

*Момбади*

**переводчика**





# ТЕТРАДИ ПЕРЕВОДЧИКА

*Под редакцией доктора филологических  
наук Л. С. БАРХУДАРОВА*



*Издательство  
«Международные отношения»*

Москва 1966

Ученые записки № 3

Сборник издается на общественных началах

*Редакционная коллегия:*

Л. С. Бархударов, В. Г. Гак, А. В. Кунин,  
В. И. Тархов, (отв. ред.), Г. Я. Туровер,  
М. Я. Цвиллинг

# І. Проблемы художественного перевода

*Вл. Россельс*  
(Москва)

## **В МАСТЕРСКОЙ ПЕРЕВОДЧИКА**

Далеко не всякий писатель обладает специфическим даром переводчика, даром литературного перевоплощения. Не случайно на протяжении классического века русской прозы мы можем насчитать лишь несколько рассказов и пьес, переведенных великими русскими писателями А. Н. Островским, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым и др. Из них, кроме, пожалуй, перевода «Евгении Гранде» молодого Достоевского, ни один не стал для русской литературы открытием нового творческого явления, не положил начала русской традиции восприятия произведений зарубежного писателя.

А такие мастера перевода, как И. Введенский, А. и П. Ганзены, при всей подчас неприемлемости для нас их принципов и методов, создали русского Диккенса и русского Ибсена. А маленький сборник «Смерть после полудня» ознаменовал в 30-х годах нашего века рождение русского Хемингуэя. И все это сделано переводчиками-профессионалами, писателями, целиком посвятившими себя художественному переводу.

В советское время несколько русских писателей-прозаиков занялись переводом с подстрочника произведений литератур народов СССР. Среди них можно назвать Л. Соболева, С. Бородина, Ю. Либединского, Н. Чертову, К. Горбунова, В. Смирнову, М. Юфит, З. Шишову, М. Никитина, К. Симонова, А. Борщаговского, А. Мусатова и, может быть, еще два-три имени.

Но ни один из названных литераторов не переводит зарубежную прозу, хотя некоторые отлично знают иностранные языки. Конкурировать с сильным отрядом писателей-переводчиков с английского, французского, немецкого, итальянского, испанского, шведского, которым ныне располагает наша литература, никому из прозаиков не приходит и в голову.

Лучшие и наиболее значительные произведения мировой и советской прозы, собрания сочинений классиков, книги крупнейших современных писателей сегодня представлены русской читающей публике мастерами перевода, работающими только в этой области. Мы — современники «того этапа в развитии нашей литературы, когда переводная проза, не желая больше мириться с положением бедной родственницы в литературной семье, завоевывает себе равноправное место в современной прозе.

Переводная проза сбрасывает оковы мертвой книжности, она обновляется за счет живой современной речи, она приобретает естественность и гибкость словаря и синтаксиса, которые рождаются не столько из книг, сколько из жизни»<sup>1</sup>.

И открытия, требующие подлинного таланта и закрепляющие на много лет в нашем художественном восприятии облик того или другого иноязычного писателя, в последние десятилетия, как никогда прежде, связаны с именами мастеров художественного перевода.

Такие открытия за последние годы встречаются в нашей литературе все чаще.

Книги Томаса Манна печатались у нас в стране не однажды, но впервые русский Томас Манн возник в «Будденброках», переведенных Наталией Ман.

Умная и тонкая проза Юхана Смуула, со всей ее медлительной, как бы ленивой ироничностью, внезапно срывающейся в каскад стремительных острот, вошла в русскую литературу в переводе Леона Тоома.

Недавно появился на русском языке перевод известного романа молодого американского писателя Джерома Д. Сэлинджера.

Его роман «Над пропастью во ржи» (в подлиннике «The catcher in the rye», но об этом ниже) написан, если так

---

<sup>1</sup> Е. Э т к и н д. Из какого материала делаются книги, «Тетради переводчика», вып. № 1, М., 1963, стр. 42.

можно выразиться, серпантинной прозой. Весь поток речи рассказчика, в который включены и диалоги, строится на бесконечном нанизывании повторов. Фраза — или, чаще, часть фразы, несколько слов, синтагма — повторяется и варьируется два, три, четыре, пять раз, а пока она варьируется, в эту игру включился уже следующий повтор, они цепляются друг за друга, повествование разматывается не как нить с клубка, а как перевивающиеся ленты серпантина. В стихотворной строфике это можно сравнить с терцинами, где средняя строчка каждой предыдущей терцины рифмуется с крайними строками последующей и трехстишия входят одно в другое, как звенья цепи.

У Дж. Д. Сэлинджера эта «серпантинность» отнюдь не формальный прием. Рассказчик — шестнадцатилетний Холден Колфилд — юноша очень экспансивный и крайне неуверенный в себе. Недаром он так часто прибегает к обороту 'I mean' — «я хотел бы сказать...» Ему все время кажется, что он недостаточно ясно выразился, что его не поймут, вот он и повторяет одну и ту же мысль по нескольку раз. Так он передает и свои разговоры с другими людьми — ведь это он их передает, поэтому и для них характерна та же смущенная сбивчивость, недоверие к слушателю и боязнь, главное — боязнь одинокого мальчишки, привыкшего к тому, что его не понимают взрослые.

Вот характернейший кусок из романа. После не по возрасту обильной выпивки в ночном баре расстроенный и усталый Холден украдкой пробирается в родительский дом, чтобы взглянуть на свою самую сильную привязанность в жизни — на маленькую сестренку Фиби. Девочка уже спит, он ее будит, начинается ночной разговор. И вдруг Фиби сообщает, что брат вернулся домой раньше, чем следовало<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> «...Then she started looking at me funny. 'Holden', she said, 'how come you're not home *Wednesday*?' 'What?'

Boy, you have to watch her every minute. If you don't think she's smart, you're mad.

'How come you're not home *Wednesday*? she asked me. 'You didn't get kicked out or anything, did you?'

'I told you. They let us out early. They let the whole — '

'You *did* get kicked out! You *did*!' old Phoebe said. Then she hit me on the leg with her fist. She gets very fisty when she feels like it. 'You *did*! Oh, *Holden*!' She had her hand on her mouth and all. She gets very emotional, I swear to God.

Свой вопрос, почему Холден приехал до среды, Фиби задает дважды. Потом упрямо долбит, что его выгнали. *You did get kicked out! You did, You did,* — повторяет она, а он почти в тех же словах отрицает это. В запальчивости она бьет брата кулачком по коленке (тоже дважды, и Сэлинджер меняет только глагол: *hit*, потом *smacked*). Затем Фиби восклицает: «Отец тебя убьет!», и эта фраза, которую сестренка твердит, а брат опровергает, повторена в утвердительной и отрицательной форме шесть раз. А в это время Фиби зарывается лицом в подушку, и Холден никак не может заставить ее снять подушку с головы. Он трижды принимается ее уговаривать — и три раза описано, как она его не слушается.

Наконец, возникает тема ранчо в Колорадо. Холден, прижатый к стенке, перестает запираяться и утешает сестренку тем, что, во-первых, он уедет и устроится работать на ранчо. Это тоже повторено дважды, а дальше тема ранчо выплескивается за пределы отрывка — в следующую главу (так же как и фраза Фиби: «Отец тебя убьет!»).

Короче говоря, половина текста приведенного отрывка состоит из переплетающихся повторов. А кроме них, есть еще множество повторов, сквозных для всего романа. Мы уже говорили об *I mean*. Фиби в подлиннике дан постоян-

---

‘Who said I got kicked out? Nobody said I —’

‘You *did*! You *did*!’ she said. Then she smacked me again with her fist. If you don’t think that hurts, you’re crazy. ‘Daddy’ll *kill* you!’ she said. Then she flopped on her stomach on the bed and put the goddam pillow over her face. She does that quite frequently. She’s a true madman sometimes.

‘Cut it out, now’, I said. ‘Nobody’s gonna kill me. Nobody’s gonna even — C’m on, Phoebe, take that goddam thing off your face. Nobody’s gonna kill me’.

She wouldn’t take it off, though. You can’t make her do something if she doesn’t want to. All she kept saying was ‘Daddy’s gonna kill you’, You could hardly understand her with that goddam pillow over her face.

‘Nobody’s gonna kill me. Use your head. In the first place, I’m going away. What I may do, I may get a job on a ranch or something for a while. I know this guy that’s grand-father’s got a ranch in Colorado. I may get a job out there, I said. ‘I’ll keep in touch with you and all when I’m gone, if I go. C’m on. Take that off your face. C’m on, hey, Phoebe. Please. Please, will ya?’

She wouldn’t take it off, though. I tried pulling it off, but she’s strong as hell. You get tired fighting with her. Boy, if she wants to keep a pillow over her face, she *keeps* it’.

(J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Penguin books Ltd., Harmondsworth, 1960, pp. 171—172).

ный эпитет: old Phoebe — так называет десятилетнюю сестренку на своем жаргоне Холден. Уйму предметов он снабжает энергичным goddam (goddam secret fraternity, goddam school teacher, goddam initials, goddam pillow, goddam Hollywood и даже просто goddam think), словно через двести лет распространяет на Америку знаменитый монолог Фигаро, считавшего, что «goddam — основа языка» и что «с помощью goddam в Англии нигде ни в чем не будет недостатка». То и дело повторяет он восхищенное или негодующее he (she, it) kills me и очень часто к месту и не к месту употребляет выражение and all 'и все такое'. Наконец, есть и сквозные повторы более широкого плана — открытые — таков мучающий Холдена неотвязный вопрос, куда деваются утки с замерзающего зимой пруда в Сентрал-парке, — и более тонкие, скрытые — как исподволь возникающая тема защитника детей во ржи — центральная тема романа. Ведь и она, эта тема, мелькнувшая в неправильно запомнившейся герою строчке из песенки Бернса, затем, посредством нарастающих и развивающихся повторов, вырастает в ведущую в конце того самого разговора с Фиби, начало которого дано выше, а через две главы, в ночном диалоге с учителем Холдена Антолини оформляется в целое философское рассуждение о пропасти, куда скатывается сам Холден.

Всем этим создается не только неповторимое своеобразие сэлинджеровской прозы, ее строгий и в то же время свободный ритм, но сама психологическая атмосфера повествования, композиционная стройность романа.

Роман Сэлинджера перевела Р. Райт-Ковалева, и перед ней стояла задача передать все это на русском языке. Задача — и все сопутствующие ей трудности.

Этой переводчице трудности не в новинку. За плечами у нее огромный опыт работы над текстами английских и американских писателей — классиков и современников. Дж. Голсуорси («Цвет яблони») и М. Твен («Жизнь на Миссисипи»); Синклер Льюис («Бэббит») и Ст. Гейм («Голдсборо»); Шон О'Кэйси (пять одноактных пьес) и Грэм Грин («Тихий американец») — вот важнейшие из ее последних работ, предшествовавшие переводу романа Дж. Сэлинджера. И все же п р и з н а н и е пришло к ней именно с этой небольшой книгой.

Р. Райт-Ковалева стремится воспроизвести эффект высказывания, а не копировать его форму. Фразу I'm sorry!



I didn't want to do it можно перевести: «Виноват, я не хотел этого сделать». Но фразу эту произносит мальчик, обращаясь ко взрослому. «Извините, я нечаянно», — переводит Р. Райт-Ковалева, вплавляя эти слова в широкий контекст ситуации, языковой ткани произведения и, главное, в контекст характера героя. В этом ее художнический почерк. Она постигает в подлиннике глубинные законы его строения: характеры, композицию, речевой поток и воссоздает перевод по этим законам, строя русский текст не посредственно, как первичный, оригинальный.

Чтобы работать столь широко и свободно, действительно надо хорошо владеть богатством русского языка.

Богатство словаря можно обнаружить во всех работах Р. Райт-Ковалевой. Но когда она напечатала «Над пропастью во ржи», всем стало ясно, каким трудом достигается подобная непосредственность, сколько кропотливой писательской работы надо, чтобы собрать такой лексикон. И как переплавить его, чтобы с одной стороны наглядно и выпукло продемонстрировать читателям уродство и убожество «стиляжного» жаргона, засоряющего русскую речь, а с другой — чтобы оставить Холдена американским юношей и передать с помощью все того же жаргона сложнейшую гамму чувств, мыслей, переживаний героя?

И все же это только лексика. А как передать ту самую неповторимую «серпантинность», о которой шла речь выше?

Поучительно углубиться в творческую лабораторию Р. Райт-Ковалевой, проследить шаг за шагом, как движется ее творческая мысль, какими средствами достигается переводческое открытие.

Наш флективный язык крайне чувствителен к повторению грамматических форм и к любой угрозе монотонности, в то время как английский — аналитический — в сущности почти безразличен к нанизыванию частиц, предлогов и вспомогательных глаголов. Английское ухо не воспринимает все эти языковые добавки к смыслу, вернее воспринимает, как мы — наши флексии. К тому же многие из них давно уже и в произношении и даже в написании (при передаче разговорной речи) сократились. И, однако, твердый порядок слов в английском предложении создает дополнительную и неизбежную повторяемость, которая при перенесении на русскую почву совершенно невыносима. Как это выглядит по-русски, лучше всего показывают «ланновские»



переводы романов Диккенса, где монотонность вызывается повторением одних и тех же фразовых конструкций — кальки авторских предложений, по-английски вовсе и не выступающих в качестве повторов.

Таким образом, переводчику романа Сэлинджера приходится непрерывно строить и нанизывать повторы художественные, постоянно следя за тем, чтобы избежать повторений языковых. Задача для виртуоза, и Р. Райт-Ковалева виртуозно с нею справилась.

Вот приведенная выше в подлиннике сцена из 21-й главы романа в переводе Р. Райт-Ковалевой:

«— Холден, послушай! Почему ты приехал до *среды*?  
— Что?

Да, с ней держи ухо востро. Если вы думаете, что она дурочка, вы сошли с ума.

— Как это ты приехал до среды? — повторяет она. — Может быть, тебя опять выгнали?

— Я же тебе объяснил. Нас отпустили раньше. Весь класс отпустили...

— Нет, тебя выгнали! Выгнали! — повторила она. И как ударит меня кулаком по коленке. Она здорово дерется, если на нее найдет. — Выгнали! Ой, Холден! — она зажала себе рот руками. Честное слово, она ужасно расстроилась.

— Кто тебе сказал, что меня выгнали? Никто тебе не...

— Нет, выгнали! Выгнали! — И опять как даст мне кулаком по коленке. Если вы думаете, что было не больно, вы ошибаетесь. — Папа тебя убьет! — говорит. И вдруг шлепнулась на кровать животом вниз и навалила себе подушку на голову. Она часто так делает. Просто с ума сходит, честное слово.

— Да брось! — говорю. — Никто меня не убьет. Никто меня пальцем не... ну, перестань, Фиб, сними эту дурацкую подушку. Никто меня и не подумает убивать.

Но она подушку не сняла. Ее не переупрямишь никакими силами. Лежит и твердит:

— Папа тебя убьет, убьет. — Сквозь подушку еле было слышно.

— Никто меня не убьет. Не выдумывай. Во-первых, я уеду. Знаешь, что я сделаю? Достану себе работу на каком-нибудь ранчо, хоть на время. Я знаю одного парня, у его дедушки есть ранчо в Колорадо. Может, мне там дадут работу. Я тебе буду писать оттуда, если только я уеду. Ну,



перестань. Сними эту чертову подушку. Слышишь, Фиб, брось! Ну, прошу тебя! Брось, слышишь?

Но она держит подушку — и все. Я хотел было стянуть с нее подушку, но эта девчонка сильная, как черт. С ней драться устанешь. Уж если она себе навалит подушку на голову, она ее не отдаст»<sup>3</sup>.

Сразу же бросается в глаза, что, сохраняя почти всюду повторяющееся с л о в о или м ы с л ь, переводчица почти нигде не сохраняет к о н с т р у к ц и и, синтаксического оборота. Даже там, где, казалось бы, Холден твердит просто в самозабвении одно и то же отрицание, по-русски там и сям вставлены едва заметные словечки, не нарушающие ритма (а это в приеме повтора едва ли не самое важное!), но устранивающие монотонность:

You didn't get kicked out ...	Может быть, тебя опять выг-
did you? You did get	нали? Нет, тебя выг-
kicked out! You did! You	нали! Выгнали! Выгна-
did! Oh, Holden!	ли! Ой, Холден!
Who said I got kicked out?	Кто тебе сказал, что меня
	выгнали?
Nobody said I —	Никто тебе не ...
You did! You did!	Нет, выгнали! Выгнали!

Одной и той же в сущности конструкции подлинника соответствует пять вариантов в переводе. Они отличаются незначительно, — да тут и не развернешься, намеренно взят случай повторения с а м о г о к р а т к о г о о б о р о т а, сводимого по-русски собственно всего к двум словам: «тебя (меня) выгнали». Но этого незначительного, однако всякий раз существенно варьирующего интонацию, отличия достаточно, чтобы снять монотонность.

Принцип ф у н к ц и о н а л ь н о с т и, то есть передачу функции мысли и образа, а не подстановку языковых эквивалентов, в сущности и можно вполне реализовать, только обладая писательским умением на бумаге создать живой мир, в котором персонажи действуют сообразно своим характерам.

Палитра повторов у Сэлинджера необыкновенно разнообразна. В приведенном отрывке он «играет подушкой», словно актер предметом реквизита, подкрепляя физическим

<sup>3</sup> «Иностранная литература», М., 1960, № 11, стр. 112—113.



действием, жестом развитие действия психологического. В следующей сцене Фиби бросает Холдену глагол *can*, и он принимается жонглировать им:

...You can't even ride horse...	Ты даже верхом ездить не умеешь.
Who can't? Sure I can. Cer- tainly I can. They can teach you in about two minutes, I said.	Как это не умею? Умею! Че- го тут уметь? Там тебя за две минуты научат, говорю.

Переводчица и здесь, как мы видим, разнообразит конструкции. Впечатление игры остается, но достигнуто это другими средствами.

А дальше оказывается, что можно ненавязчиво играть и по-русски одним словом, даже таким словечком, как *что*:

«— ...Назови хоть **что-нибудь** одно, **что** ты любишь!

— **Что** назвать? То, **что** я люблю? Пожалуйста!

К несчастью, я никак не мог сообразить. Иногда ужасно трудно сосредоточиться.

— Ты хочешь сказать — **что** я очень люблю? — переспросил я.

Она не сразу ответила. Отодвинулась от меня бог знает куда, на другой конец кровати, чуть ли не на сто миль.

— Ну, отвечай же! **Что** назвать-то, **что** я люблю, или **что** мне вообще нравится?

— **Что** ты любишь».

Девять «*что*» в десяти строках. Даже на три больше, чем у автора!

Но на такой прием переводчица идет в решающий момент развития сюжета, уловив, что автор недаром собрал здесь в одно место шесть *one thing*. Непосредственно за этим следует трагическое воспоминание Холдена о том, как несколько подонков убили Джеймса Касла — мальчика, который не хотел отступать. И в этом рассказе, ключевом для всего романа, у автора нет ни одного повтора. Даже там, где Сэлинджеру нельзя избежать повторения главной мысли («не хотел взять свои слова обратно»), он в каждом случае употребляет новую конструкцию, чтобы не отвлекать читателя от стремительного действия: ... *wouldn't take back something, he said!*; *take back what he said, but he wouldn't do it!*; ... *wouldn't take it back; taking back what he said.*



История Джеймса Касла глубоко действует на нас, и этому, несомненно, способствует простота прозы, контрастирующая с нагнетанием повторов в предыдущих абзацах.

Прием повтора выполняет здесь художественную функцию с а м и м о т с у т с т в и е м с в о и м, это верно уловлено в переводе.

Таких успехов переводчик может добиться, только полностью овладев авторской палитрой и действуя рискованно, свободно.

Тогда можно фразу *That isn't anything really* перевести «Это совсем не то», а слова *she's only a little child* — «а сама еще только вчера из пеленок». Казалось бы, что похожего? А в контексте всей сцены и, главное, в контексте речевой характеристики рассказчика все это как раз на месте.

Тогда можно, наконец, сделать открытие самим русским названием романа. На этом следует остановиться особо.

Прямая русская калька английского заглавия романа в сущности невозможна. Дело в том, что слова *catcher* в английском литературном языке не существует. Есть очень многозначный глагол *to catch* — 'ловить', 'хватать' и пр. и существительное *catch* — 'улов', 'добыча' и пр. Словечко же *catcher* — ныне только спортивный термин: так называют вратаря в бейзболе. Вот почему на различные языки название романа переведено по-разному, иногда очень далеко от оригинала.

По данным Дональда М. Файна<sup>4</sup>, роман Сэлинджера переведен помимо русского еще на шестнадцать языков. И вот как звучат его названия:

По-японски: «Опасный возраст» (*Kiken na nenrei*)<sup>5</sup>.

По-итальянски: «Жизнь человека» (*Vita da uomo*), в другом переводе — «Юный Холден» (*Il giovane Holden*).

По-норвежски: «Каждый берет свое, почему мы, другие, ничего?» (*Hver tar sin — så får vi andre ingen*).

По-датски: «Проклятая юность» (*Forbandede ungdom*).

