2005). 11.0.0.291.

Grigor'yev, V.P. (1979). *Poetika slova* [Word poetics]. Moscow: Nauka.

Mikushevich, V. (2015, November 11). Per-evodit' poeziyu mozhnet tol'ko poet [Only a poet can translate poetry]. Interviewer Nikon Kovalëv. Available from: <http://prosodia.ru/?p=1488> (date of access: 01.08.2016).

Nabokov, V. (1970). *Poems and Problems*. New York; London: McGraw-Hill.

Nikolayev, S.G. (2000, February 9–15). «Kry-solov» Tsvetayevoy: teper' i na angliyskom. [Tsvetaeva's «Ratcatcher»: now in English]. *Literaturnaya Gazeta – Yug Rossii*, 6, 14.

Nikolayev, S.G. (2008). Russkiy poet Iosif Brodsky kak avtor angliyskogo stikhotvornogo teksta: nabroski k portretu tvortsa [Russian poet Joseph Brodsky as the author of English poetic text: the outline of the author's portrait]. *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, 3, 64–82.

Ozhegov, S.I. (1986). *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian language]. Moscow: Russkiy yazyk.

Razlogova, E.E. (2012). «Pikovaya dama» v zerkale frantsuzskikh perevodov [«The Queen of Spades» in the mirror of French translations].

Voprosy Yazykoznaniya, 6, 66-92.

Sdobnikov, V.V. (2011). Strategiya perevoda: obshcheye opredeleniye [The strategy of translation: basic definition]. *Proceedings of Irkutsk State Linguistic University*, 1 (13), 165-172.

Sharapilova, E.A. (2000). *Fonosemantika v lirike M. Tsvetayevoy* [Phonosemantics in lyric poetry of Marina Tsvetaeva]. PhD Thesis. Dagestan State Pedagogical University, Makhachkala.

Tsvetaeva, M. (1971). *Selected poems*. (E. Feinstein, Trans.). London: Oxford University Press.

Tsvetayeva, M. (1988). Fedra. In A. Efron & A. Saakyants (Eds.), *Tsvetayeva M. Teatr*. Moscow: Iskusstvo, 291-341.

Tsvetaeva, M. (1991). *Phedre. Traduit du russe par Jean-Pierre Morel*. Arles: Editions Actes-Sud.

Tsvetaeva, M. (1992). *Art in the light of con-*

science. Eight essays on poetry. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Bristol Classical Press.

Tsvetaeva, M. (1999). *The Ratcatcher. A Lyri- cal satire* (A. Livingstone, Trans.). London: Angel Books.

Tsvetaeva, M. (2012). *Phaedra. A drama in verse with New Year's letter and other long poems*. Translated with introduction and notes by A. Livingstone. London: Angel Books.

Zubova, L.V. (1989). *Poeziya Mariny Tsvetayevoy: Lingvisticheskiy aspekt* [Marina Tsvetaeva's poetry: Linguistic aspect]. Leningrad: Leningrad State University Publ.

Zubova, L.V. (1999). *Yazyk poezii Mariny Tsvetayevoy*. [The language of Marina Tsvetaeva's poetry]. Saint Petersburg: Saint Petersburg University Publ.

ARTISTIC TRANSLATION AS CREATION OF A NEW TEXT
IN A NEW CULTURAL AND LINGUISTIC ENVIRONMENT

Sergey G. Nikolaev, PhD, Associate Professor at Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: nikolaev_s@bk.ru.

Abstract. The article studies a new tendency of interlingual translation practice, which cannot be defined in traditional terms as either “literal translation” or “loose translation”. Its task is to create a “new” literary text, which meets the aesthetic and communicative requirements of the target language culture. The research has been carried out on the material of the English translation of Marina Tsvetaeva’s tragedy *Phaedra* (the original work was published in 1928; its English version – in 2012).

Key words: artistic translation, translation of a poetic text, primary text, secondary text, poetic text, formal characteristics of a poetic text, content characteristics of a poetic text, strategies of translation.