По-шведски: «Спаситель в минуту бед» (*Räddaren i nöden*).

По-французски: «Ловец сердец» (*L'Attrape-cœurs*).

---

<sup>4</sup> A Salinger Bibliography by Donald M. Fiene (Wisconsin studies in contemporary literature, vol. 4, no. 1, 1963).

<sup>5</sup> Японские, корейские, еврейские заглавия даем латиницей.



- По-немецки: «Человек во ржи» (Der Mann im Roggen), в другом переводе, сделанном Г. Бёллем, — «Ловец во ржи» (Der Fänger im Roggen).

По-голландски: «Одинокое странствие» (Eenzame zwervtocht), в другом издании того же перевода — «Отрок» (Puiber).

Наиврит: «Я, Нью-Йорк и все такое» (Ani-New York, w-khol ha-shear).

На сербохорватском: «Ловец во ржи» (Lovac u žitu).

По-чешски: «Тот, кто ловит во ржи» (Kdo chytá v žitě).

По-эстонски: «Пропасть во ржи» (Kuristik rukkis).

По-фински: «Ловец во ржи» (Sieppari ruispellossa).

По-корейски: «Пропасть» (Danae).

По-польски: «Буян в хлебах» (Buszujacy w zbożu).

По-испански: «Прячущийся ловец» (El cazador oculto).

Как видно из этого списка, подавляющее большинство переводчиков подошло к задаче не буквалистски, пытаюсь, каждый в традиции своего национального восприятия, обобщить в заглавии одну из центральных идей романа.

Эти попытки привели некоторых к полной нейтрализации авторского замысла. Таковы итальянские, норвежское, японское, шведское заглавия.

В пяти странах переводчики стремились сохранить перекличку с оригиналом, как-то передать образ «ловящего во ржи». Но при этом обобщения получались не всегда на тему. Так, немецкое «Человек во ржи» наталкивает скорее на мысль, что перед нами произведение на тему «человек и природа». Польское «Буян в хлебах» связано с темой романа очень опосредованно — нечто вроде «бунта среди изобилия». Наконец, в Голландии, в Израиле, в Корее, в Дании переводчики попытались заглавием намекнуть читателю на главную тему произведения, но при этом вовсе ушли от авторского образа, выраженного в названии романа. Так никому и не удалось вынести на титул ведущую идею произведения Сэлинджера, оставаясь в пределах образа, не только заданного автором в заглавии, но и развернутого в целом специальном эпизоде романа. Как же это сделать по-русски?

На нашем языке есть существительные от глагола 'ловить', в том числе 'ловец'. Но «Ловец во ржи» — невыразительно. А главное, слово 'ловец' несколько старомодно. Оно еще не архаично, и, скажем, в поэтическом контексте



известной японской «хёкку» в переводе В. Марковой звучит вполне современно:

О, мой ловец стрекоз,  
Куда в неведомой стране  
Ты нынче забежал?

Но как оно противоречит облику Холдена Колфилда, всей его речевой характеристике, построенной на жаргонизмах и бытовых «сниженных» интонациях! И как отвечает всей идее произведения найденное Р. Райт-Ковалевой заглавие — «Над пропастью во ржи»!

Да, подлинник не дает формальных (а в сущности буквалистских) оснований для такого заглавия. В рассказе Холдена о той картине, которую он вообразил, неправильно запомнив строчку из песенки: «Если ты ловил кого-то вечером во ржи», есть лишь намек на «пропасть». Там в подлиннике cliff — скала, скалистый обрыв. Да и в разговоре с учителем, через две главы, когда заходит речь об опасности, угрожающей самому Холдену, Антолини говорит всего лишь: «I have a feeling that you are riding for some kind of a terrible fall».

И все же переводчица решается утвердить с в о ю трактовку авторского замысла именно в этих двух местах повести и вынести ее, как обобщение, в заголовок. «Он хочет спасти ребятишек от падения в пропасть, но спасается ли сам?» — так формулирует идею произведения Вера Панова, п р о ч и т а в р у с с к и й п е р е в о д<sup>6</sup>.

И чтобы подкрепить уже сложившуюся трактовку, переводчица вносит едва заметные изменения в текст. В рассказе Холдена о детях во ржи она уверенно исполняет сбыв пропастью («А я стою на самом краю обрыва, над пропастью...») и фразу I'd just be catcher in the rye ... переводит: «Стеречь ребят над пропастью во ржи». А вышеприведенное предостережение Антолини, которое в сущности можно было перевести: «Мне кажется, что ты действуешь крайне безрассудно», дает так: «Мне кажется, что ты несешься к какой-то страшной пропасти».

Итак, «Над пропастью во ржи». Конечно, кое-что в этом названии утеряно. В заглавии подлинника присутствует мысль, что юноша Холден всего лишь «вратарь в бейз-

---

<sup>6</sup> В. П а н о в а, О романе Дж. Д. Сэлинджера, «Иностранная литература», 1960, № 11, стр. 138.



боле» и этим его мечта о защите детей как бы снижается до игры. Эта дополнительная горько-ироническая окраска исчезла в заглавии русского перевода. Но это неизбежная потеря, вызванная наличием в оригинале национальной американской реалии, ничего не говорящей русскому восприятию. В основном же здесь даже и не пахнет вольностью или отсебятиной. Это осуществление творческого права на трактовку, на свое прочтение текста, права художника.

Разумеется, этому есть границы. Так же как постановщик спектакля или актер, по-своему прочитывая пьесу или роль, не в праве заходить дальше определенных пределов.

В одном из разговоров с сестренкой Холден рассказал ей внешне смешную, а в сущности трагикомическую историю о бывшем учащемся школы в Пэнси, который когда-то давно (*ninety years ago*, как энергично гиперболизирует Холден) оставил там след своего пребывания — инициалы на дверях уборной и в День выпускника (*Veterans Day*) явился поглядеть на них. Разыскивая эту жалкую память о себе (какой постыдный и грустный итог целой человеческой жизни!), бывший воспитанник дает нынешним ученикам советы на будущее. Советы эти лицемерные, фальшивые (*phoney*, как их характеризует Холден, а инициалы он снабжает в начале рассказа сразу четырьмя эпитетами: *goddam stupid sad old initials*). А дальше повторяется в подлиннике только ситуация, для автора достаточно самого контраста между жалким жизненным итогом и претензией утвердить такой образ жизни на все времена.

И тут переводчица, как сказали бы в театре, «немного переигрывает»: она снабжает эпитетами почти каждое упоминание об инициалах и советах. Эпитеты эти, конечно, взяты из привычного лексикона Холдена («кретинские, идиотские, бездарные»), но здесь они просто излишни.

Случай не единичный. Вообще лексикон Холдена в переводе несколько бойчее, чем у автора. По-английски ветераны Пэнси просто слоняются целый день по территории (*walk over the place*), в переводе они «шляются»; в подлиннике учитель смотрит на директора школы Термера *like as if Thurmer was a goddam prince or something*, а в переводе «будто этот Термер какой-нибудь гений, черт бы его удавил» и т. д. Словом, переводчица создала своего, живого, своенравного Холдена, и он иногда «вырывается у нее из рук». Поистине, наши недостатки — продолжение наших достоинств.



И все же между тем, как «заносит» Р. Райт-Ковалеву, и тем, как «заносило» Иринарха Введенского, дистанция огромного размера. Дарование нашей современницы воспитано в обстановке другого этапа развития искусства перевода, отмеченного дисциплинирующим влиянием писательской ответственности.

Вот почему талант переводчицы, вооруженной блестящим знанием языков подлинника и перевода, дает нам на русском языке настоящего Сэлинджера.

*Валентин Дмитриев*  
(Москва)

#### **О СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ И РИТМИЧЕСКОЙ ВЕРНОСТИ СТИХОТВОРНЫХ ПЕРЕВОДОВ С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА**

В интересной и содержательной статье «О поэтической верности» (сборник «Мастерство перевода», 1962) Е. Эткинд касается вопроса о соблюдении структурных особенностей подлинника<sup>1</sup>.

Должны ли совпадать поэтические параметры подлинника и перевода? Иначе говоря, должен ли перевод состоять из такого же числа строк той же длины, иметь рифмы того же характера и так же расположенные? Должны ли подлинник и перевод совпадать метрически, просодически и, наконец, эвфонически?

Вряд ли кто-нибудь станет отрицать желательность того, чтобы поэтический перевод был не только адекватен подлиннику по содержанию, но и тождествен ему по форме

---

<sup>1</sup> Эти структурные особенности Е. Эткинд называет «формальными элементами». Термин неудачный, ибо слово «формальный» того же порядка, что «формалистический». Говоря о «формальных догмах», Е. Эткинд явно подразумевает формалистический подход. Между тем речь идет просто о составных элементах формы стихотворения. Анализировать их — вовсе не означает проявлять формализм. Не лучше ли заменить термин «формальный анализ» термином «анализ структуры», а термин «формальные элементы» термином «элементы формы» или «структурные элементы»?



(если только это допускается сходством стихосложения обоих языков).

Возьмем, например, такую своеобразную и четко выраженную структурную единицу русского стиха, как «онегинская строфа». Можно ли, переводя «Евгения Онегина» на любой язык, прибавить или убавить в ней несколько строк, сделать все строки или некоторые из них длиннее или короче; изменить характер или чередование рифм? Правда, польские переводчики сломали немало копий в спорах на эту тему; однако Ю. Тувим своим мастерским переводом доказал, что, несмотря на особенности польского языка, «онегинская строфа» может звучать и на нем.

Зазвучала она, не претерпев решительно никаких изменений, и на множестве других языков, несмотря на все различия между ними: на немецком (да еще в четырех переводах!), на английском, датском, финском, венгерском (в двух переводах), албанском, чешском, словацком, сербском, болгарском, румынском и даже на эсперанто, не говоря уже о языках братских народов СССР: украинском, белорусском, татарском, казахском, якутском, чувашском, латышском, литовском, молдавском и т. д. Во всех этих переводах характерные особенности «онегинской строфы» бережно сохранены!

Никак нельзя считать, что переводчик, стремящийся сохранить так называемые «формальные элементы» подлинника, тем самым уже попадает в плен формализма. Сохранение этих элементов должно являться одним из условий полноценности перевода. Сам автор статьи «О поэтической верности» отрицательно оценивает ввод лишних рифм в переводы стихов Г. Гейне, называет «кошунственным» одно лишь предположение о возможности перевода «Облака в штанах» пятистопным ямбом.

Е. Эткинд утверждает, что «нет незыблемого закона «эквILINEарности»; нет непреложного правила «эквиметричности» и «эквиритмии». Публикуя свою статью впервые («Дружба народов», 1959, № 7), он еще признавал: «Конечно, в большинстве случаев переводчику приходится сохранять формальные особенности оригинала». Теперь же он и этой оговорки не делает, а прямо заявляет, что «переводчик не должен копировать, калькировать тот или иной формальный элемент оригинала».

В подтверждение этого приводится пушкинский перевод оды Горация и указывается, что «Пушкин не остановился



перед тем, чтобы изменить размер оригинала, ввести рифмы и упростить синтаксис». Пример неудачный, являющийся тем исключением, которое подтверждает правило! Логаэдическая «алкеева стрсфа», традиционная для античной лирики, чужда русскому стихсложению. Вот почему Пушкин не сохранил ее параметры. Но если заглянуть в другие его переводы — из Мицкевича, Шеңе, отрывки из Ариосто, из Вольтера, то мы увидим, что структурные особенности оригиналов остались без всякого изменения.

Эти особенности в огромном большинстве случаев являются важнейшими характеристиками. Изменить их значит создать нечто, настолько отличающееся от подлинника, что никакие находки при передаче образов, мыслей, чувств, стиля не компенсируют допущенных нарушений.

Разве можно переводить, например: «Божественную Комедию» иначе, чем терцинами, «Домик в Коломне» — иначе, чем октавами, драмы Расина, Корнеля, Гюго, комедии Мольера — иначе, чем александрийским стихом? Разве можно менять, переводя «рубайи» и «газели», присущую им оригинальную рифмовку?

По мнению Е. Эткинда, нзыблемых законов эквилинеарности и эквиметричности нет. Однако, если заглянуть в любой широко известный поэтический перевод, можно обнаружить, что эти законы соблюдаются почти всегда. И «Чайльд-Гарольд», и «Сирано де Бержерак», и «Намуна», и «Эрнани», и «Калевала», и «Орлеанская девственница», и «Витязь в тигровой шкуре» в лучших переводах сохранили ту же строфику, то же число строк, то же чередование рифм, что и в оригинале.

Мастерство переводчика как раз и должно проявляться в том, чтобы в пределах заданной оригиналом формы выполнить все требования, предъявляемые в наше время к стихотворному переводу.

Если, например, переводчик не дал сквозной рифмы, проходящей через весь подлинник, — значит, он не владеет всем богатством рифм, состоящих «на вооружении» русского языка.

Если в оригинале 8 строк, а в переводе — 10 или 12, значит переводчик не сумел изложить материал так, «чтобы словам было тесно, а мыслям — просторно», и присочинил от себя лишние строки.



Если каждая строка перевода длиннее соответствующей строки оригинала — значит опять-таки переводчик не сумел «уложиться в размер» и утяжелил перевод.

Если переводчик, имея дело с песней, изменит хоть один ее структурный элемент, перевод уже нельзя будет петь на ту мелодию, на какую был написан оригинал, и придется заказывать новую музыку. Разве звучал бы на всех языках бессмертный мотив «Интернационала», если бы его текст был переведен с нарушением структуры подлинника?

Приведем такой пример. Известная песня Беранже «Маркиз де Караба» написана на мотив старинной французской песенки «Король Дагобер», высмеивавшей этого короля. Вот первая строфа:

Voyez ce vieux marquis  
Nous traiter en peuple conquis;  
Son coursier décharné  
De loin chez nous l'a ramené.  
Vers son vieux castel  
Ce noble mortel  
Marche en brandissant  
Un sabre innocent.

*Припев:* Chapeaux bas ! Chapeaux bas !  
Gloire au marquis de Carabas !

Поэтические параметры этой песни таковы: в строфе 8 строк, в припеве — только 2; строфа состоит из двустихий; строки неодинаковой длины (1-я и 3-я короче следующих за ними на два слога, а вся вторая половина строфы состоит из еще более коротких строк); рифмы только мужские, парные.

Переводя эту песню, В. Курочкин пренебрег всеми ее структурными особенностями:

Из чужбины дальней  
В замок феодальный  
Едет — трюх-трюх-трюх! —  
На кобылке сивой  
Наш маркиз спесивый,  
Наш отец и друг.  
Машет саблей длинной,  
Но в крови невинной...

*Припев:* Вот какой храбрец!  
Ой, бедовый, право!  
Честь тебе и слава,  
Ах ты, наш отец!

В переводе В. Курочкина стрсфа построена совершенно иначе и состоит из двух одинаковых трехстиший, за которыми следует двустишие. Припев стал вдвое длиннее и почти целиком сочинен переводчиком. Только 4 строки сохранили мужские рифмы; у остальных 8 появились женские.

Свойственные В. Курочкину легкость стиха, богатые рифмы сделали этот перевод популярным. Он прекрасно передает дух оригинала, едкую насмешку поэта над дворянами-эмигрантами, вернувшимися в 1815 году вместе с Бурбонами и требовавшими восстановления своих классовых прав и привилегий, отнятых революцией.

И все же перевод В. Курочкина давно признан устаревшим и заменен с 1936 года переводом В. Левика:

Задумал старый Караба  
Народ наш превратить в раба.  
На отошавшем скакуне  
Примчался он к родной стране  
И в старый замок родовой,  
Тряся упрямой головой,  
Летит сей рыцарь прямоком,  
Брякая ржавым тесаком.

*Припев:* Встречай владыку, голытьба!  
Ура, маркиз де Караба!

Этот перевод ближе к оригиналу и по содержанию, и по форме. Структура стрсфы, рифмовка сохранены. Размер взят иной, чем у В. Курочкина (четырёхстопный ямб вместо трехстопного хорей). Тем не менее перевод В. Левика опять не поется на мотив «Короля Дагобера», ибо все строки его одной и той же длины (что создает некоторую монотонность). Переводчик не обратил внимания на то, что вторая половина каждой стрсфы написана в ином ключе, чем первая. В припеве адекватна оригиналу только вторая строчка; первая же и по смыслу, и по интонации далека от «*Chapeaux bas!*».

Музгиз предложил автору данной статьи перевести эту песню так, чтобы ее можно было не только читать, но и петь на ту самую мелодию, на какую ее написал Беранже. Расстановка ударений в этой мелодии такова, что с точки зрения метрики получается порядочный разнсбой: ямб в 1-й, 3-й и 9-й строках, амфибрахий — во 2-й, 4-й и 10-й, хорей — в остальных. При чтении это производит неблагоприятное впечатление. Поэтому наряду с «музы-



кальным» вариантом перевода был сделан и «литературный» вариант:

*Издание Музгиза:*

Маркиз де Караба,  
Что видит в народе раба,  
На клячу сев верхом,  
С чужбины плетется шажком.  
Долго был без дел...  
В родовой удел  
Нынче едет он,  
Слышен сабли звон.  
*Приве:* Эй, шапки все долой!  
Встречайте маркиза хвалой!

*Издание «Крокодила»:*

Маркиз Караба,  
Что видит в народе раба,  
Из дальних краев  
Вернулся и жив, и здоров.  
На кляче кривой  
В удел родовой  
Поплелся старик,  
Напялив парик.  
Эй, шапки долой!  
Встречайте маркиза  
хвалой!

Первый вариант сохраняет все структурные особенности оригинала и поэтому мог быть напечатан вместе с нотами «Короля Дагобера»; это то, что называется «подтекстовкой». Во втором варианте, чтобы не перемежать амфибрахий с ямбом, оказалось достаточным укоротить 1-ю, 3-ю и 7-ю строки на один слог. Хореические строки легко было передать амфибрахией, и не изменяя их длины.

Таким образом, удалось не только сохранить форму оригинала, но и передать его двумя разными способами. В предыдущих переводах законы эквилинеарности и эквиритмии были нарушены без надобности.

Приведем еще пример того, как губительно действуют такие нарушения на перевод, и рассмотрим в этой связи стихотворение Эжена Потье «Дон-Кихот». Вот первая строфа:

Rencontrant la chaîne des bagnes,  
Le plus grand héros des Espagnes,  
Don Quichotte accourt, lance au poing,  
Sancho voudrait n'en être point.  
L'argousin fuit; le fou sublime  
Des fers arrache la victime.  
— Monsieur, — disait Sancho Pança,  
Laissez donc la chaîne au forçat!

В. Бахтин перевел эту стрсфу так (1937):

При встрече с партией ссыльных  
Испанский доблестный герой  
С копьём в руке спасать их мчится,  
И в ужасе бежит конвой.

В большой тревоге Санчо-Панса  
Глядит на то, как бедняков  
Безумец этот вдохновенный  
Освобождает от оков.  
— Увы! — вздыхает Санчо-Панса, —  
Сеньор, куда вас понесло?  
Оставьте каторжникам цепи,  
Неистребимо в мире зло!

Перевод сам по себе не плох, достаточно точен, легко читается, строки в нем той же длины, что и в оригинале. Но объем строфы разбух в полтора раза: вместо 8 строк — 12! Четкие двустипиши с парными рифмами заменены четверостишиями, где зарифмована лишь половина строк. Вместо лаконичности подлинника — рыхлость, привнесения; но даже когда привнесений нет, переводчик употребляет две строки, чтобы передать одну строку оригинала.

А. Гатов перевел эту строфу так (1938):

Когда герой Испании великой  
Увидел каторжные цепи — с пикой  
Он бросился ... Великий Дон-Кихот!  
У Санчо-Панса все наоборот.  
Ударом рыцарь разорвал оковы,  
И пленник их теперь свободен снова.  
А Санчо-Панса говорит одно:  
«Оставьте каторжнику цепь — так суждено!»

Опять не то! На этот раз строфа разбухла не по вертикали, а по горизонтали. Число строк такое же, как в оригинале, соблюдена и рифмовка, но длина каждой строки гораздо больше, чем надо (вместо четырехстопного ямба — пятистопный, а в последней строке даже шестистопный, да еще без цезуры посредине).

Видимо, этот перевод не удовлетворил и самого А. Гатова, ибо через 17 лет он сделал его заново, не оставив от первого варианта ничего, кроме одной пары рифм. В издании 1955 года мы читаем:

Когда пред каторжной тюрьмою  
Столкнулся Дон-Кихот с толпою  
Людей в оковах — он свое  
В тюремщика метнул копье,  
И людям, сбросившим оковы,  
Открылся путь к свободе новый.  
А Санчо злится: «От цепей  
Не надо избавлять людей!»



И этот перевод не свободен от недостатков (Санчо не злится; встреча произошла, согласно роману, не «пред тюрьмой»), а на большой дороге, и Дон-Кихот напал не на «тюремщика», а на конвоиров; не переведено ни «l'argousin fuit», ни «le fou sublime».) И все же этот вариант лучше передает подлинник, ибо сохраняет его структурные особенности.

Подобным же образом А. Гатов поступал не раз. Так, его перевод стихотворения Эжена Потье «Утопист 1800 года», опубликованный в 1938 году, начинался так:

В карете, направлявшейся в Версаль,  
Я повстречался с неким сумасбродом.  
Он сел и молвил: «Сударь! Очень жаль  
Слепых людей. Судеб я вижу даль:  
Мир будет изменяться год за годом...»

В издании 1955 года мы уже читаем:

Он в конке, что плелась в Версаль,  
Подсел ко мне и, увлеченный,  
Так начал: «Сударь! Очень жаль  
Людей незрячих. Глядя вдаль,  
Я вижу мир преображенный».

В каком же направлении А. Гатов изменил свой перевод? В сторону большей близости к форме оригинала, которая по длине строк соответствует не пятистопному ямбу, а четырехстопному. От укорочения каждой строки перевод только выиграл (напрасно, однако, А. Гатов заменил «карету» — «конкой»: ведь в 1800 году рельсового пути между Парижем и Версалем, наверное, не было).

Берем третий перевод А. Гатова из Потье «Вторая молодость» — опять та же картина! В издании 1938 года:

О сорок лет моих, прошу, молчите!  
И ты должна умолкнуть, седина!  
Земля одета в солнечные нити,  
Всех одарила юностью она.

А в издании 1955 года:

О сорок лет моих, молчите!  
И ты умолкни, седина!  
Одета в солнечные нити  
Земля юна и зелена.

Разве это не характерно? Всякий раз, переделывая свой перевод для нового издания, А. Гатов стремился добиться большей схожести поэтических параметров, большей точности в передаче структурных элементов оригинала. И всякий раз это не ухудшало, а улучшало перевод.

А вот пример, когда ни один из этих элементов (кроме числа строк) не был сохранен. Разве стал от этого лучше перевод песни Беранже «L'accouchement», сделанный Л. Меем? Вот 1-я строфа:

Maman! Que je souffre à l'endroit  
Où décemment je mets le doigt!  
Vite, il faut qu'on me déshabille.  
Moi qui tiens si fort à l'honneur,  
M'arriverait-il un malheur?  
Ah! fiche! Ah! chien!  
Non, je n'y conçois rien,  
Mais j'accouche, foi d'honnête fille!  
Ах, маменька, спасите! Спазмы, спазмы!  
Такие спазмы — мочи нет терпеть...  
Под ложечкой. Раздеть меня, раздеть!  
За доктором! Пиявок, катаплазмы!  
Вы знаете, я честью дорожу,  
Но... больно так, что лучше б не родиться.  
И как это могло со мной случиться?  
Решительно ума не приложу!

Можно ли вообще назвать эти стихи переводом? Они искажают не только форму оригинала, но и его суть: читатель даже не поймет, что с девицей, хотя у Беранже об этом сказано без обиняков. Даже название — «Роды» — Мей заменил нейтральным «Сглазили»; вместо недвусмысленного: «Да я рожаю!» безобидное «лучше б не родиться!». Весь юмор пропал, равно как и крепкие выражения девицы. Болит у нее вовсе не под ложечкой, пиявок она не требует, а узнать, что такое «катаплазма», можно, только заглянув в комментарий или в словарь Даля.

Об этом переводе, утратившем всякое сходство с оригиналом, не стоило бы и упоминать, если бы его не продолжали публиковать (1957). Привожу свой перевод с целью показать, что у Мейя не было нужды так варварски обращаться с текстом Беранже:

Мамаша! Скромность не велит  
Сказать, где у меня болит.  
Скорей разденьте! Умираю!  
Ах, я так честью дорожу!



Ужель беда? Я вся дрожу!  
Ай-ай! Ой-ой!  
Да что стряслось со мной?  
Тьфу, пропасть! Я, никак, рожаю?

Другим стихам Беранже повезло больше — их переводили неоднократно, что дает материал для интересных сопоставлений.

Вот одна из его важнейших политических песен — «Барабаны» (ограничиваемся, как и в других случаях, 1-й строфой и припевом):

Tambours, cessez votre musique,  
Rendez la paix à mon réduit.  
J'aime peu votre politique  
Et moins encore j'aime le bruit.

*Припев:* Terreur des nuits, trouble des jours,  
Tambours, tambours, tambours, tambours!  
M'étourdirez-vous donc toujours,  
Tambours, tambours, maudits tambours?

Перевод А. Коринфского:

Прекратите, барабаны,	Еще меньше мне по нраву
Музыку свою,	Ваш докучный шум...
И спокойствие верните	Всюду гремят барабаны,
Моему жилью!	Ночью, при свете ли дня...
От политики всей вашей	Полно вам бить, барабаны,
Мой мутится ум.	Вы оглушите меня!

Вместо двух четверостиший, как в оригинале, здесь три; половина строк не зарифмована. При этом перевод совсем не плох, точен (редкий случай — строк больше, а отсебятины — никакой!). Он по-своему музыкален, но эвфонического сходства с подлинником нет. Беранже великолепно подчеркнул назойливость и монотонность опостылевшего ему барабанного боя многократным повторением слова *tambours* и однообразием рифмы (*jours — tambours — toujours — tambours*). Переводчик же дал очень разнообразный ритм: длинные строки перемежаются с короткими, хорей песни сменяется дактилем припева. Содержание передано безукоризненно, но форма избрана неподходящая.

Следующий перевод — В. Курочкина:

Барабаны, полно! Прочь отсюда! Мимо  
Моего приюта мирной тишины!

Красноречье палок мне непостижимо:  
В палочных порядках — бедствие страны.

*Припев:* Пугало людское, ровный, деревянный,  
Грохот барабанный, грохот барабанный!  
Оглушит совсем нас этот беспрестанный  
Грохот барабанный, грохот барабанный!

Это пример характерного для В. Курочкина изменения текста с целью приблизить его к условиям русской действительности. Для этого он привносит барабанные палки (которых у Беранже нет) и ассоциирует их с «палочными порядками» в царской России 50-х годов прошлого века, где на каждом шагу применялись телесные наказания. Талантливо, остро..., но совершенно не то, что в подлиннике.

Монотонность барабанного боя В. Курочкин передал хорошо, но ценою удлинения всех строк в полтора раза и замены мужских рифм женскими. Недопустимо enjambement в 1-й строке: Беранже этого приема никогда не употреблял.

Теперь заглянем в перевод И. и А. Тхоржевских:

Молчи, молчи, предвестник муки!  
Пусть отдохнет душа моя.  
Твое значение и звуки  
Невыносимы для меня!

*Припев:* И днем, и ночью барабан  
Наводит страх на парижан.  
Ужель навек удел мне дан  
Тебе внимать, о барабан?

Структурные элементы сохранены полностью, но перевод очень слабый, далекий по смыслу. Режет слух прозаизм «твое значение»; однако есть основание полагать, что это результат вмешательства царской цензуры (вместо: «твоя политика»). Попыток передать звуки барабанного боя не сделано.

Перевод Л. Пеньковского:

Барабаны, концерт ваш кончайте собачий,  
Возвратите мне тихие, мирные дни!  
Не поклонник политики вашей — тем паче  
Не могу барабанной терпеть трескотни.

*Припев:* Барабан, барабан, барабан, барабан!  
День и ночь ты тиранюшь меня, горлопан.  
Прекрати эту пытку — ведь я не чурбан.  
Барабан, барабан, барабан, барабан!



Ту же форму избрал для своего перевода и В. Рождественский:

Барабаны, довольно! Ведь ухо устало.  
На своем чердаке тишину я люблю,  
И политику вашу люблю очень мало,  
А еще того меньше люблю трескотню.

*Припев:* От зари до зари на просторе всех стран—  
Барабан, барабан, барабан, барабан!  
Навсегда ль, барабан, ты мне в спутники дан?  
Хоть бы лопнул ты что ль, барабан!

В этих двух переводах есть и точность, и звуковые повторы. В упрек можно поставить лишь одно—чересчур длинные строки (еще длинней, чем в переводе Курочкина). Метрический размер — анапест—обоими переводчиками избран явно из-за звучания слова «барабан». Однако было бы достаточно и трехкратного его повторения вместо четырехкратного, очень утяжелившего оба перевода.

Автору этих строк в свое время также предложили внести свою лепту в дело перевода «Барабанов». Ища наиболее близкое к оригиналу звучание припева, он подумал: «А зачем так цепляться за слово «барабан»? Не в этом ли камень преткновения всех предшественников? Нельзя ли заменить это слово двухсложным, как «tambours», звучащим так же, как и оно, и выполняющим ту же функцию». Так появился следующий — уже шестой — перевод:

Угмонитесь, барабаны!  
О, дайте мне покой, молю!  
Политик я не очень рьяный,  
А шума вовсе не терплю.

*Припев:* И днем, и ночью — суший ад!—  
Гремят, гремят, гремят, гремят.  
В ушах звенит... и невпопад  
Они, проклятые, гремят.

Это тоже, конечно, не совершенство, но здесь по крайней мере нет того противоречия между передачей содержания и формы подлинника, в какое впадали все переводившие эту песню.





рифм осталась лишь одна. Вторая исчезла, ибо каждая строка перевода соответствует двум строкам оригинала. В результате последнюю строку каждой строфы переводчику пришлось присочинять от себя («И отъедешь от крыльца»).

Несравненно лучше перевод П. Антокольского, но лишнего слога в каждой строке оказалось достаточно, чтобы утяжелить оригинал.

Насколько точнее, совершеннее и по содержанию, и по форме перевод Г. Шенгели, несмотря на громадные трудности, которые пришлось преодолеть! Ведь двухстопным хореем, выдерживая рифмовку «а — b — а — b — с — с — b», нужно было перевести не 5—6 строф, а 32! Этот перевод, словно дающий зеркальное отражение формы подлинника, — наглядная демонстрация неограниченных возможностей русского стиха. Тем огорчительнее, что в последнем издании сочинений Гюго (1952) баллада «Турнир короля Иоанна» помещена в устаревшем переводе Л. Мея, обедняющем оригинал и вдобавок неполном (пропущено 11 строф, т. е. почти треть).

Перейдем к вопросу о ритмической верности перевода.

Можно ли говорить «о размере подлинника» при переводе с языков, которым свойственно силлабическое стихосложение? Силлабика, где нет ритмически сильных и слабых слогов и где ударение непостоянно, не знает понятия «стопа»; место стопы, как единицы стихосложения, занимает слог. Правда, французы говорят «vers de 8 pieds», а не «vers de 8 syllabes», но подразумевают восьмисложный, а не восьмистопный стих (см. словарь Ларусса). Для француза ямбы не метрический размер, а особый вид сатирических стихотворений.

Таким образом, «размер подлинника» в данном случае означает лишь длину строк, число слогов в них.

Однако при переводе песен появляется другой критерий — мелодия, на которую был написан оригинал. Тут уже налицо определенная расстановка ударений, и ритмически верным будет лишь тот перевод, в котором эта расстановка соблюдена.

Рассмотрим в этой связи переводы «Королевской фаворитки» Беранже. Вот первая строфа и припев:

— Mère, dans cette riche voiture,  
Par six chevaux conduite au pas,  
Quelle divine créature !  
C'est notre reine; oui, n'est-ce pas?

— Jamais la reine, qu'on délaisse,  
N'eut, ma fille, un luxe effronté.  
Honte à cette folle beauté!  
Du roi ce n'est que la maîtresse.

*Припев:* — Ah! Je voudrais, dit la fille à part soi,  
Devenir maîtresse d'un roi.

Перевод А. Коринфского:

— Мама, смотри, в той роскошной карете,  
Шестериком запряженной, сидит  
Франции нашей родной королева,  
Гордо так, царственно-строго глядит...  
— Нет, моя дочь! Королева не знала  
Роскоши этой... Ее ты стыдись!  
То короля фаворитка, не больше.  
Полно смотреть на нее, отвернись!

*Припев:* Дочь ничего не сказала в ответ ей,  
С матерью чувства совсем не деля,  
А про себя прошептала: «Хотела б  
Я фавориткою быть короля!».

Перевод настолько плох (особенно припев), что не заслуживает разбора. Следующий перевод — В. Курочкина:

Ах, какие лошади! Экипаж какой!  
И какая дама в нем, — посмотри, мамаша—  
Уж такой красавицы в мире нет другой.  
Это, я так думаю, королева наша.  
— Королеве, брошенной мужем-королем,  
Стыд встречаться с этой вывескою срама.  
Это ночь позорная, выплывшая днем,  
Короля любовница — вот кто эта дама.

*Припев:* Дочь, вздохнув, подумала: «Ах, как хорошо бы  
Сделаться любовницей этакой особы!»

Другой размер, другая интонация, бойкий стих... Но настолько все-таки этот перевод тяжеловеснее оригинала!

Л. Руст сделала свой перевод вдвое лаконичнее:

О мать, взгляни налево  
Карета в шесть коней!  
Не наша ль королева  
Свершает выезд в ней?  
— От блеска низкой пробы  
Ты королев уволь.



Любовницей король  
Избрал сию особу.

*Припев:* «Ах! Королю, — шепнула дочь, —  
Подружкой стать и я непрочь».

Здесь палка перегнута в обратную сторону: длина всех строк (кроме припева) — меньше, чем в оригинале (это повлияло на точность перевода: не осталось места ни для «qu'on délaisse», ни для «Honte à cette folle beauté»).

Перевод В. Рождественского:

— Мама, кто там в роскошной карете?  
Что за лошади! Шелк, бахрома...  
Нет прекраснее дамы на свете!  
Или то — королева сама?  
— Никогда не могла б королева  
Позабить свою гордость и стыд.  
Королевской любовницы вид  
Нестерпим и достоин лишь гнева.

*Припев:* — Ах, как хочется, слушая мать,  
Королевской любовницей стать!

Четыре перевода — и каждый сделан другим размером: у А. Коринфского — дактиль, у В. Курочкина — хорей, у Л. Руст — ямб, у В. Рождественского — анапест... Но ни один из них не является ритмически верным, как показало сравнение с мелодией Дездемы, на которую Беранже написал слова этой песни. Вот почему мне пришлось переводить ее заново, в пятый раз:

— Что это за карета, мама,  
Шестериком запряжена;  
Что за красивая в ней дама?  
Не королева ли она?  
— Нет, королевы несчастливой  
Я узнала бы вензеля.  
То фаворитка короля.  
Позор ей, хоть она красива!

*Припев:* «Я фавориткой стать непрочь!» —  
Так про себя решила дочь.

Лишь этот перевод (четырёхстопным ямбом, с переносом ударения в начале шестой строки) оказался ритмически верным и напечатан вместе с нотами песни.

Таким образом, при переводе песен метрический размер

должен определяться мелодией. Русский текст «Марсельезы» всегда соответствовал музыке Руже де Лилия (в том числе и последний перевод П. Антокольского). А к переводу «Старого капрала» Даргомыжскому пришлось писать новую музыку, ибо в прежнюю мелодию (Бертон) перевод В. Курочкина никак не укладывается.

Могут возразить, что мелодия песни бывает зачастую неизвестна переводчику или же он не располагает ее нотами. Перевел же Пушкин «Песни западных славян» с оригинала, написанного прозой! Это так, но иногда ритмическая неверность перевода видна и без нот. Вот, например, 1-я строфа песни Беранже «Колибри» и ее перевод:

Mes amis,  
J'ai soumis  
L'enfer à ma puissance.  
De son obéissance  
J'ai pour gage certain  
Un lutin,  
Sous forme de l'oiseau-  
                                  mouche  
A mon chevet il couche,  
Lutin doux et chéri.  
Baisez-moi, Colibri,  
Colibri !

Я подчинил, друзья,  
Себе владыку ада, —  
И вот моя награда:  
В аду всесилен я.  
В залог я выбрал духа;  
Он — просто птица-муха,  
Колибри — имя ей.  
Ко мне, мой дух, скорей!  
(перевод И. Ф. Тхоржевского)

Иногда припев переводится другим размером, чем сама песня. Это опять-таки диктуется мелодией и слуха не режет (см. выше «Барабаны» в переводе А. Коринфского). А иногда допустимо и «сосуществование» разных метрических размеров в строфе. Так, первые две строки припева «Интернационала» представляют собой анапест, а последние две — ямб:

Это есть наш последний  
И решительный бой.  
С Интернационалом  
Воспрянет род людской.

Мелодия песни Беранже «Roger Bontemps» также требует чередования ямба и анапеста:

Людей ворчливых племя,  
Вы хандрите уже?  
Взгляните, как все время  
Бодр и весел Роже!



Такая смена ритма — отличительная особенность песен, а не стихотворений. Однако и среди последних есть такие, где каждую строфу уместно переводить иным размером, чем соседние. Любопытна с этой точки зрения структура «Джиннов» В. Гюго.

Поэт поставил задачей передать рев стаи демонов, все нарастающий по мере ее приближения до кульминационной точки, а затем столь же постепенно стихающий по мере того, как демоны удаляются. По словам Г. Брандеса, «Джинны» — чудо в метрическом отношении. Какими же средствами Гюго добился этого? Почти исключительно композиционными. Стихотворение построено очень своеобразно: сначала предельно краткие (2—3 слога), строки все удлиняются от 1-й стрсфы до 8-й, с каждой стрсфой — только на один слог. На 8-й стрсфе, самой длинной (10 слогов), — перелом, а затем идет такое же постепенное сокращение размера строк до первоначального. Последняя, 15-я строфа по ритму соответствует 1-й, предпоследняя — 2-й и т. д.

«Джинны» переводились на русский язык шесть раз. При этом все переводчики сохраняли «ступенчатую» структуру, но не всегда удачно. Так, переводчик П. П. (1915), стремясь все стихотворение перевести одним и тем же метрическим размером — амфибрахийем добавлял, а затем убавлял с каждой строфой по одной стспе, то есть сразу по три слога. Поэтому вместо плавного, постепенного нарастания и убывания ритма получилось скачкообразное.

Е. Полонская, а также Г. Шенгели, чтсбы увеличивать и уменьшать длину строк на один слог, применили чередование ямба и хорей: 1-я строфа переведена ямбом, 2-я — хореем, 3-я — опять ямбом и т. д. Приводим начала первых семи стрóf в переводе Е. Полонской:

1. Порт мглоу  
Укрыт...
2. Возникает  
Звук ночной...
3. Задрезжал,о,  
Звук чаще стал...
4. Все слышней раскаты,  
Эхо отзвук шлет...
5. О боже! Смертью веет!  
То джиннов злобный рой...
6. В дикой пляске мчатся джинны,  
Грозно воя в вышине...
7. Летят сюда... Но безопасен  
И крепко заперт старый дом...

То, что метрический размер на протяжении стихотворения меняется 14 раз, не только не повредило звучанию, но придало ему чрезвычайное своеобразие. На этот раз переводчики сумели, ни на йоту не отступив от формы оригинала, передать его дух и содержание.

Емкость французского и русского стиха примерно одинакова, и стихотворный размер подлинника при переводе с первого языка на второй не является «прокрустовым ложем для перевода» (С. Маршак), как, например, при переводе с английского. Поэтому нет надобности ни утяжелять оригинал, ни «облегчать» его, заменяя, например, строку в 8 слогов строками то в 12, то в 6 слогов (см. приведенные выше переводы «Королевской фаворитки»).

В то же время вовсе не обязательно каждую строку в 8 слогов переводить одним и тем же способом. Богатство и гибкость русской метрики позволяют делать это различными способами, выбирая размер, интонационно наиболее близкий оригиналу.

Такую строку можно перевести, сохранив ее длину: 1) четырехстопным ямбом; 2) четырехстопным хореем; 3) трехстопным дактилем; 4) трехстопным анапестом; 5) трехстопным амфибрахием (все трехстопные размеры с усеченной на один слог последней стопой); 6) дольниками различного типа.

В качестве примера приведем переводы первого четверостишия песни Беранже «Les infiniment petits»:

J'ai foi dans la sorcellerie.  
Or, un grand sorcier, l'autre soir,  
M'a fait voir de notre patrie  
Tout l'avenir dans un miroir.

Я дружен стал с нечистой силой,  
И в зеркале однажды мне  
Колдун судьбу отчизны милой  
Всю показал наедине.

Этот перевод (В. Курочкина) написан ямбом. Остальные 5 вариантов сделаны для данной статьи:

*Хореем:*

Колдунам я верю честным...  
Судьбы родины моей  
Как-то в зеркале чудесном  
Показал мне чародей.

*Дактилем:*

Дружен с нечистой силой,  
Стал колдуна я просить  
Будущность родины милой  
В зеркале всю отразить.

*Амфибрахием:*

Я дружен с нечистой силой,  
И в зеркале у колдуна  
Вся будущность родины милой  
Однажды мне стала видна.

*Анапестом:*

Чародей (я ему доверял)  
Как-то, ночью бессонною,  
Мне отчизны судьбу показал,  
В зеркалах отраженную.

*Дольником:*

Я в нечистую силу верю.  
Как-то в зеркале колдуна  
В новый мир мне открылись двери,  
Стала будущность мне видна.

Таким образом, сохранить «размер подлинника» здесь оказывается возможным шестью способами (ритмически же верен лишь один вариант, а именно последний, хотя дольник — размер, отнюдь не современный для той эпохи).

Строки в 5 слогов можно переводить (как показано выше при разборе переводов «Маркиза де Караба») либо трехстопным хореем, либо двухстопным амфибрахием. Строки в 6 слогов — либо трехстопным ямбом, либо трехстопным хореем, либо двухстопным анапестом, либо двухстопным амфибрахием. Для изменения размера часто достаточно перестановки слов («Я разлюбил тебя» — ямб; «Разлюбил я тебя» — анапест).

Строки в 10—11 слогов почти всегда переводятся пятистопным ямбом, например:

Я видел Мир, на землю нисходящий.  
Он нес колосья, золото, цветы...

Но обилие ямбических размеров часто приводит к ритмическому однообразию (так, в «Возмездии» В. Гюго



Г. Шенгели перевел ямбом 94 стихотворения из 100). Между тем этого можно избежать, ибо ямб здесь легко заменить дактилем с сохранением цезуры:

Видел я Мир, нисходящий на землю.  
Золото нес он, колосья, цветы...

Ямбом же (шестистопным александрийским стихом) обычно переводят и строки в 12—13 слогов. Размер этот, особенно при отсутствии пирихий, довольно монотонен:

Веселый, громкий звон несется над полями...  
Крестины! Вот алтарь; украшен он цветами.

Здесь следовало бы чаще применять четырехстопный анапест с оставлением цезуры на том же месте:

Колокольный трезвон даже издали слышно.  
То — крестины... Алтарь, разукрашенный пышно.

Здесь 4 ударения в строке вместо 6 создают другую интонацию при той же длине строки и том же расположении рифм.

Приведенные примеры показывают, что переводчик, сохраняя размер оригинала, то есть длину строк, может в широких пределах варьировать их ритм, применяя различные метрические размеры.

Мы приходим к следующим выводам:

1. Архитектоника стихотворного оригинала и его структурные элементы (количество строф, число строк в строфе и ее построение, длина строк, характер рифм, их расположение и т. д.) имеют очень важное значение и обычно тесно связаны с содержанием.

2. Изучение ряда сделанных в разное время переводов одних и тех же стихотворений показывает рост тенденции к точному воспроизведению структурных элементов оригинала.

3. При переводе с языков, которым свойственно силлабическое стихосложение, размер оригинала определяется только количеством слогов в строке. Одна и та же строка может быть переведена разными метрическими размерами, без изменения ее длины.

4. При переводе песен ритмически верным является перевод, соответствующий той мелодии, на какую был написан оригинал. При этом возможно сочетание разных метрических размеров.

5. Богатство лексических, синтаксических и эвфонических средств русского языка позволяет даже в случаях усложненной, оригинальной структуры подлинника создавать без ее нарушения вполне адекватный стихотворный текст. Поэтому переводчик должен стремиться к сохранению всех структурных элементов подлинника и не отступать от избранной автором формы, если это не вызывается крайней необходимостью.

Е. Эткинд предлагает некий новый «закон функционального соответствия» и рекомендует «воспроизводить любым путем функцию каждого формального элемента». Это весьма туманно и, не в обиду будь сказано т. Эткинду, напоминает строки С. Швецова:

Вы пишете ямбом. Эпоха не та,  
Этот размер культивируют педанты.  
Нужно строфически нагнетать  
Амплитуду смысловой доминанты...

Ну, как, в самом деле, «воспроизвести функцию» октавной или терцинной строфики, не сохранив ее сути — октав, терцин?

Нарушение «формальных элементов», то есть структурных особенностей оригинала, чаще всего свидетельствует о недостаточном мастерстве переводчика, о его беспомощности. Недаром такие нарушения в старых переводах встречаются сплошь и рядом. Теперь же уровень мастерства повысился, и переводчики все реже и реже позволяют себе отступать от формы подлинника. Сохранение ее — вовсе не формализм! Правильно отметил Дж. Стейнбек, что отрицает форму чаще всего тот, кто неспособен ее использовать, кто не владеет ею.

Задача переводчика-поэта, выражаясь образно, — в том, чтобы вместо старого вина налить в тот же сосуд другое, качеством несколько не хуже. Правда, иногда сосуд этот очень узок... Ну, так что же? «Сие подлинно весьма трудно, но сил человеческих не выше» (Тредиаковский).

Если новое вино налить, скажем, в четырехугольный сосуд вместо прежнего круглого — оно от этого лучше не станет. А плохое вино в сосуде любой формы остается плохим.

В. Гак  
(Москва)

### «КОВЕРКАНИЕ» ИЛИ «ПОДДЕЛКА»?

*(Об одном опыте перевода варваризмов)*

Одной из труднейших задач, с которой может столкнуться переводчик при работе над художественными произведениями, является передача элементов речи, находящихся за пределами литературных норм языка подлинника. Все эти элементы, пребывающие на стилистической периферии языка: архаизмы и неологизмы, диалектизмы и арготизмы, просторечные выражения и варваризмы, — выделяются на фоне общеупотребительных, общенародных норм именно данного языка. В связи с этим они имеют ярко выраженную национальную окраску, и при передаче их не всегда можно пользоваться соответствующими пластами языка перевода. Так, немыслимо переводить южнофранцузские диалектизмы с помощью особенностей южнорусских диалектов, так же как невозможно передать на французском языке украинизмы в речи гоголевских персонажей. В весьма удачном в целом переводе «Тихого Дона» на французский язык, сделанном Антуаном Витезом, полностью утрачены речевые черты донского казачества. Так же невозможно передать французское просторечие, лежащее за пределами литературной нормы, русским просторечием. В этих случаях показывают лишь некоторое отклонение речи говорящего от «выдержанной» литературной речевой нормы, что достигается не употреблением русских диалектизмов или вульгаризмов, но использованием некоторых разговорных элементов языка<sup>1</sup>. Здесь в силу чисто лингвистических при-

<sup>1</sup> В этом отношении показательны наблюдения К. Чуковского, изложенные в его статьях, опубликованных в «Литературной газете».



чин при переводе неизбежны большие потери, которые лишь частично компенсируются переводческими ремарками и комментариями.

Большой трудностью является передача при переводе варваризмов, то есть элементов, заимствованных из другого языка. В некоторых случаях в языке подлинника и языке перевода могут существовать определенные традиции в изображении особенностей речи, возникающих под влиянием третьего языка. Эти традиции опираются на структурные расхождения внутри каждой пары языков и внешне могут иметь различные черты. Так, в русской литературе немецкий акцент нередко изображается употреблением «и» вместо «ы», мягкого «ль» вместо твердого «л», то есть показывается замещение немецкими фонемами русских фонем, отсутствующих в немецком языке. Во французских же текстах немецкий акцент передается заменой звонких согласных глухими и наоборот. Эти соотношения обычно отражаются при передаче немецкого акцента персонажей в переводах с французского языка на русский. Вот характерный пример из перевода романа О. Бальзака «Кузен Понс»: *Fus recartez fcdre hami drisde-ment, seriez-fus chaloux te lui?*<sup>2</sup>. «Ви с огортшением смотрите на ваш друг, неушли ви имеете к нему зависть?»<sup>3</sup> (слова Шмуке). Имеются совпадения в приемах: замещение фонемой ш фонемы ж, но наиболее характерны расхождения. Во французском тексте имитация немецкой речи построена исключительно на фонетических моментах, о которых говорилось выше, в то время как в русском переводе акцент передается не только фонетически, но и с помощью лексико-грамматических средств (несвойственное русскому

---

те» (сентябрь 1963 г.). Элементы фамильярной речи английского подлинника иногда воспроизводятся в русском переводе, иногда — нет. Одобрив такой различный подход к отдельным конкретным случаям, критик объясняет это чувством меры, языковым чутьем и вкусом переводчиков. Однако лингвистически такие разные решения можно объяснить, по-видимому, тем, что в одних случаях отклонения от английской литературно-книжной речи не выходят за пределы нормы, и их можно передать элементами русской разговорной речи, в других же эти отклонения относятся уже к просторечию, находящемуся вне пределов нормализованной речи, и при переводе адекватно переданы быть не могут.

<sup>2</sup> H. d e B a l z a c, *Le Cousin Pons*, Paris, Calmann Lévy éd., 1895, p. 79.

<sup>3</sup> О. Б а л ь з а к, *Кузен Понс*, пер. И. Татариновой, Собр. соч. в 15 томах, т. 10, М., 1954, стр. 499.

языку употребление глагола «иметь», несоблюдение падежных форм).

Особая трудность возникает при передаче черт умерших языков, например латинского языка, так как здесь фонетическая имитация невозможна, и переводчик вынужден ориентироваться исключительно на лексические и грамматические средства.

Большой интерес представляет опыт передачи латинизмов в переводе главы VI второй книги романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» известным советским переводчиком Н. Любимовым. В подлиннике эта глава называется: «Comment Pantagruel rencontra un Limosin qui contrefaisoit le langaige françoys», в переводе: «О том, как Пантагрюэль встретил лимузинца, коверкавшего французский язык»<sup>4</sup>. Рассмотрим особенности речи школяра в подлиннике и в переводе.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что у Рабле латинизмы носят исключительно лексический характер. Это латинские корни и суффиксы, одетые в морфологическую оболочку французских слов. Мало того, почти все латинские слова — образовательные элементы, присущие речи лимузинского школяра, уже «офранцузены», они встречаются в словах ученого происхождения, уже заимствованных к этому времени французским языком из латинского. Таковы суффиксы *-cole*, *-ique*, *-issime* и др. Суффикс *-bond*, который школяр присоединяет к слову *amor*: *amogabond*, был уже представлен в таких словах, как *furibond* и *moribond*. Да и сам суффикс имеет французскую форму *-bond*, а не латинскую *bundus*. *Omnī-*, который лимузинец использует для своего забавного *omnijuge*, уже было известно из ставшего французским слова *omnipotent*. Школяр злоупотребляет латинскими уменьшительными суффиксами *-cule* и *-ule*. Но и эти форманты были представлены, например, в слове *corpuscule*, заимствованном еще в XIV веке. При обилии латинских корней и аффиксов для речи лимузинца характерно то, что в ней нет ни одной латинской флексии, ни одного латинского служебного слова, ни одной грамматической конструкции, заимствованной из латыни. Построение его фраз, оформление его слов чисто французское. Хотя уже в то время во французский язык стали про-

<sup>4</sup> F. Rabelais, Oeuvres, t. 1, Paris, Flammarion, s.a., pp. 154—156. Франсуа Рабле, Гаргантюа и Пантагрюэль, пер. Н. Любимова, М., Гослитиздат, 1961, стр. 173—175.

никать существующие до сих пор слова с характерными латинскими окончаниями (*humus, album*), в речи школяра их нет, он и не думает присоединять эти морфемы к французским корням. Напротив, словно нарочно, он прибавляет к латинским корням французские грамматические окончания и форманты. Так, во французском языке иронически употреблялось латинское наречие превосходной степени *optime*. По его образцу школяр мог бы сказать *libentissime*, но он прибавляет к последнему характерное окончание французских наречий *-ment*: *libentissiment*. Также и к латинскому *vice versa*, вошедшему во французский язык, он прибавляет то же окончание: *vice versement*.

Итак, герой Рабле говорит своеобразным языком, в котором латинские лексемы облечены в чисто французскую грамматику.

Переводчик проявил огромную изобретательность, находчивость, остроумие, чтобы воспроизвести в переводе «латинщину» оригинала. Можно отметить три разных приема, которыми он при этом пользуется.

Во многих случаях в переводе используется тот же прием, который является единственным у автора: латинские слова употребляются в русском грамматическом обличье: «трансфретируем», «деамбулируем», «инкулькируем наши веретры в пенитиссимные рецессы пуденд этих амикабилиссимных меретрикулий» и т. п. Однако в отличие от французского языка в русском такие образования производят впечатление ученой иностранщины вообще, а не специфически латинизированных слов. В связи с этим переводчик прибегает к обратному приему, а именно добавлению латинских формантов к русским корням. Не только характерные латинские окончания «ус», «абус» включаются в основу слова (баранусовые лопаткусы, кошелькабус), но и к русским словам присоединяются латинские флексии: глагольного инфинитива (обдираре), флексия первого лица множественного числа глаголов (ожида~~м~~ус), герундия (уплетан~~д~~о), наречия в превосходной степени (охотн~~ис~~с~~ис~~с~~ис~~ме). В русском переводе встречаются латинские предлоги (кум), частицы (поелик~~в~~е), местоимения (ностр~~и~~), так же как и вообще различные латинообразные суффиксы и окончания (карманари, голытьбарии, та~~к~~ум и ся~~к~~ум). Но подобная латинизация русской речи звучит порой пародийно-иронически, в то время как в подлиннике — потуги школяра «на высокий штиль». Этот оттенок «высокого штиля», веле-



речия в переводе передается с помощью поэтизмов, а также церковнославянизмов. Вот пример первого соответствия (латинизмы в подлиннике — поэтизмы в переводе): «Dès ce qu'il illucesce quelque minutule lesche du jour...» — «Едва лишь возблещет первый луч Авроры...». Примеры славянизмов, способствующих повышению стилистической тональности перевода: *Тицмся снискать благоволение; поелику; идеже упоется прах святителя; велелепейшие храмы* и пр.

Итак, в переводе используются три способа для воспроизведения своеобразного стилистического качества подлинника: латинские слова в русской морфологической оболочке, русские слова в латинской морфологической оболочке и элементы высокого стиля (поэтизмы, церковнославянизмы). Все вместе они производят сильный комический эффект, причем наиболее выразительным оказывается второй прием. Нанизывание русских слов с латинской морфологией производит впечатление не только «высокой учености», как первый прием, но и полной белиберды: *поджарентум кум петруцка, такум и сякум его обогатаре* и т. п.

В общих чертах можно сделать такой вывод: если автор для придания латинского колорита речи своего героя пользуется заимствованием корней и оставляет в неприкосновенности грамматическую структуру родной речи, то переводчик во многих случаях поступает обратным образом: сохраняя русские корни слов, он латинизирует их форманты. Ср. *libentissimè* охотнissime; *queritans* — молендо; *locupleter* — обогатаре; *pous dimittons* — мы расставляем; *perforaminées* — поджарентум и пр. (выделены латинские элементы в словах). Различие приемов находит отчасти обоснование в литературной традиции передачи латинизмов в двух языках. В своем историческом развитии французский язык постоянно пополнялся заимствованиями из латинского языка, которые хлынули в него особенно сильным потоком именно в XVI веке в связи с деятельностью французских гуманистов, в том числе и самого Рабле. Образовались два этимологических слоя французской лексики: так называемые народный и ученый лексические фонды. Несмотря на ассимиляцию, слова ученого фонда до сих пор часто ощущаются как заимствования, и заимствования именно из латыни. В эпоху Рабле это ощущение было еще сильнее. Ввиду этого и латинизация речи могла быть легко достигнута использованием латинских вариантов

корней. В русском языке, как отмечалось выше, заимствования из латинского языка воспринимаются как вообще западноевропейские заимствования, а не специфически латинские. Поэтому в русском языке для стилизации под латынь издавна используются разные «усы», «умы» и прочие форманты<sup>5</sup>. Именно этот прием, имеющий традицию в русской литературе, и использовал переводчик.

Таким образом, при переводе данной главы переводчик встретился с объективными трудностями и наилучшим образом использовал приемы, к которым он мог обратиться, с учетом особенностей языка перевода и литературной традиции.

Интересно проследить, однако, не отразилось ли на содержании вынужденное изменение приема стилизации.

Рабле, как отмечалось, широко используя латинские корни, оставлял в неприкосновенности французскую грамматику. Но грамматический строй морфемы в целом более характерен для специфики языка, нежели корни слов. Знаменитая «Глокая куздра» Л. В. Щербы, конечно, не фраза русского языка, но может быть принята за фразу русского языка. Так и фразы лимузинского школяра не всегда являются французскими, но могут быть приняты за французские фразы именно в силу полного, можно даже сказать, скрупулезного сохранения морфолого-синтаксического строя французской речи. Лимузинец стремится говорить на самом лучшем французском языке, как бы подделаться под язык парижан<sup>6</sup>. Бедный школяр, явившийся из провинции в столицу, хотел говорить как настоящие парижане. Но поскольку вращался он, видимо, среди таких же школяров, как он сам, да всевозможных ученых педантов (за исключением, разумеется, тех моментов, когда он «трансфретировал Секвану»), уснащавших свою речь латинизмами, то и думал по наивности, что такой пропитанный латинщиной язык и есть самый лучший французский язык. Для этого он «обдирал кожу» с латинского языка, то есть заменял латинскую грамматическую оболочку французской, оставляя в неприкосновенности латинские корни

---

<sup>5</sup> Ср. классический пример: «лошадендус свалендус с мостендус» (Н. Г. Помяловский, Очерки бурсы).

<sup>6</sup> Об этом прямо говорит один из спутников Пантагрюэля: «Сеньор! Этот молодец пытается обезьянничать с парижан... Он совершенно уверен, что говорит на прекрасном французском языке...» (стр. 174).

слов. Таким образом, подделывая французский язык, он коверкал латынь. Это отмечается и в названии главы, где говорится, что школяр *contrefaisoit le langaige françoys*<sup>7</sup>. Не следует забывать, что в эпоху Рабле прилагательное *français* относилось не столько ко всей Франции, сколько к языку Иль-де-Франса, с Парижем в центре. Таким образом, стремление лимузинца говорить на *langaige françoys* отражало желание провинциала говорить по-столичному. Характерно, что, как только Пантагрюэль «схватил его за горло», школяр закричал на лимузинском диалекте, заговорил *naturellement*, то есть на своем родном наречии, а не на общефранцузском языке. Название главы можно было бы перевести: «О том, как Пантагрюэль встретил лимузинца, старавшегося говорить по-столичному».

В русском переводе, в силу тех же обстоятельств, создается впечатление, что школяр стремился говорить полатыни для пущей важности и большей учености, но, не зная толком этого языка, он коверкал слова родной речи, облекая их в латинскую форму. Это нашло отражение в переводе заглавия, где говорится о лимузинце, коверкавшем французский язык, что, как видно, не вполне точно.

Итак, проанализированный опыт передачи при переводе варваризмов показывает, что эта проблема ставит такие объективные трудности, что даже выдающиеся мастера перевода не могут решить ее без некоторых потерь и сдвигов в передаче содержания.

*Н. Морева*  
(Ленинград)

## О ПЕРЕВОДЕ ЛАТИНСКИХ СТИХОВ

Художественный перевод памятников римской поэзии имеет свои специфические особенности. Трудно передать на другом языке своеобразие мировоззрения древних и

---

<sup>7</sup> Отметим, что глагол *contrefaire* всегда значил «подделывать», «имитировать», а не «искажать». Последнее значение свойственно только прилагательному *contrefait* («искаженный»).

характерные черты их поэтической речи. Латинскому языку свойственны необычная для русского конкретность, слабое еще развитие отвлеченных форм выражения, обилие сжатых синтаксических оборотов и особый порядок слов. У некоторых поэтов Рима, например у Горация, стремление к сжатости и лаконизму, к насыщенности мыслью каждого слова становится одной из важнейших художественных задач, сознательно поставленных писателем. Поэтому сборник од Горация, произведений августовского периода, и является одним из наиболее трудных для перевода. Перевод этих од, опубликованный издательством «Academia» в 1936 году<sup>1</sup>, дает убедительный материал для выявления тех трудностей, которые приходится преодолевать переводчику древнего текста.

Попытки некоторых переводчиков передать горацианский лаконизм простым «калькированием» приводят к серьезным неудачам. Так, например, в четвертой оде первой книги Горация сказано:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas  
Regumque turres.

В переводе читаем:

Бледная ломится смерть одной все и тою же ногою  
В лачуги бедных и в царей чертоги.<sup>2</sup>

Неудача перевода объясняется тем, что переводчик хочет точно воспроизвести выражение Горация «aequo pede» (равной ногою). Использование этого оборота приводит далее к тому, что употребленный римским поэтом глагол «стучаться» заменяется не соответствующим всему стилю и ходу мысли этой оды глаголом «ломиться». Между тем выражение «aequo pede» равняется здесь в сущности наречию «одинаково», «равно»: смерть одинаково готова постучаться в хижины бедных и во дворцы царей. Гораций отнюдь не дорожит словом «нога», которое так хочется воспроизвести переводчику.

Латинскому поэтическому языку августовского периода часто бывает свойственна конкретность выражений,

---

<sup>1</sup> Кв. Гораций Флакк, Полное собрание сочинений, М. — Л., «Academia», 1936, пер. под ред. Ф. А. Петровского.

<sup>2</sup> Указ. соч., стр. 13, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.





знаменитую элегию Овидия, в которой описывается последняя ночь, проведенная поэтом в Риме, Фет писал о супруге Овидия:

Только очнулась она в волосах, испачканных грязным  
Прахом, и подняла пыльные члены с земли<sup>6</sup>.

У Овидия этот стих выглядит так:

Utque resurrexit foedatis pulvere turpi  
Crinibus et gelida membra levavit humo,<sup>7</sup>

что можно перевести: «Как только она встала с волосами, оскверненными грязной пылью, и подняла с земли похолодевшее тело».

Стремясь передать конкретные детали описания и обороты латинской речи, Фет разрушает поэтическую ткань произведения, его высокий пафос. Скорбный обычай посыпать голову пылью в знак глубокого горя, восходящий еще к гомеровским временам, получает у него почти карикатурное освещение. Описание бури, грозной и величественной у Овидия, производит у Фета комическое впечатление:

И не ниже горы на корму крутую и на нос  
Прыгает и на богов писанных хлещет волна.<sup>8</sup>

Любовь к конкретизации художественных образов, свойственная римским поэтам, проявляется не только в подчас трудно переводимом подборе выражений и оборотов речи, но и в выборе определений, в подборе художественных сравнений, в продуманной системе прилагательных, многие из которых могут быть переданы в переводе. Так, например, Гораций постоянно пользуется разнообразными географическими определениями:

Gaudentem patrios findere sarculo  
Agros Attalicis condicionibus  
Numquam dimoveas ut trabe Cypria  
Myrtoum pavidus nauta secet mare,  
Luctantem ycaiiis fructibus Africum  
Mercator metuens...<sup>9</sup> и т. д.

<sup>6</sup> Скорби Овидия, пер. А. А. Фета, М., 1893, стр. 15.

<sup>7</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, кн. 1, 3, стр. 93.

<sup>8</sup> Скорби Овидия, стр. 16.

<sup>9</sup> Q. Horatii Flacci Carmina, кн. I, стр. 1.

В пяти строках здесь даны четыре названия. Переводчик же предлагает нам такой перевод:

А того, кто привык плугом распахивать  
Лишь отцовский удел, — даже и Аттала  
Всем богатством, увы, в море не выманишь  
Кораблем рассекать волны коварные,  
А купца, если он, бури неистовой  
Устрашася...<sup>10</sup>

и т. д.

Сохранив имя Аттала, он опустил все другие имена и названия. Между тем римский поэт дорожит не только конкретностью своих определений, но и их музыкальными созвучиями. Этот интерес к музыке имен свойственен, как известно, и поэтам нового времени<sup>11</sup>. Следовательно, переводчик имел все возможности для точной и художественной передачи этой особенности оды.

Можно привести и другие примеры того, как в переводах из Горация своеобразные особенности его поэтики, насыщенность мыслью, яркая конкретность образов, стремление к метким и точным определениям сглаживаются, нивелируются, а порой и просто игнорируются переводчиками. Горацианское «*dulce recepto mihi furere est amico*»<sup>12</sup> — «сладко мне безумствовать при встрече с другом» — передано слащавым: «сладко мне за вином забыться»<sup>13</sup>. Античное представление о связи вина с вакхическим безумием оставлено здесь без внимания.

Римский поэт говорит о том, что мидийцы «украшены колчаном», переводчик называет их: «молодцы мидийцы»<sup>14</sup>. О козлоногих сатирах у Горация сказано, что они стоят «с остро поставленными ушами», переводчик сглаживает: «насторожившие свой слух» сатиры<sup>15</sup>. В шестой оде первой книги Варий назван в подлиннике «лебедem», переводчик заменяет лебедя «орлом»; в этой же оде «*ferox miles*» (жестокый воин) передан определением «лихая дружина»<sup>16</sup>, а в переводе восемнадцатой оды второй книги читаем:

<sup>10</sup> Указ. соч., стр. 7., пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

<sup>11</sup> См. Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., «Academia», 1924, стр. 98.

<sup>12</sup> Q. Horatii Flacci Carmina, кн. II, 7, стр. 28.

<sup>13</sup> Указ. соч., стр. 66. пер. Г. Ф. Церетели.

<sup>14</sup> Q. Horatii Flacci Carmina кн. II, ст. 6. Указ. пер. стр. 78, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

<sup>15</sup> O r . c i t., кн. II, 19, ст. 4, указ. пер. стр. 84, пер. Г. Ф. Церетели.

<sup>16</sup> Указ. соч., стр. 15. пер. Г. Ф. Церетели.

А меж тем вернее нет  
Дворца, что ждет у жадного Плутона  
Барина богатого  
В конце дороги.<sup>17</sup>

Переводчики обильно вводят руссизмы, превращая римского богача в богатого барина. Наряду с руссизмами мы встречаем в переводах од много бытовых слов и оборотов речи. Вместо «мачты стонут» пишут «снасти жутко трещат»<sup>18</sup>, «ветер дует во всю»<sup>19</sup>. Массикское вино заменено в переводе вином «сам-друг»<sup>20</sup>. С другой стороны, отдельные метафоры и определения заимствуются из языка символистов. Римский поэт говорит о Грациях, «развязывающих свои пояса», переводчик толкует о «вольных тканях нимф»<sup>21</sup>. Богиня Геба у Горация «мало радостна без Венеры», в переводе сказано: «тоской повитая Геба»<sup>22</sup> и т. п. Тем самым в русском переложении од создается неоправданная лексическая и стилистическая пестрота, чуждая всему стилю и поэтическим особенностям чеканной и строгой горацанской оды.

Отдельные стихотворения Горация вошли в сборник «Поэты-лирики древней Эллады и Рима», составленный Я. Голосовкером. Этот сборник, опубликованный в 1955 году, был вновь переиздан в 1963 году.

Переводы Я. Голосовкера страдают теми же недостатками, что и прежние, разобранные нами выше переводы, и в них даже в известной степени усугубляются эти недостатки.

Одам здесь даются заглавия, отсутствующие в подлиннике. Под крикливым заголовком «Мира!» дается, например, перевод 16 оды 2-ой книги, посвященной восхвалению «отіо» (досуга, «спокойного образа жизни»). Чрезвычайно вольно переводя текст, переводчик приписывает выдающемуся поэту древности такие выражения:

---

<sup>17</sup> Указ. соч., стр. 83, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

<sup>18</sup> Q. Horatii Flacci Carmina I, 14, ст. 6, указ. пер., стр. 25, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

<sup>19</sup> О р . с і t . , II, 10, ст. 22, указ. пер., стр. 69, пер. того же автора.

<sup>20</sup> О р . с і t . , I, ст. 19, указ. пер., стр. 8, пер. того же автора.

<sup>21</sup> О р . с і t . , I, 30, ст. 6, указ. пер., стр. 43, пер. того же автора.

<sup>22</sup> О р . с і t . , I, 30, ст. 7, указ. пер., стр. 43, пер. того же автора.



Чем душа жива, тем живи сегодня.  
Завтра счет иной. И в лазурном смехе  
Горечь утопи! Не бывает счастья  
Без червоточин.<sup>22-а</sup>

«Лазурный смех» — определение, никогда не встречающееся ни у одного римского поэта, всецело принадлежит переводчику (в подлиннике «*lento risu*» — спокойнсь улыбкой). Оно плохо уживается здесь со всем словесным окружением, пестрящим бытовыми выражениями: «завтра счет иной», «червотчина», «дересенька» и т. п.

В оде, озаглавленной «Постуму» (III, 14), автор перевода даже утверждает:

....Дано покинуть землю, и дом, и плоть жены...<sup>23</sup>

(в подлиннике «милую жену»). Подсбнсе кссноязычие приписывается поэту, требовавшему, чтобы писатели не опубликовывали своих произведений в течение девяти лет после их создания, исправляя и совершенствуя свой труд. Каждое слово в его собственных стихотворениях тщательно взвешено и обдуманно.

Что же касается смешения в одном произведении разных языковых стилей, свойственного многим переводчикам древних лириков, то античные теоретики считали подобное смешение одним из самых тяжелых пороков писателя, и Гораций, во всяком случае этим пороком не страдал.

Среди всех существующих переводов Горация выделяют своими художественными достоинствами переводы Н. С. Гинцбурга. Этот переводчик не стремится к буквальной передаче каждого слова, но вместе с тем бережно относится к каждому образу, к каждой мысли римского поэта, стремясь передать их точно и выразительно. Чрезвычайно лаконичные строки Горация в «Гимне Меркурию»: <sup>24</sup> «Тебя, если ты не отдашь быков, похищенных обманом, пока устрашает мальчика грозным голосом, засмеялся Аполлон, лишенный колчана» Н. С. Гинцбург передает прямой речью, создавая сценку, полную шаловливого задора:

---

<sup>22-а</sup> Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера, М., 1963, стр. 192.

<sup>23</sup> Там же, стр. 197, 198.

<sup>24</sup> Q. Horatii Flacci Carmina, I, стр. 9.

Ты малюткой раз Аполлона стадо  
Ловко скрыл, угнав: Не отдашь коль...» — грозно  
Тот страшал, — и вдруг рассмеялся: видит —  
Нет и колчана.<sup>25</sup>

По-своему развертывает переводчик и следующую строфу стихотворения:

Ты Приама вел незаметно ночью:  
Выкуп ценный нес он за тело сына,  
В вражий стан идя меж огней дозорных  
Мимо Атридов.<sup>26</sup>

У Горация сказано: «Под твоим предводительством богатый Приам, покинув Трою, обманув гордых Атридов, фесалийские огни и враждебный лагерь»<sup>27</sup>. Переводчик как бы раскрывает намеченные римским поэтом образы. В оде не сказано о том, что Приам несет выкуп за тело сына. Гораций дает определение: «dives Priamus» (богатый Приам). Римский читатель, хорошо знавший Гомера, по этому лаконичному определению понимал, о каком эпизоде шла речь. Н. С. Гинцбург развертывает в целую строку тот художественный комплекс, который заключен у Горация в одном определении. Но это и есть тот путь перевода, который был указан еще Н. В. Гоголем: «Почти всегда самое лаконическое место становится непонятным на русском, потому, что оно не в духе русского языка, и тогда лучше десятью словами определить всю обширность его, нежели скрыть»<sup>28</sup>.

Римские поэты любили вовлекать читателя в активную творческую работу, заставляя дополнять своим воображением отдельные намеченные ими образы и картины<sup>29</sup>, но современный читатель нуждается в известных пояснениях, в таком раскрытии античных художественных образов, которое, не искажая, делало бы их понятными и доступными всем. Поиски поэтических субститутов при переводах

---

<sup>25</sup> Кв. Гораций Флакк, Полное собрание сочинений, стр. 20.

<sup>26</sup> Указ. соч., стр. 20.

<sup>27</sup> Q. Horatii Flacci Carmina, I, 10, ст. 14.

<sup>28</sup> Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. VI, М., 1953, Избранные статьи и письма, Письмо М. А. Максимовичу, стр. 293.

<sup>29</sup> J. Marouzeau, Traité de stylistique appliquée au Latin, Paris, 1935, стр. 124.

с древних языков представляют немалые трудности. Переводчик неизбежно превращается в интерпретатора и комментатора переводимого автора.

По сравнению с русским языком порядок слов в латинском значительно свободнее. Выделяя отдельные слова, выдвигая их на первое место или отодвигая в конец, ставя прилагательное перед существительным, римский поэт придает своему изложению многообразные, подчас очень тонкие смысловые и эмоциональные оттенки. Инверсия, характерная для латинского поэтического языка, связана с особенностями его синтетического строя и многовековой исторической традицией. Вряд ли целесообразно стремиться воспроизводить в переводе эту инверсию только из метрических соображений, тем более что она постоянно приводит к нарушению норм русского синтаксиса в угоду принципу «равнострочия». Ф. Ф. Зелинский, один из лучших переводчиков римских поэтов, пытался отстоять правомерность подобного рода опытов ссылками на большую ритмичность таких переводов<sup>30</sup>. Вряд ли этот аргумент может быть признан убедительным, ведь в своей художественной практике лучшие из русских поэтов не прибегали к словесному косноязычию из «метрических соображений». Инверсия в русской стихотворной речи со времен Жуковского является одним из средств выразительной речи<sup>31</sup>. В художественном переводе она также может служить задачам большей выразительности и эмоциональной насыщенности текста. Чисто формальные попытки воспроизведения латинского порядка слов в русских переводах затрудняют понимание переводимого памятника. Так, например, в переводе восьмой оды первой книги Горация мы читаем следующее рассуждение об Ахилле:

Что ж? Он быть скрытан хочет,  
Как Фетиды сын, говорят, скрыт был под женским платьем,  
Чтобы не пасть, с ликийцев  
Ратями сойдясь, средь борьбы, у обреченной Трои?<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> О в и д и й, Баллады-послания, перевод со вступительными статьями и комментарием Ф. Зелинского, М., 1913, стр. VII.

<sup>31</sup> См. Б. В. Т о м а ш е в с к и й, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, стр. 282.

<sup>32</sup> К в. Г о р а ц и я Ф л а к к, Полное собрание сочинений, стр. 18, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского.

В области синтаксических переводческих курьезов классическим образцом являются опять-таки переводы Фета, сознательно стремившегося передать особенности латинского порядка слов.

Когда Овидий в «Скорбных элегиях» восклицает:

Quid facerem? Blando patriae retinebar amore:  
Ultima sed iussae nox erat illa fugae.<sup>33</sup>

Что мне делать? Я медлил, пылая любовью к отчизне;  
Эта ж последней была Цезарем данная ночь.

Фет переводит:

Что ж я мог делать? Я был любовью к отчизне задержан;  
Это ж указной была ссылки последняя ночь.<sup>34</sup>

Воспроизводя внешний рисунок латинской речи, переводчик не замечает, что тот самый порядок слов, который он стремится передать, не дает ему права на сухой, канцелярский перевод. В самом деле, на первое место в предложении выдвинуто прилагательное «blando», означающее «нежный» и согласованное с существительным «amorem». Поэт медлил покинуть нежно любимый им Рим. Во втором предложении эмоциональное ударение падает на прилагательное «ultima» — последняя. Выдвигая эти определения на первые места в предложении, римский поэт привлекает к ним внимание, ставит на них логическое и эмоциональное ударение. В переводе нуждается не самый порядок слов, а то внутреннее содержание, та эмоциональная напряженность, которая выражена в латинском тексте данным порядком слов. На помощь переводчику приходит не только гибкий порядок слов, свойственный русской речи, но и другие дополнительные средства: введение прилагательных, оттеняющих тенденции, намеченные в латинском подлиннике, выбор эмоционально насыщенных слов («медлить», «пылать» и т. п.). Лишь применение всех этих многообразных средств, а не «калькирование» латинского синтаксиса может донести до русского читателя богатство содержания римских поэтических памятников. При этом необходим учет образной системы не только того языка, с которого делается перевод, но и того, на который переводится текст.

---

<sup>33</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, I, 3, стр. 50.

<sup>34</sup> Скорби Овидия, стр. 14.



Изображая бурю во второй элегии первой книги, Овидий восклицает:

Me miserum! Quanti montes volvuntur aquarum.  
Iam, iam tacturos sidera summa putes.<sup>35</sup>

О, я несчастный! Как горы вздымаются волны морские,  
Кажется, прямо к звездам грозный поднимется вал.

Фет же переводит эти строки так:

О, я несчастный! Из вод какие вращаются горы.<sup>36</sup>

Точно калькируя глагол «volvuntur» (вращаются), Фет не учитывает особенностей русского поэтического языка, которому не свойственно употребление этого глагола по отношению к движению морских волн. Нарушение особенностей образной системы русской речи часто приводит переводчиков к тому, что их переводы превращаются в собрание словесных курьезов, удивляющих читателя и мешающих ему понять текст.

Современные переводы римских поэтов также несвободны от недостатков, которые были свойственны еще Фету. Так, в переводах «Скорбных элегий» Овидия, принадлежащих Я. Голосовкеру, мы читаем:

Так убеждала жена, повторяя попытки былые.  
Сникла бессильно рука перед насильем нужды.<sup>36-а</sup>

Читателю трудно понять элементарный смысл этих строк. Так же неудачно переведено и то место из «Послания с Понта» (кн. III, 2, стр. 73—74), в котором Овидий рассказывает о том, как Ифигения готовится принести в жертву прибывших на побережье чужеземцев — Ореста и Пилада. Жрица обвивает их головы жертвенными повязками, Переводчик пишет:

Рыжие кудри друзей длинною лентой крепит.<sup>36-б</sup>

---

<sup>35</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, I, 2, ст. 19.

<sup>36</sup> Скорби Овидия, стр. 9.

<sup>36-а</sup> Поэты-лирики древней Эллады и Рима в переводах Я. Голосовкера, стр. 128.

<sup>36-б</sup> Там же, стр. 144.

Глагол «крепить» уместен в языке моряков, когда речь идет о якорях и канатах, но совершенно не подходит для данного контекста. Овидий употребляет глагол *ambire* «окружать», «опоясывать».

Что же касается «рыжих кудрей», то они в античности считались принадлежностью персонажей низшего порядка. Рыжие парики носили рабы в комедии. Эпические же герои со времен Гомера изображались «золотокудрыми», а не «рыжими». Поэт говорит о «желтых» (*fulvae comae*) волосах Ореста и Пилада.

Овидий, блестящий мастер изящной, непринужденной речи, превращается под рукой Я. Голосовкера, так же как и Гораций, в косноязычного писателя, с трудом подбирающего нужные слова:

...За спину им руки загнули враги.<sup>36-в</sup>

Мою книгу, мой плод материнский...<sup>36-г</sup>

Ты шестистрохье мое в заголовке вступительной, первой

Книжки моей помести, если готов предпослать.<sup>36-д</sup>

Благоволение излей, памяти...<sup>36-е</sup>

Птица встречает весну горлом болтливым: ку-ку!!<sup>36-ж</sup>

Переводя латинский текст, переводчики как бы забывают о богатстве и выразительности русского языка.

По разнообразию прилагательных, которые могут передавать различные оттенки мысли и чувства, латинский язык уступает русскому, тем не менее богатство русского языка должно использоваться в художественных переводах.

Латинские прилагательные часто как бы сверкают отраженным светом в зависимости от расстановки слов, выбора глаголов и всей эмоциональной окраски текста. Анализ памятника в целом позволяет, исходя из всей совокупности художественных средств, вводить в перевод определения, свойственные русскому поэтическому языку тогда, когда они отсутствуют в латинском подлиннике. Так, например, во второй элегии первой книги Овидий пишет:

*Ei mihi! quam celeri micuerunt nubila flamma!*<sup>37</sup>

---

<sup>36-в</sup> Там же, стр. 144.

<sup>36-г</sup> Там же, стр. 135.

<sup>36-д</sup> Там же, стр. 136.

<sup>36-е</sup> Там же, стр. 138.

<sup>36-ж</sup> Там же, стр. 132.

<sup>37</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, I, 2, ст. 45.

Фет переводит:

Горе мне! Как облака проворным огнем засверкали!<sup>38</sup>

Прилагательное «celer» (быстрый) не устраивает переводчика, он заменяет его другим — «проворный». Это определение, однако, не соответствует по тону всему описанию грозной бури, наводящей страх на мореплавателей. Латинское прилагательное «celer» как бы оживлено здесь всем контекстом. Предложение начинается патетическим восклицанием: *Ei mihi*, далее следует глагол «*micisunt*» («замигали», «вспыхнули»), «*quam*» («сколь») также усиливает значение прилагательного, побуждая переводчика дать более эмоционально-насыщенный перевод, чем бледное «быстрый».

Горе мне! В тучах сверкнул огонь стремительных молний!

Так рождается прилагательное «стремительный», отсутствующее в латинском тексте, но как бы подсказанное всем контекстом строки.

В восьмой элегии четвертой книги Овидий рассказывает о том, как он мечтал беззаботно провести свою старость:

*Sed modo, quos habui vacuos secedere in hortos  
Nunc hominum visu rursus et urbe frui.*<sup>39</sup>

Словосочетание «*vacuos hortos*» Фет переводит «просторные сады»<sup>40</sup>, хотя весь контекст подсказывает другой оттенок прилагательного, который может быть передан на русский язык с исчерпывающей полнотой:

То скрываться в своих садах безлюдных я мог бы,  
То любоваться на Рим в шумной толпе городской.

Прилагательные «безлюдный», «пустынный», отсутствующие в латинском тексте, гораздо точнее и полнее передают мысль Овидия, чем формально более точное, но не исходящее из толкования всего контекста прилагательное «просторный», выбранное Фетом.

В жанре элегии особенно большую роль играет контекст, все окружение, в котором появляется у поэта то или иное слово. Элегия всегда была у римлян тем жанром, в котором

<sup>38</sup> Скорби Овидия, стр. 9.

<sup>39</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, IV, 8, ст. 27.

<sup>40</sup> Скорби Овидия, стр. 108.

субъективная окраска повествования, в отличие от эпоса, была исключительно важна<sup>41</sup>. Даже самые, казалось бы, объективные описания в элегиях Овидия не могут быть переведены достаточно точно без учета всего своеобразия переводимого текста.

Ф. Ф. Зелинский в своих переводах «Посланий Героинь»<sup>42</sup> Овидия шел иными путями, чем Фет. Ученый-классик и большой знаток античной поэзии, он стремился донести до читателей «живой голос» древних поэтов. Ф. Ф. Зелинский комментировал и как бы раскрывал читателю текст Овидия, вводил подчас в свои переводы простые обиходные слова русской речи, искусно воссоздавал риторический стиль Овидия:

Трижды признаться пытаюсь, я трижды в смущенье умолкла,  
Трижды на первых словах оборвалась моя речь.<sup>43</sup>

Так же умело он передает любовь поэта к остроумным сентенциям:

Я бы Медеей Медей была! Если с выси небесной  
Слышит великий Зевес ныне молитву мою.<sup>44</sup>

Вместе с тем, идя по пути интерпретации текста, Ф. Ф. Зелинский, как это уже не раз указывалось, модернизирует латинский памятник и приписывает персонажам Овидия сентиментальность и витиеватость речи, несвойственную им в подлиннике. В переводе систематически попадают отсутствующие в оригинальном тексте слова: «милый», «родные», «мой друг» и т. п. Перевод Ф. Ф. Зелинского свидетельствует об опасности модернизации древнего памятника. Только глубокое проникновение в образную систему произведения и ее раскрытие средствами, не противоречащими этой системе, но органически входящими в русскую поэтическую традицию, может дать плодотворные результаты.

Перед переводчиком Овидия, перелагающим его стихо-

---

<sup>41</sup> См. R. H e i n z e, Ovids Elegische Erzählung. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 1919, Phil. - Hist. Klasse. Bd. 71, H. 7, S. 2 и др.

<sup>42</sup> О в и д и й, Баллады-послания, пер. со вступительными статьями и комментариями Ф. Зелинского, М., 1913.

<sup>43</sup> О в и д и й, указ. соч., стр. 79.

<sup>44</sup> Указ. соч., стр. 106.

творения «размером подлинника», встает ряд вопросов, связанных с передачей русским стихом античного «элегического дистиха». Плавно льющаяся речь римского поэта, составляющая одну из особенностей многих скорбных элегий, должна воспроизводиться такой же плавной речью.

Русские поэты со времен Тредиаковского передают чередование дактилей и спондеев античного гекзаметра нарушением постоянного числа слогов в шестистопном дактиле. Интервалы делаются в один или два неударных слога. Последний интервал обычно бывает двусложным. Б. В. Томашевский считает, что название «дактило-хореический гекзаметр» неточно. Русский стих дактиличен, но в нем допускаются стяжения<sup>45</sup>. Пушкин в своих античных опытах следовал за Дельвигом, который опирался, в свою очередь, на традицию немецкой поэзии<sup>46</sup>. В гекзаметрических опытах Пушкина заметно стремление разнообразить дактиль стяжениями, особенно в начале строки:

Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий,  
Внемли, боже Кларосский, молению старца, погибнет  
Ныне ежели ты... и т. д.

В позднейших эпиграммах поэт уже не стремится к обязательному стяжению в начале стиха, хотя «хореи» и играют значительную роль в его гекзаметре:

Юноша, скромно пируй и шумную Вакхову влагу  
С трезвой струею вина, с мудрой беседой мешай.

Цезура в гекзаметре обычно бывает мужской и стоит в третьей или (редко) четвертой стопе. Значительно реже встречается женская цезура. Овидий избегает в своих элегических дистихах женской цезуры. Значит ли это, что переводчик также должен совершенно изгнать из переводов Овидия женскую цезуру?

Главной задачей переводчика, как мне кажется, должно быть стремление к передаче основных композиционных особенностей античного гекзаметра и элегического дистиха, то есть воспроизведение игры спондеев и дактилей, характерной для античного гекзаметра, богатства его музыкаль-

---

<sup>45</sup> См. Б. В. Томашевский, *Стилистика и стихосложение*, Л., 1959, стр. 384.

<sup>46</sup> См. В. М. Жирмунский, *Введение в метрику*, М., «Academia», 1925, стр. 232 и др.



ных созвучий, типичного для таких выдающихся мастеров гексаметра, какими были Вергилий, Овидий и другие римские поэты. Мужская цезура в третьей стопе хороша в русских переводах тем, что вносит существенное разнообразие в преимущественно женские окончания русского дактилического стиха. Ее ценили и часто использовали русские поэты:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила...

(А. С. Пушкин)

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель...

(А. К. Толстой)

Однако вряд ли целесообразно совсем исключить из переводов женскую цезуру. В ряду других метрических и мелодических средств она тоже может служить одним из факторов для достижения разнообразия в звучании стиха. Так, А. К. Толстой в своих гексаметрах употребляет иногда мужские и женские цезуры в разных стопах:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель,  
Вечно носились они над землею незримые оку.

Кто уловил лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,  
Целое с ним вовлекает создание в наш мир удивленный.

Однако именно в его опытах можно заметить, что мужская цезура играет подчас важную организующую роль среди преобладающих в русском дактилическом стихе женских окончаний:

Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!  
Жизнью твоею я жил и слезами твоими я плакал;  
Мысленно вместе с тобой протрадал я минувшие годы,  
Все перечувствовал вместе с тобой — и печаль, и надежды,  
Многое больно мне было, во многом тебя упрекнул я;  
Но позабыть не хочу ни ошибок твоих, ни страданий.

В отличие от А. С. Пушкина А. К. Толстой не связывал свой гекзаметр с античной тематикой. Русская лирическая поэзия с ее поэтическими особенностями и естественными интонациями речи легко укладывается у него в метрическую схему дактилического гексаметра. У А. К. Толстого нет ни противоестественных инверсий, ни искусственного синтаксиса. Вместе с тем стяжения в дактилическом гекзамetre часто служат у него целям выразительности:

Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен...

или

Рано под тяжестью бед твои преломились силы.

Своим угловатым ритмом эти стихи гармонируют с содержанием строк. Стяжения выполняют здесь ту же художественную функцию, которую осуществляет в гекзаметре Вергилия и Овидия смена дактилей и спондеев, когда эти поэты хотят изобразить энергичное движение или, напротив, скорбные чувства и медленные ритмы<sup>47</sup>. Таким образом, выбор определенных комбинаций внутри схемы может быть подчинен задачам выразительности и связан с передачей содержания. При переводах этот прием должен быть использован. Плавное течение дактилей может вдруг прерываться стяжениями:

Толпы сарматов и скифов здесь прямо по улицам скажут,  
Правя послушным конем, всюду снуют в городке,  
Лук у них за спиною, колчан наполнен стрелами.  
Гибельны стрелы, смочил варвар их ядом змей.  
Голос дик, лик суров — весь облик страшного Марса,  
Волос длинен, висят космы лохматых бород.<sup>48</sup>

Дактили хорошо звучат в тех местах, где нужно передать лирическое раздумье Овидия:

Место ль окину я взором — сурова дикая местность,  
Края мрачней на земле ты бы не смог отыскать,  
Взгляд устремлю на людей, но назвать их людьми не дерзаю.  
Нравы дики у них, словно у злобных волков.<sup>49</sup>

В обобщающих сентенциях элегии стяжения придают стиху энергичную сжатость:

В песнях ищу я забвенья, и если забудусь на время  
Вот — награда, вот — цель, ради которой тружусь.<sup>50</sup>

Современные переводчики Катулла, опираясь на существующую традицию, также считают нужным вводить в текст необходимый читателям комментарий.

<sup>47</sup> См. E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis, Die malerischen Mittel des Vergilischen Hexameters, B. VI. Lpz., 1903, S. 409.

<sup>48</sup> P. Ovidii Nasonis Tristia, кн. V, 7 ст. 13.

<sup>49</sup> Там же, стр. 43.

<sup>50</sup> Там же, стр. 67.

В стихотворении 109 поэт пишет о том, что Лесбия обещает ему вечную любовь: *postrum inter nos* (нашу между нами). Переводчик раскрывает и поэтически интерпретирует заложенный в лаконичном выражении Катулла смысл:

Нерасторжимой вовек, полной волнующих тайн.

Тем самым раскрываются даже отдельные нюансы и тончайшие штрихи лирики Катулла, и мы как бы слышим живой голос величайшего лирического поэта Рима.

В то время как Катулла у советских переводчиков «повезло», римской элегии до сих пор «не везет». Новые переводы крупнейших элегиков Тибулла и Проперция, выпущенные Гослитиздатом в 1963 году (переводчик Л. Остроумов), страдают многими недостатками, свойственными старым переводам из Горация и Овидия. Они написаны тяжелым, «старомодным» языком, не передающим ни изящества, ни плавности поэтической речи подлинника. Добросовестно переводятся слова оригинала, но существо стиха, его обаяние, изящество, блеск совершенно теряются. Стремление к буквализму и здесь постоянно приводит к косноязычию:

В те времена под ярмо не склонял своей шеи могучей  
Бык, и удил не кусал зуб укрощенных коней.<sup>51</sup>  
Сладостно песни поют горлышки тонкие птиц<sup>52</sup>...  
Тот же, кто вечно готов руками буянить, пусть носит  
Щит и дреколье: вдали быть от Венеры ему... и т. д.<sup>53</sup>

Издавая слабые, небрежные переводы, мы даем советским читателям неправильное представление об античной художественной литературе, богатой замечательными достижениями и безупречной по своему словесному воплощению. Искусство слова стояло в античном обществе чрезвычайно высоко, и мы должны стремиться в своих переводах достичь по возможности этого уровня. Для этого необходимо глубокое изучение и тонкое понимание переводимых художественных памятников, а также умение использовать все богатство выразительного и музыкального русского языка.

---

<sup>51</sup> Катулл, Тибулл, Проперций. Перевод с латинского, М., 1963, стр. 167; ст. 41.

<sup>52</sup> Там же, стр. 168, ст. 60.

<sup>53</sup> Там же, стр. 185, ст. 65.

## II. Лингвистические проблемы перевода

---

Д. Штелинг  
(Москва)

### НАБЛЮДЕНИЯ НАД ПЕРЕВОДОМ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С МОДАЛЬНЫМ ГЛАГОЛОМ MAU

Вопрос о способах передачи при переводе модальных и модально-эмоциональных значений, выражаемых модальными глаголами, требует глубокого и всестороннего исследования. Такому исследованию, как нам кажется, могут помочь отдельные наблюдения над переводом предложений с теми или иными модальными глаголами в произведениях различных авторов, в публицистике и т. п. В пособиях по переводу обычно приводятся значения модальных глаголов, даваемые в грамматиках, и указываются возможные пути их перевода. Иначе говоря, исходят скорее из перечня значений, диктуемых грамматиками, а не из живого употребления модальных глаголов в речи. Между тем любопытно проследить, как часто и в каких именно значениях употребляется тот или иной модальный глагол в языке отдельных авторов, выяснить, используют ли переводчики одни и те же или различные приемы перевода в аналогичных случаях и т. д.

Настоящая статья отнюдь не претендует на исчерпывающее исследование всех значений модального сказуемого с *mau* и всех способов его перевода: это лишь описание наблюдений над переводом предложений с модальным глаголом *mau* (и, частично, с глаголом *can*) в двух произведениях английских писателей. Для анализа были взяты семь глав повести Дж. Олдриджа «Охотник» (James Aldridge, *The Hunter*) и роман Соммерсета Мэма «Луна и грош» (Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*).

Авторы крайне различны по своим социальным устремлениям и художественной манере. Написаны книги также в

разное время (первая — в 1950 году, вторая — в 1919). Роман С. Моэма переведен Н. Ман; повесть Олдриджа — Ив. Кашкиным (ред. М. Лорие).

Как показал анализ этих произведений, модальные глаголы *can* и *may* употребляются в них довольно часто — примерно 150 раз на 100 страницах текста, причем глагол *can* значительно более употребителен: так, в повести «Охотник» это соотношение составляет 130 : 20, то есть из 150 примеров 130 предложений содержат глагол *can* (*could*) и лишь 20 глагол *may*, точнее — *might*, так как форма *may* встретилась лишь в двух случаях. В романе Моэма процент употребления *may* (*might*) несколько выше.

Глаголы *can* и *may*, как известно, близки по значению, и разграничение их представляет определенную трудность. Мы исходим из того, что *can* выражает реальную возможность, фактическую или умственную способность, умение, а *may* употребляется при выражении лишь мысли о возможности, допущения возможности («может быть»), предположения, проблематичности, догадки, неуверенности.

Сравните:

He **can** sail a boat (=he is able to sail a boat).

He **may** change his mind (Perhaps he will change his mind).

В связи с этим интересно отметить, что в романе Моэма, например, более чем в 50 процентах случаев *may* (*might*) встретился в предложениях, в которых мысль о возможности, предположение, догадка и другие аналогичные значения выражены также и иными лексическими средствами: *I think...; I cannot dismiss the thought...; perhaps...; it appears; should she be better; if I thought there was any chance; it was impossible to make him understand; his thoughts dwell upon...; who knows?; I may* и т. п. В отношении глагола *can* (*could*) такой закономерности не наблюдается.

Различие значений глаголов *can*—*may* можно довольно ясно проследить в следующих предложениях:

I have come to Tahiti now to buy a schooner. I **can** get enough shell to make it worth while to fish for it, and who knows? I **may** find pearls (*Maugham*).

«Я сейчас приехал на Таити покупать шхуну..» Возможность добыть перламутр рассматривается как вполне реаль-



ная: «Я могу добыть столько перламутра, что это не будет напрасным расходом». Но далее уже высказывается лишь предположение, догадка, мечта: «И, кто знает, не удастся ли мне найти жемчуг».

Сравните также:

Nor with such a man **could** you expect the appeal to conscience to be effective. You **might** as well ask for a reflection without a mirror (*Maugham*).

В сказуемом с **might** ясно выражена проблематичность, даже невероятность предполагаемого: «все равно, что стараться увидеть свое изображение, не имея зеркала», в то время как в сказуемом с **could** этого значения проблематичности, неуверенности нет, здесь простая констатация факта: «бессмысленно взывать к совести человека, если ее у него нет».

Сравните также:

I **could** earn a dollar and a half a day common labour and I **might** get in as instructor. I say “**might**”, mind you, and I **might** be “chucked out... for sheer inability” (*J. London*).

Употребляя модальный глагол **could** (earn), говорящий имеет в виду реальную возможность заработать в качестве чернорабочего. Употребляя глагол **might** и подчеркивая выбор именно этого модального глагола, он имеет в виду весьма проблематичную, почти нереальную возможность получить работу в качестве надсмотрщика. Это лишь мечта, слабая надежда, тем более что далее даже выражается предположение, что едва ли удалось бы удержаться на такой работе.

Как известно, в учебниках английского языка авторы, говоря о значении глагола **may**, прежде всего обращают внимание на то, что он выражает разрешение (permission). Создается впечатление, что это чуть ли не ведущее, основное значение этого глагола. Между тем это совсем не так: в повести Олдриджа глагол **may** в таком значении вообще не встретился; в романе Мозма — всего лишь один раз. Но в том же значении был употреблен и глагол **can**.

Сравните:

- 1) She shrugged her shoulders:  
“Now **may** I go?”

Она пожала плечами: «Мне можно теперь идти?»

2) I heard the cracked tinkling of the bell, and going into the corridor, opened the door. Stroeve stood before me.

“Can I come in?” he asked.,

«Часов около десяти вечера в передней раздался надтреснутый звон колокольчика. Я открыл дверь. Передо мной стоял Стрѣв.

— Можно к тебе?»

Хотя в обоих случаях испрашивается разрешение и кажется, что примеры совершенно аналогичны, на самом деле, как нам кажется, здесь есть существенное различие и разные модальные глаголы употреблены не случайно. Удачный перевод Н. Ман хорошо раскрывает это: в первом примере (с глаголом *may*) жена Стрѣва произносит эту фразу после того, как он долго и горячо умоляет ее не покидать его. Бланш молча слушает его мольбы, но она непреклонна. Смысл ее ответа: «Мольбы бесполезны. Может быть, я теперь пойду?». Иначе говоря, здесь не столько просьба о разрешении (что-то сделать), сколько высказывание предположения о том, что лучше сейчас сделать (ср. русск.: «уже поздно, **пожалуй**, я пойду?»).

Во втором примере (с глаголом *can*) Стрѣв после долгих блужданий по улицам приходит к автору романа; он измучен, боится показаться на глаза людям и не решается войти, так как думает, что в комнате есть кто-нибудь посторонний, то есть что **о б с т о я т е л ь с т в а** таковы, что это неудобно. Отсюда перевод: «Можно к тебе?».

Таким образом, просьба о разрешении сделать что-либо может быть выражена в предложениях с обоими модальными глаголами; это — значение всего предложения, оно связано с определенной интонацией, но сами глаголы *can* и *may* при этом сохраняют свое индивидуальное значение.

Привычное желание связывать глагол *may* со значением разрешения иногда, как нам кажется, приводит к несколько искусственным переводам. Дело в том, что понятие разрешения логически связано с понятием «права на что-то», и это иногда побуждает переводчика передать значение, выраженное в сказуемом с глаголом *may*, этим существительным.

The Asile de Nuit is a large stone building where pauper and vagabond **may get** a bed for a week, provided their papers are in order and they **can** persuade the friars in charge that they are working-men (*Maugham*).

Отвлекаясь от ряда неточностей в переводе (прошедшее время, «бедняки и безработные»), обратим внимание на то, как переданы значения модальных глаголов:

«Монастырский ночлежный дом в Марселе — это большое мрачное здание, где бедняки и безработные получили право (разрядка моя.— Д. Ш.) одну неделю пользоваться койкой, если у них были в порядке документы и они могли доказать монахам, что не являются беспаспортными бродягами».

По-видимому, *may get* лучше было бы перевести просто «могут получить ночлег на неделю», а *can persuade* — «если им удастся убедить».

Итак; как показал анализ материала, основным значением предложений с *may (might)* является высказывание мысли о возможности, проблематичности, догадки, предположения с большой степенью неуверенности. Не случайно в половине случаев переводчик (Ив. Кашкин) употребляет: 1) вводно-модальное «может быть», 2) сочетание модального глагола с инфинитивом («может уехать»), 3) существительное соответствующего значения.

Вот характерные примеры перевода:

1) вводно-модальное «может быть»:

He **thought** *may be* Jack had followed him to tell him that Sam was giving up; or it **might be** Andy Andrews who had returned.  
The fur **may be** short.

Он подумал, что Джек нагнал его, чтобы сказать, что Сэм все бросает, или, **может быть**, что вернулся Энди Эндрюс.

Зверя там, **может быть**, и немного...

She **thought** for a moment that Roy had changed his mind about giving the money to Sam and **might stay** the winter and help him instead.

На мгновение она **предположила**, что Рой раздумал давать деньги Сэму и, **может быть**, все-таки **останется** на зиму помогать ему.

“Someone is going to take a hole in him. It **might be** you, Scotty”, Roy said.

«Пуля кого-нибудь из нас уколошит. **Может быть**, тебя, Скотт», — сказал Рой.

## 2) модальный глагол + инфинитив:

“Isn't it a dangerous way to travel in the bush, Warden, secretly?” You **might have** a terrible accident”.

He should have waited and faced Sam with the offer. Sam **might not accept** the idea. Sam **might be made** even more desperate by Roy's half-solution. Sam **might pack up and leave** immediately.

А не опасно ли путешествовать по лесу тайком? **Может** приключиться несчастный случай.

Надо было остаться и самому предложить Сэму нанять работника. Сэм **может отказаться** — это полумера. Это **может** только подтолкнуть его на что-либо отчаянное. Сэм **может** сейчас же **собраться и уехать**.

## 3) существительное:

В следующем примере модальное сказуемое (might have) определительного предложения к существительному chance вообще не переведено, поскольку значение существительного («шанс», «возможность», «перспектива») по существу уже выражает значение этого модального сказуемого:

Roy knew that the man had faced all this in himself and had rejected any **chance he might have** as hopeless.

Рой понял, что он все это не раз обдумывал, и отверг все **варианты** как безнадежные.

Сравните также:

A hired man **might help** you, but I wouldn't count on it.

Конечно, работник — это **помощь**, но я все же не стал бы на это рассчитывать.

4) глагольное сочетание, но с иным глаголом, также модального значения (например, «хотел оставить»):

<p><b>I thought I might leave the money with you and you could pay the hired man every week.</b></p>	<p><b>Я хотел оставить их тебе и просить, чтобы ты платил работнику каждую неделю.</b></p>
--	--

Итак, в повести Олдриджа модальный глагол *may* употребляется сравнительно редко, причем только в значении предположительной возможности для выражения проблематики сообщаемого, догадки (но не «разрешения»). В переводе в большинстве случаев — модальный оборот «может быть» или модальное сказуемое с глаголом «может».

Несколько иная закономерность в переводе модальных глаголов в романе Моэма: переводчик Н. Ман всячески избегает передавать глаголы *can* и *may* модальным оборотом «может быть» и модальным глаголом; случаи таких переводов единичны, например:

Those who **think** that a man betrays his character now—here more clearly than when he is playing a game **might** on this **draw** subtle inferences.

«Те, кто считает, что характер человека всего отчетливее проступает в игре, **могут сделать** отсюда такие выводы».

Когда же переводчица прибегает к традиционному «может быть», интересно отметить ее стремление как-то разнообразить это модальное сочетание. Так, в следующем примере удачно передано равнодушие и безразличие в ответе:

“It appears that he’s ill”, said Stroeve.

“It **may be**”,— answered the concierge indifferently.

«Он, кажется, нездоров»,— начал Дик.

«Все может быть»,— равнодушно отвечала консьержка.

В случае повторения того же модального глагола в одном предложении естественно стремление разнообразить его в переводе:

Yes, but all this time he **may be dying** and when we get there it **may be** too late to do anything.

«Отлично, а он, **может быть**, лежит при смерти, и, когда мы его разыщем, **будет** уже поздно».

Но чаще всего модальное сказуемое с глаголом *may* в переводе романа заменено простым, немодальным, то есть глаголом в изъявительном наклонении в настоящем, прошедшем или будущем времени:



Perhaps, she **may change**  
her mind.

Возможно, она **передумает**.

I **may run** across him in  
Paris. Would you like me  
to let you know about  
him?

А если я **вдруг встречу**  
с ним в Париже. Сооб-  
щить вам о нем?

Особенно интересен в этом отношении следующий при-  
мер: в нем четыре модальных сказуемых с глаголом **may**  
и ни один (!) из них не переведен с помощью модального  
глагола или оборота. При этом перевод представляется нам  
вполне удачным:

Conversion **may come** under  
many shapes and it **may**  
**be brought** in many ways.  
With some men it needs  
cataclysm, as a stone **may**  
**be broken** to fragments  
by the fury of a torrent;  
but with some it comes  
gradually as a stone **may**  
**be worn away** by the cease-  
less fall of a drop of  
water.

Откровение **приходит** под  
разными личинами и по-  
разному люди на него  
**отзываются**: так камень  
**разлетается** на куски от  
ярости потока; с другими  
все совершается посте-  
пенно: так вода **точит**  
камень.

Следует заметить, однако, что в ряде случаев переводы  
несовершенны; полное игнорирование переводчиком модаль-  
ного глагола едва ли может быть оправдано.  
Сравните, например:

I think, I **may remind** him  
of a time he prefers to  
forget.

Я **напомню** ему то, о чем  
он старается забыть.

По-видимому, здесь все же были все основания употре-  
бить в переводе модально-вводное слово «возможно» («воз-  
можно, я **напомню** ему...») или модальное сказуемое («встре-  
ча со мной может **напомнить** ему»).

Однако в других аналогичных случаях, при более вни-  
мательном анализе, кажущаяся вольность переводчика ока-  
зывается оправданной.

Сравните:

It was impossible to make him understand that one **might** be outraged by his callous selfishness.

Нет, этот человек не в состоянии понять, что его безжалостный эгоизм вызывает ненависть.

Наличие обобщенно-личного местоимения *one* говорит о том, что речь идет о допущении действия (вернее, состояния), которое может возникать (и возникает) всегда, вообще, постоянно. Употребленная в переводе форма изъявительного наклонения и отсутствие какого-либо модального слова представляется нам здесь явлением вполне закономерным (тем более, что употребление *might* в придаточном предложении в значительной мере определяется здесь грамматической структурой предложения).

Значение предположения, догадки, допущение возможности, выражаемое модальным сказуемым с *may*, может быть передано и другими вводными модальными словами и сочетаниями, связанными со значением предположения и проблематичности («надо думать», «по-видимому», «должно быть», «возможно»):

He had no beard when I knew him, but if he has grown one it **might well** be red.

У него не было бороды, когда я встречался с ним, но если он отрастил бороду, то, надо думать, рыжую.

No, I haven't heard a word. He **may be** dead for all I know.

Слышали ли вы что-нибудь о нем?

Нет, ничего. Он, по-видимому, умер.

There was on his face a strange look, and I thought that so **might** a man look when he had died under the torture.

Странное выражение застыло на его лице. «Такое лицо, — подумалось мне, — должно быть у человека, умершего под пытками».

Will you let me see your pictures?

— Вы позволите мне посмотреть ваши картины?

Why should I?

— Это еще зачем?

I **might feel inclined** to buy one.

— Возможно, что мне захочется приобрести одну из них.

**I might not feel inclined** — Возможно, что мне не  
to sell one. захочется ее продать.

Диалог полон иронии и сарказма. Безусловно, очень удачно переведен вопрос с *should* («Это еще зачем?»). По-видимому, было бы лучше и предложение с *might* тоже перевести острее, злее, например: «почем знать», «кто знает».

Интересен перевод и следующего диалога:

“I’ve enjoyed my dinner”, — Я с удовольствием пообе-  
he remarked. дал, — заметил он.  
“I think we might have our — А не выпить ли нам здесь  
coffee here, don’t you?” же кофе?  
“Yes”. — Можно.

Употребляя глагол *might*, говорящий вовсе не имеет в виду возможность или невозможность выпить кофе: он лишь высказывает мысль, как бы ставит на обсуждение свое предложение завершить обед чашкой кофе. («А не выпить ли нам здесь же кофе?»). Любопытно, что в русском переводе модальное слово («можно») употреблено лишь в ответе, там, где в подлиннике его не было (“yes”), лишь при выражении согласия, при допущении возможности.

Наконец, несколько наблюдений над переводом сочетаний модального глагола *might* с инфинитивом в перфектной форме.

В основном такие сочетания делятся на две группы:

1) предположение, допущение возможности и того, что сообщаемое, может быть, и имело место:

<b>The land might have paid</b> enough then, but that passed when the big lumber bosses took over and teamed in their own supplies. (Aldridge)	<b>Может быть, тогда игра и</b> стоила свеч, но все это кончилось, как только лесные компании взяли все снабжение в свои руки.
---	---

Интересно отметить, что Н. Ман, в переводе которой вообще заметно явное желание не употреблять в русском языке модальный глагол «может» или «может быть», и здесь (при переводе сочетания *might* с перфектной формой) стремится заменить его другими словами, выражающими предположение, догадку:

For all his pain, Dirk Stroeve remained a ridiculous object. He **might have exited** sympathy if he had grown worn and thin. He did nothing of the kind.

She was rather tall, and her grey dress, simple and quite well-cut, did not hide the fact that her figure was beautiful. It was a figure that **might have appealed** more to the sculptor than to the costumier. (*Maugham*)

2) н е р е а л ь н о с т ь предполагаемого, у п у щ е н н а я возможность осуществления чего-либо:

His thoughts dwelt among pictures of what **might have been** and the safety of the life he had refused filled him with longing.

Несмотря на свое горе, Дирк Стрёв, оставался комической фигурой. Если бы он хоть немножко похудел и осунулся, он, **наверное**, возбуждал бы жалость. Но ничего подобного с ним не случилось.

Отлично сшитое, хотя и скромное серое платье не скрывало удивительной стройности ее высокой фигуры. **Впрочем**, эта фигура, **должно быть**, была привлекательней для скульптора, чем для портного.

Мысли его унеслись к тому, что **могло бы быть**, и благополучие этой жизни, которой он некогда пренебрег, наполнило тоской его сердце.

В последнем примере в переводе можно даже избежать употребления модального глагола: «Он мысленно рисовал себе картины того, что так и не осуществилось (чему не суждено было осуществиться), и благополучие той жизни, от которой он когда-то отказался, наполнило тоской его сердце».

Объем статьи, к сожалению, не позволяет подробно остановиться на особенностях перевода предложений с модальным глаголом *can*, хотя он гораздо более употребителен, чем *may*, и способы перевода его еще разнообразнее. Из сказанного выше можно сделать следующий общий вывод: переводы еще раз подтверждают, что модальные глаголы не являются, строго говоря, глаголами: они не выражают процесса, действия, а представляют собой особые служеб-

ные слова, употребляемые в современном английском языке в составе лишь модального сказуемого. Переводчик стремится передать не лексическое значение самого модального глагола, а лишь модальность, сообщаемую им сказуемому или всему предложению в целом. Эта модальность обычно имеет очень общее значение (например, в сказуемом с *may* — это допущение возможности, предположение, вероятность, мысль о возможности, догадка, мечта, проблематичность и т. п.), и средства выражения ее очень разнообразны. В переводах на русский язык мы часто не находим модального сказуемого — модальность передается вводно-модальными словами, частицами, интонацией и т. п., иногда она остается формально не выраженной в переводе вообще.

Как было указано выше, задачей настоящей статьи являлось не перечисление всех возможных способов передачи значений модальных сказуемых с глаголом *may*, а лишь наблюдение над их переводом на материале двух произведений художественной литературы. Анализ более широкого материала, несомненно, даст более полную и ясную картину. С другой стороны, такого рода исследование позволит внести коррективы в правила, диктуемые грамматиками английского языка, поскольку последние не учитывают частотности употребления модального сказуемого с одним и тем же модальным глаголом в разных значениях и, следовательно, не всегда правильно ориентируют читателя (см. сказанное выше об употреблении модального сказуемого с *may* в значении «разрешения»).

*Я. Рецкер*  
(Москва)

### **СЛЕДУЕТ ЛИ ПЕРЕДАВАТЬ АЛЛИТЕРАЦИЮ В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ?**

С аллитерацией в узком смысле (повторение начальной согласной) или в широком смысле (повторение согласной в любом слоге рядом стоящих слов) мы встречаемся в любом номере английской или американской газеты, в стихах и

в прозе, в политических статьях и объявлениях, в названиях книг и заголовках статей.

Аллитерация — одно из древнейших стилистических средств английского языка. Именно аллитерация была характерной чертой англосаксонской поэзии еще в VII—VIII веках. «Беовульф» и другие произведения древнеанглийского эпоса написаны аллитерированным стихом. Аллитерация отложилась в современном английском языке в десятках фразеологических единиц различных типов, как, например, *safe and sound, a pig in a poke, fit as a fiddle, cold comfort, dare-devil, Pied Piper, shilling shocker, Love's Labour Lost, etc.*

В переводе этих и подобных фразеологических выражений аллитерация не отражается: «цел и невредим», «кот в мешке», «в полном порядке», «слабое утешение» и т. п. В такой передаче нет никакой потери. Выражения эти настолько шаблонны, что их выразительность давно стерлась. Разумеется, остается в силе образность, когда ее можно передать в переводе («кот в мешке»), но это сторона вопроса, не имеющая отношения к аллитерации.

Может ли возникнуть необходимость в передаче аллитерации, с которой чаще всего мы встречаемся в заголовках газетных статей? И если такая необходимость возникает, то какими средствами следует ее передавать? Вот два вопроса, на которые нужно дать ответ.

В номере «Daily Worker» от 16 октября 1963 г. можно отметить передовую *Men, Money and Motors*, однако никакой стилистической функции этот заголовок не несет, если не считать того, что три существительных, начинающихся с одной и той же буквы, делают заглавие статьи более броским, привлекающим внимание читателя. Эта статья, посвященная важной теме, написана вполне серьезным тоном и аллитерированный заголовок с нею не контрастирует. Иное дело *Bar Barbarism in Bars*, где заголовок несколько сгущает краски (в заметке говорится о недопустимости торговли спиртными напитками в буфетах), но здесь это достигается не аллитерацией, а употреблением слова *barbarism*.

Серьезную задачу ставят перед переводчиком такие случаи, когда употребление аллитерации имеет явно экспрессивное значение. Вот яркий пример такого использования аллитерации. В одном выступлении оратор дал такую характеристику трем наиболее вероятным, по его мнению, кандидатам на пост премьера после ухода Макмиллана:



Butler: donnish, dignified and dull;  
Hailsham: ebullient, erudite and erratic;  
Maudling: manly, matey and money-wise.

Каждый из кандидатов получил по три аллитерированных эпитета, причем последний — даже совпадающих с начальной буквой его фамилии. Может ли в данном случае переводчик пренебречь аллитерацией?

Ясно, что подбор аллитерированных эпитетов придает этому политическому выступлению шутливую форму. Это не результат серьезной оценки качеств каждого из перечисленных политических деятелей, а скорее попытка в остроумной форме подчеркнуть некоторые сугубо личные свойства трех кандидатов. Что же получится, если переводчик, не считаясь с экспрессивным заданием этой характеристики, примет ее всерьез и передаст «на полном серьезе»? Получится то, что наш читатель не поймет шутки и отнесет несуразность эпитетов за счет слабости умственных способностей выступавшего.

Таким образом, аллитерацию экспрессивного значения передавать в переводе необходимо. Но как? Аллитерацией же? Мы знаем, что это не раз делалось в переводе поэзии (например, С. А. Адриевским, Бальмонтом и Брюсовым в переводе «Ворона» Эдгара По), но создаст ли это аналогичный эффект в прозе? Ведь если аллитерация является одной из специфических черт английского языка, то в русском она служит лишь одним из художественных средств в поэзии. В прозе она чаще всего просто не воспринимается. Спросите любого читателя «Известий», что поражает его в заголовке статьи о футболе: «О классе, запасе и кассе» (Московский вечерний выпуск, 6 декабря 1963 г.). Ответ неизменно гласит: рифма. Лишь немногие обратили внимание на трехкратное повторение «с» (аллитерацию в широком смысле), но никто не заметил единоначатия: класс и касса.

Надо полагать, что не нужно в переводе вышеупомянутого выступления подбирать русские эпитеты, начинающиеся с одной буквы. Это фокусничество осталось бы непонятным и неоцененным. Другое дело — замена аллитерации узкой широкой аллитерацией или даже рифмой. Конечно, это требует от переводчика большого искусства. В характеристике Батлера, например, первое, что приходит в голову: академичен, приличен и скучен. Но «приличен» еще далеко не «импозантен» или «величествен», что гораздо больше

подошло бы по смыслу, но не по форме. В подобных случаях добиться высшего единства формы и содержания сможет лишь талантливый и, что не менее важно, упорный переводчик. А в таком единстве — основной закон адекватного перевода.

Однако можно предвидеть и случаи использования единоначатия в передаче английской аллитерации в переводе. Вот известный пример из «Крошки Доррит» Диккенса:

“Papa” is a preferable mode of address,” observed Mrs. General. “Father” is rather vulgar, my dear. The word “papa” besides, gives a pretty form to the lips. Papa, potatoes, poultry, prunes and prism, are all very good words for the lips; especially prunes and prism. You will find it serviceable, in the formation of a demeanour, if you sometimes say to yourself in company — or entering a room, for instance, — Papa, potatoes, poultry, prunes and prism.”

(Ch. Dickens, “Little Dorrit”, book II, ch. V)

Так поучает свою воспитанницу миссис Джeneralь, гувернантка в доме разбогатевшей семьи Доррит.

«— Папа» — более подходящая форма обращения, — заявила миссис Джeneralь. — «Отец» — это довольно вульгарно, душа моя. Кроме того, слово «папа» придает изящную форму губам. «Папа», «пряник», «палисандр», «персики и призмы» — прекрасные слова для губ, особенно «нерсики и призмы». Было бы очень полезно, если бы вы время от времени, будучи в гостях или, например, входя в комнату повторяли про себя: папа, пряник, палисандр, персики и призмы».

Совершенно очевидно, что в данном конкретном случае весь комизм этого наставления пропал бы, если бы не была передана в переводе аллитерация. Вполне понятно, что при этом пришлось заменить картофель пряником, а домашнюю птицу — палисандром. Конкретные соответствия слов здесь никакой роли не играют. Важно лишь сталкивание наиболее нелепых сопоставлений. Впрочем, учитывая фонетическую «основу» метода миссис Джeneralь, следовало бы изменить порядок избранных переводчицей слов таким образом: папа, персик, палисандр, пряники и призмы. Ведь в конечных словах подлинника аллитерируются два звука. Это усиливает комический эффект.

Но едва ли можно передать стилистический, вернее экс-

прессивный, эффект аллитерации русской аллитерацией, если он не подкрепляется всем контекстом. Например, в передовой "Daily Worker" от 12 октября 1963 г., цитирующей заявление Коммунистической партии Великобритании по поводу ухода Макмиллана, аллитерация *The shifty, shoddy Macmillan era is over* не поддержана контекстом и не должна передаваться в переводе.

Хотя экспрессивная направленность аллитерации в передовой той же газеты (об убийстве президента Кеннеди) 26 ноября 1963 г. в английском подлиннике не вызывает сомнений (кстати, нагнетание шипящих и свистящих в поэзии используется с одинаковым эффектом и в английском, и в русском языке), но и здесь передача аллитерации излишня: *The sombre and solemn events in the United States dominate our front page, as they dominate the thoughts of hundreds of millions in every land.*

Из рассмотренных примеров ясно, что только экспрессивное (а не функционально-стилистическое) использование аллитерации должно передаваться в переводе, причем в тех случаях, когда экспрессивная функция аллитерации поддерживается всем контекстом. И редко при помощи аллитерации в русском языке.

*Г. Пазенко, В. Решетилов*  
(Москва)

### **СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ РУССКИХ ОДНОСОСТАВНЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

Английский язык по своей структуре относится к аналитическим языкам. Аналитический строй языка не позволяет опускать тот или иной главный член предложения, так как отсутствие флексий не дает возможности компенсировать этот главный член посредством другого. Поэтому английское предложение, как правило, требует наличия в своем составе обоих главных членов предложения. Исключение составляют слова-предложения и повелительные предложения, в которых сохраняется односоставность.

Русский язык является флективным по своей структуре. Предложения с недостающими или опущенными главными членами здесь довольно распространены. Если в предложении нет подлежащего, то субъект действия может выражаться глаголом в какой-либо его форме. Например, в неопределенно-личном предложении главный член выражен глаголом в форме 3-го лица мн. числа настоящего или будущего времени, в обобщенно-личном предложении главный член выражен глаголом в форме 2-го лица ед. числа настоящего или будущего времени.

В некоторых русских односоставных предложениях подлежащего вообще не может быть ввиду того, что главный член выражен безличным глаголом (безличные предложения) или инфинитивом (инфинитивные предложения). С другой стороны, в русском языке есть предложения, состоящие только из подлежащего, которое выражено именем существительным в именительном падеже или количественно-именным сочетанием (номинативные предложения).

Таким образом, при переводе с русского языка на английский перед переводчиком возникают некоторые трудности: как перевести то или иное односоставное предложение на английский язык. Ниже приводится ряд способов, которые позволяют средствами английского языка передать односоставность русского предложения. Примеры, иллюстрирующие эти способы, взяты из романа Горького «Мать» и сопоставлены с их переводом<sup>1</sup>. Многообразие вариантов перевода позволило систематизировать их в зависимости от того, какие грамматические или лексические формы используются переводчиком.

1. Введение формального подлежащего (безличного *it*). Этот случай является, пожалуй, самым типичным. Само *it*, вводимое в английское предложение, не несет лексического значения, а служит лишь для того, чтобы дополнить предложение до двусоставного. Например:

Не горевать тебе, а радоваться надо бы. (стр. 104).

*It should make you glad instead of miserable.* (p. 241).

Скоро светать будет... (стр. 19).

*Soon, it will be getting light ...* (p. 36)

---

<sup>1</sup> M. Gorky, *Mother*, Foreign Languages Publishing House, Moscow, 1950. Translated by M. Wettlin. М. Горький, *Мать*, Горький, ОГИЗ, 1947.

Об этих делах запрещено говорить. (стр. 88)  
It's forbidden to talk about such things. (p. 191)

2. Введение подлежащего, выраженного личным местоимением.

а) Введение местоимения 3-го лица мн. числа **they** в неопределенно-личном значении. Например:

А если вас сцапают — спросят, откуда вы взяли эти все еретицкие книжки, — вы что скажете? (стр. 84)

If **they** catch you and ask where you got those heretical leaflets, what will you say? (p. 163)

Скоро его выпустят, говорю вам ... (стр. 87)

I'm positive **they**'ll let him out soon... (p. 171)

б) Введение местоимения 2-го лица ед. числа **you**. Например:

Нельзя прощать! (стр. 84)

**You** can't forgive that! (p. 195)

Не надо бояться! (стр. 45)

**You** mustn't be afraid! (p. 87)

Сидишь — сидишь ... (стр. 45)

**You** don't do anything in jail but sit on and on ... (p. 88)

в) Введение местоимения 1-го лица мн. числа **we**:

Что с ним делать? (стр. 103)

What ever shall **we** do with him? (p. 240)

3. Замена дополнения, выраженного личным местоимением в русском языке, подлежащим в английском предложении. Например:

Ей было жалко степенного мужика. (стр. 83)

**She** felt sorry for that somber muzhik. (p. 192)

Не хватает у меня терпения! (стр. 93)

I can't wait like this! (p. 216)

Ее беспокоило, что вот уже скоро ночь, а Егор Иванович не несет литературу, как он обещал. (стр. 77)

**She** was worried by the fact that it was almost night and Yegor Ivanovich had not yet brought the promised literature. (p. 151)

4. Замена обстоятельства места в русском предложении подлежащим в английском. Например:

**В этих листках зло писали о порядках на фабрике ...**  
(стр. 43)

**These leaflets harshly criticized the management of the factory...** (p. 83)

**В этой песне не слышно было печального раздумья души.**  
(стр. 37)

**It (the song) did not voice the painful cogitations of a soul.**  
(p. 72)

**В церкви нам пугало показывают.** (стр. 58)

**The churches shake a scarecrow at us.** (p. 111)

5. Замена сказуемого в русском предложении, выраженного смысловым глаголом, другим смысловым глаголом в английском предложении. В результате этой замены дополнение русского предложения стало подлежащим в английском. Это дало возможность автору избежать употребления неопределенно-личного *they*:

**В трактире и на фабрике замечали новых, никому не известных людей.** (стр. 43)

**At the factory and in the saloon appeared people whom nobody knew.** (p. 84)

6. Введение лексически-полнозначного слова.

а) Введение существительного в абстрактном значении, которое равнозначно *they*:

**Заговорили о тебе.** (стр. 45)

**People've started talking about you.** (p. 106)

**В слободке говорили о социалистах ...** (стр. 43)

**People in the settlement began to speak about the Socialists ...** (p. 83)

**С ними здоровались.** (стр. 153)

**The people exchanged greetings with them** (p. 300)

б) Введение слова, семантически связанного со словом в русском предложении. Например:

**Днем капало с крыш.** (стр. 119)

**During the day the water dripped off the roofs.** (p. 233)



в) Введение существительного того же корня, что и глагол, который соответствует русскому глаголу. Например:

**Готовились** праздновать Первое мая. (стр. 119)

**Preparations** were begun for celebrating May Day. (p. 234)

7. Введение личного местоимения в том случае, когда легко угадывается подлежащее в русском безличном предложении. Например:

Трудно идти, маленькие ноги вязнут в снегу. (стр. 31)

**She** advanced with difficulty, her little feet sinking in the drifts. (p. 62)

8. Передача русского односоставного предложения пассивной конструкцией в английском переводе:

Толкали ее. (стр. 53)

She was pushed. (p. 123)

Ее знали, за нею следили ... (стр. 359)

She realized that she was being shadowed ... (p. 359)

9. Предложения, в которых главный член выражен глаголом в повелительном наклонении, обычно сохраняют свою односоставность и при переводе на английский язык:

Говори с ним! (стр. 56)

Try and talk to him! (p. 29)

Не сердись! (стр. 56)

Don't be angry! (p. 40)

Иди, иди... (стр. 166)

Get along, get along ... (p. 326)

### III. Заметки

---

*Л. Бархударов*  
(Москва)

#### **РОЛЬ ПЕРЕВОДА КАК СРЕДСТВА РАЗВИТИЯ УСТНОЙ И ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ НА СТАРШИХ КУРСАХ ЯЗЫКОВОГО ВУЗА**

Говоря о месте и роли перевода в процессе обучения языку, следует прежде всего разграничивать вопросы, относящиеся к проблеме перевода на родной язык и к проблеме перевода на иностранный язык. В первом случае иностранный текст является исходным, во втором — искомым. Следовательно, в первом случае встает проблема анализа (понимания, осмысленного восприятия) иностранного текста, во втором — проблема синтеза (воссоздания, продуцирования) иностранного текста. Естественно, что перевод на родной язык выступает в первую очередь как одно из средств развития навыков понимания, осознания речи на иностранном языке (устной, если речь идет о переводе на слух, и письменной, если речь идет о переводе письменного текста). Перевод же на иностранный язык является в первую очередь средством развития навыков говорения, то есть синтеза речи на иностранном языке (опять-таки речи устной или письменной). Мы начнем с рассмотрения проблемы перевода на иностранный язык в связи с первоочередной важностью продуктивного владения речью на иностранном языке для студентов языкового вуза.

Существует немало ошибочных представлений о роли и месте перевода в процессе обучения языку на продвинутых этапах обучения. Мы не говорим о тех взглядах, согласно которым перевод как средство обучения иностранному языку вообще не должен иметь места, — тут, как говорится, спорить бесполезно. Но есть немало методистов и практи-

ков — преподавателей языка, которые полагают, что к переводу следует прибегать лишь на начальных этапах обучения языку и что на старших курсах языкового вуза можно и должно обходиться без перевода, поскольку студенты знают язык достаточно хорошо, для того чтобы совершенствовать свои языковые знания и умения без посредства родного языка.

Такая точка зрения является, однако, поверхностной. С ней нельзя согласиться по следующим соображениям: овладение языком в языковом вузе предполагает нечто большее, нежели развитие умения выражать свои мысли на этом языке. Важно не только то, что студент умеет выражать свои мысли — важно и то, как он их выражает, как и какие языковые средства использует он для выражения своих мыслей, насколько он владеет всем богатством ресурсов иностранного языка, всем разнообразием средств выражения мысли на этом языке. В самом деле, общеизвестно, что, для того чтобы выражать определенный круг понятий и вести беседу в пределах неспециальной (бытовой и общественной) тематики, достаточно владеть примерно полутора-двумя тысячами лексических единиц и весьма определенным набором грамматических конструкций. Примерно к середине или концу третьего года обучения студент языкового вуза уже владеет и тем и другим и, стало быть, имеет полную возможность выражать свои мысли в пределах общего (т. е. не узкоспециализированного) круга понятий. Вот тут-то у многих студентов и наступает то, что можно образно назвать «остановкой языкового роста»: будучи в состоянии элементарно, порою примитивно выражать свои мысли (при этом даже без языковых ошибок — опять-таки в пределах ограниченного круга лексических единиц и элементарных грамматических конструкций), студенты прекращают заботиться о пополнении своего языкового багажа, об обогащении своей речи, считая, что им, собственно говоря, уже учиться нечему, что они постигли язык в совершенстве.

Перевод на иностранный язык как раз и является одним из наиболее мощных средств (хотя, понятно, и не единственным средством) преодоления этой «остановки языкового роста» студентов на продвинутом этапе обучения. Кое-кому может показаться парадоксальным, но мы все же осмелимся высказать ту мысль, что в какой-то мере перевод на иностранный язык является даже более эффективным сред-

ством развития речевых навыков, чем так называемая свободная речь учащихся. Ведь, «свободно говоря», студент вполне может ограничиваться узким кругом хорошо знакомой ему лексики и грамматики, и худо-бедно, но все же выражать свои мысли, не делая при этом языковых ошибок. И все же это не то, чего мы ожидаем от студента старшего курса языкового вуза. При таком «свободном говорении» язык студента, как правило, бывает худосочным, невыразительным, примитивным. Другое дело — перевод на иностранный язык. Ведь перевод — не пересказ, не изложение; тут ничего не опустишь, не упростишь; принцип адекватности перевода требует полной передачи всего языкового богатства подлинника, всех его стилистических ресурсов, выразительных средств, требует владения разнообразной фразеологией, синонимикой, экспрессивной лексикой, всем арсеналом средств языка. Именно в этом и заключается ценность перевода как средства развития речи на иностранном языке на старших курсах.

Существует еще одно мнение, с которым приходится полемизировать: мнение о том, что перевод является не речевым, а языковым упражнением и, стало быть, «низшим этапом» работы над иностранным языком. С этим опять-таки трудно согласиться. Не говоря уже о том, что само подразделение упражнений на языковые и речевые является сугубо условным, следует со всей решительностью подчеркнуть, что при переводе говорящий или пишущий всегда имеет дело не с передачей отдельных языковых единиц, а с конкретными речевыми произведениями, которые он воспроизводит средствами другого языка, с передачей всей совокупности лексико-фразеологических, грамматических и стилистических средств языка в их единстве и взаимодействии, воплощенных в конкретной ткани данного речевого произведения. Перевод есть не что иное, как особый вид речевой деятельности; поэтому относить его к языковым, а не речевым упражнениям по меньшей мере странно. Не следует забывать о том, что перевод есть творческий, а не механический процесс, в то время как понятие «языкового упражнения» в отличие от «речевого» предполагает преимущественно механический вид деятельности.

Перейдем теперь к вопросу о том, на каком материале должна строиться работа по переводу на 4—5 курсах педагогических вузов и факультетов иностранных языков.

Представляется, что работа эта должна строиться преимущественно на текстах общественно-политического, публицистического и художественно-публицистического характера, а также (в части устного перевода) и на материалах бытового характера. Ни в коем случае не следует увлекаться переводом художественной литературы — этот вид перевода весьма труден и (что касается перевода на иностранный язык) малодоступен для студентов, да и не только студентов, но и большинства преподавателей иностранного языка. Между тем об этом часто забывают, порой заставляя студентов не только старших, но даже и младших курсов переводить художественные произведения на иностранный язык. Примером этого может служить выпущенная в свет в 1960 году Ленинградским отделением Учпедгиза книга под названием «Сборник упражнений по грамматике английского языка» (авторы В. Л. Каушанская, Р. Л. Ковнер и др.). В этой книге, рассчитанной, очевидно, на студентов второго-третьего курса языкового вуза, студентам предлагается перевести на иностранный язык не более не менее, как отрывки из Л. Толстого, И. Тургенева, А. Пушкина, А. Чехова и других русских классиков, а с английского на русский — отрывки из Ч. Диккенса, У. Теккерея, У. Коллинза, Дж. Пристли, Т. Харди и т. д. К чему это приводит на практике, догадаться нетрудно. Именно такое неумелое использование перевода на занятиях по иностранному языку и порождает «антипереводческие» настроения среди методистов и преподавателей языка.

Следует, далее, четко представлять себе разницу между работой по переводу на педагогическом и на переводческом факультетах. Если для будущих переводчиков перевод — это их профессиональная подготовка, то для будущих педагогов это прежде всего с р е д с т в о овладения языком. Поэтому работа по переводу на педагогических факультетах должна быть направлена (помимо само собой разумеющегося развития переводческих навыков) на о б о г а щ е н и е р е ч и у ч а щ и х с я (письменной и устной) на иностранном языке. Занятия по переводу должны преследовать цель пополнения словаря учащихся, обогащения его новыми лексико-фразеологическими единицами. Эти новые лексико-фразеологические единицы должны не просто сообщаться учащимся, но и закрепляться в упражнениях переводческого характера, работа над которыми должна занимать определенную часть учебного времени, помимо времени, от-

водимого на перевод основного текста. Следует подчеркнуть, что работа по переводу предоставляет особо благоприятные возможности для овладения с и н о н и м и к о й языка: поскольку одной из основных трудностей перевода является выбор слова из синонимического ряда, то на занятиях по переводу лучше всего проводить работу над синонимами, разъяснять разницу между ними и указывать пути их употребления в различных контекстах. Представляется, что именно работа над синонимикой должна играть важную роль на старших курсах как средство преодоления той тенденции к элементарно упрощенной речи, о которой было сказано выше.

Следует также отметить, что обсуждение различных вариантов перевода и выбор оптимального варианта из ряда возможных являются прекрасным средством овладения стилистическими приемами, свойственными иностранному языку. Вообще перевод — это наилучшая школа практической языковой стилистики.

Переходя к вопросу о переводе с иностранного языка на русский, следует подчеркнуть, что к нему относится все сказанное выше о переводе на иностранный язык с той разницей, что при переводе на родной язык вся работа над иностранным языком протекает уже не в продуктивном (синтетическом), а в чисто рецептивном (аналитическом) плане. Перевод на родной язык — одно из весьма эффективных средств развития навыков п о н и м а н и я иноязычного текста. В этом отношении особо полезна работа по переводу с иностранного языка на с л у х. Важность этого вида работы трудно переоценить, учитывая, что студенты, как правило, не имеют достаточно твердых навыков понимания иностранной устной речи. Большие возможности в этом отношении открываются применением средств звукозаписи и кино.

Следует также учитывать, что перевод на родной язык важен для студентов педагогических вузов и профессионально, поскольку этот вид работы будущим педагогам придется применять и в школе и особенно в неязыковом вузе, где он, хотя и перестал быть господствующим видом работы (чего нельзя не приветствовать), все же играет и будет играть важную роль в процессе обучения языку.

В заключение следует высказать серьезное возражение против еще одного неправильного использования перевода в процессе языковой подготовки. Мы имеем в виду широко



распространенную у нас практику требовать от студенто-в, в качестве средства контроля понимания иноязычного текста, перевода на русский язык отрывков художественной литературы. Вообще говоря, в отличие от перевода художественной литературы на иностранный язык перевод на родной язык литературных произведений в определенной мере доступен для студентов и может практиковаться на 4—5 курсах языкового вуза, впрочем, в очень умеренной дозе. Но требовать от студента, чтобы он без подготовки (например, на экзаменах) переводил на русский язык художественные тексты,— это значит требовать от него невозможного. Такая работа неизбежно приводит к буквализму, к дословной передаче подлинника, против чего следует решительно бороться. Существует немало других способов помимо перевода, дающих преподавателю возможность проверить понимание студентами старших курсов сложных литературно-художественных текстов.

Заканчивая, мы хотели бы подчеркнуть, что отнюдь не собираемся провозглашать примат и господство перевода на старших курсах как основного средства овладения языком. Это, конечно, не так. Мы только стремились показать, что перевод на продвинутых этапах обучения языку не только допустим как один из видов работы (чем больше их, тем лучше), но и имеет некоторые преимущества, которые дают ему по меньшей мере право на существование как одного из основных видов работы над языком.

*М. Цвиллинг*  
(Москва)

### **СИНХРОННЫЙ ПЕРЕВОД КАК ОБЪЕКТ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Синхронный перевод в последнее десятилетие становится универсальным средством общения разноязычных участников на международных съездах, конференциях и совещаниях. Число подобных собраний достигает, по весьма

скромному подсчету, нескольких сот в год. Множество постоянно действующих органов и организаций являются необъятной сферой деятельности для целого отряда синхронных переводчиков.

Неизмеримо возросший международный авторитет Советского Союза, расширение его международных связей, постоянное углубление и развитие сотрудничества стран социалистического лагеря — все это привело к резкому увеличению потребности в синхронном переводе с русского языка и на русский язык.

В этих условиях приобретает актуальность вопрос о систематической подготовке у нас кадров синхронных переводчиков, а следовательно, и о методике обучения синхронному переводу. Не менее важен также и вопрос обеспечения высокого качества работы синхронных переводчиков, рациональной организации их труда, повышения их профессиональной квалификации, обобщения и распространения их опыта.

Решение названных задач в немалой степени будет зависеть от того, насколько полно будет исследован основной объект, то есть синхронный перевод как таковой.

Действительно, сложность и своеобразие синхронного перевода — весьма специфического вида языковой и, шире, умственной деятельности — очевидны и общепризнаны. Но настоящих научных исследований в этой области до сих пор не проводилось. То немногое, что сделано до сих пор, носит либо субъективный (частью эмпирический, частью умозрительный) характер, либо представляет собой перенесение на качественно новый объект выводов и заключений, полученных при изучении иных, хотя и родственных объектов (например, проблем владения языком и речью, психологии понимания и реагирования, различных лингвистических проблем и т. п.). Р. К. Миньяр-Белоручев, автор единственной пока у нас фундаментальной работы по методике преподавания перевода на слух (в том числе синхронного), также не делает подобных изысканий<sup>1</sup>.

Исследование синхронного перевода — это, таким образом, дело будущего. Настоящая статья представляет собой попытку наметить некоторые из путей такого исследования.

---

<sup>1</sup> Р. К. Миньяр-Белоручев, Методика обучения переводу на слух, М., ИМО, 1959.

Синхронный перевод может быть объектом изучения ряда наук, каждая из которых исследует его свойственными ей методами. Наибольший эффект обещают, конечно, объединенные усилия ученых разных специальностей, координируемые лингвистами.

С точки зрения лингвистики синхронный перевод даст материал для весьма интересных выводов относительно природы языковой системы и ее функционирования. Здесь открываются перспективы уточнения взаимоотношений языково-речевой деятельности с другими сторонами психической активности человека. В частности, материалы таких исследований помогут и в решении принципиального вопроса о степени обусловленности формальных черт естественных языков психофизиологическими факторами. Таким образом, откроется дополнительный путь к изучению свойств естественного языка (в отличие от искусственного), что явится важным вкладом в разработку проблем моделирования языка и речи и тем самым — в решение задачи автоматизации умственного труда человека.

Естественно, трудно предопределить технику соответствующих экспериментов, однако в общих чертах можно наметить примерно следующую тематику исследований.

1. Изучение степени полноты восприятия и понимания речи в зависимости от:

а) языка сообщения;

б) темпа и ритма речи;

в) количественно-стилистических характеристик текста (однообразие и многообразие словаря и синтаксиса, степени «сложности», «специфичности», «идиоматичности», «образности» текста и т. п.)<sup>2</sup>;

а также от факторов нетекстового порядка, как-то:

г) языка, на который производится перевод, и степени сходства или различия этого языка и языка оригинала;

д) степени подготовленности и характера подготовки переводчика к выполняемому заданию;

е) специальной коммуникативной установки, определяемой ситуацией и целевым заданием.

Естественно, что в этих исследованиях, как и в других, должна быть обеспечена достаточная надежность и объективность результатов. Для этого необходимо, помимо специаль-

---

<sup>2</sup> Эти характеристики должны быть получены методами статистического анализа.

но поставленных экспериментов с большим числом испытуемых, подвергнуть тщательному анализу большой материал магнитофонных записей синхронного перевода, выполненного в реальной обстановке.

2. Изучение характера воспроизведения речи при синхронном переводе в зависимости от иных факторов (кроме перечисленных выше). В частности, полезно сравнить переводы, получающиеся при однократном и обратном и многостепенном синхронном переводе одного и того же оригинала. Особый интерес с точки зрения объективного изучения функциональных свойств различных языковых систем представляет установление того, в какой степени обратный перевод модифицируется под влиянием промежуточного языка или (что почти то же самое) как изменяется форма конечного перевода одного и того же оригинала в зависимости от того, какой язык избран промежуточным (например, сравнение русских переводов одного и того же немецкого текста при схемах перевода «немецкий — английский — русский» и «немецкий — французский — русский»).

Многообещающим является, по-видимому, сопоставление изменений, претерпеваемых каким-либо реальным исходным оригиналом (source) при многократном обратном переводе, с теми трансформационными возможностями, которые заложены в самой структуре языка, а также изучение частотности реализации при этом различных трансформационных моделей.

Обработка данных подобных экспериментов методами теории информации позволит получить конкретное представление о «плотности упаковки» информации в языке, то есть о степени избыточности языкового кода, а также изучить характер инвариантных по отношению к переводу элементов языкового сообщения. На этой базе, в частности, могут быть сделаны полезные выводы о наиболее рациональном отборе и целесообразной подаче языкового материала в процессе обучения переводу (иностранному языку вообще).

Ценные выводы могут быть сделаны из сравнения записей синхронного перевода с письменными переводами того же текста, поскольку в этом случае удастся проследить реакцию языковой системы на различные условия функционирования и вскрыть через это разнообразие функциональных возможностей системы, а также допустимые пределы потерь информации при синхронном переводе с дифферен-

цией потерь по содержанию и стилистическому оформлению.

3. Исследование «синфазности» синхронного перевода, то есть выяснение всех моментов, относящихся к темпу, связности, ритмичности, длительности речевых отрезков и пауз, степени запаздывания и опережения перевода. При этом, по-видимому, удастся установить некоторые «стереотипы», а также выявить, чем определяется применение в каждом данном случае одного из них.

Эксперименты этой серии должны дать сведения о возможности антиципации (или экстраполяции) в процессе понимания и перевода, о характере и размере «элементарных частиц» языка на разных уровнях, о механике процесса перевода (в частности, путем наблюдения за «квантованием» языковой информации). Исследования этой серии могут включать и ряд экспериментов, имеющих целью зафиксировать влияние разного рода искажений и помех на темп и оформление перевода. Помехи эти могут быть как неязыковыми (шумовое подавление или резкое нелинейное искажение речевого сигнала, «провалы» звучания различной периодичности и длительности), так и языковыми (намеренное включение непонятных, например иноязычных, или искаженных слов, нарушения структуры типа анаколуфа, фонетические и морфологические аномалии вплоть до «ломаного» языка и т. п.).

Нет необходимости оговаривать, что во всех этих экспериментах наряду с лингвистическими факторами определяющую роль играют и факторы психологические. Так, например, запаздывание синхронного перевода сопоставимо с запаздыванием условно-рефлекторной реакции на определенный раздражитель. Но здесь дело обстоит значительно сложнее, так как перевод должен быть облечен в языковую форму и его своевременная выдача определяется не только быстротой реакции переводчика, но и тем, достаточно ли принятая информация для выдачи минимальной единицы перевода. Размер этой единицы будет, в частности, зависеть и от того, какие возможности имеет язык перевода для построения начала фразы на основе минимальной информации. Так, в языке, имеющем лишь ограниченное число синтаксических моделей предложения, количество информации в любом начальном отрезке предложения будет меньше, чем в языке с богато разветвленной схемой синтаксических структур. Следовательно, запаздывание синхрон-

ного перевода на этот язык, при прочих равных условиях, будет меньше.

В связи с изучением временных характеристик синхронного перевода (как, впрочем, и в других вопросах) целесообразно также исследовать, в какой мере на переводе отражается наличие письменного текста оригинала в кабине переводчика, то есть подкрепление слухового восприятия зрительным.

В настоящей статье нельзя рассмотреть все возможные пути и методы исследования синхронного перевода даже в плане лингвистическом, а потому на этом можно было бы и кончить размышления о синхронном переводе как объекте научного исследования. Однако было бы несправедливо полностью умолчать о важнейших нелингвистических сторонах проблемы.

Экспериментальное изучение синхронного перевода, безусловно, необходимо для решения вопросов методики обучения иностранным языкам, о чем выше уже вскользь упоминалось. Специальные эксперименты могут быть поставлены непосредственно в ходе обучения языку и переводу с целью выяснения эффективности применяемых методов, а также для контроля за ходом развития переводческих и общих языково-речевых навыков обучаемых.

Для специалистов-психологов эксперименты с использованием синхронного перевода могут дать много интересного: они позволят получить новые данные о внимании, памяти, восприятии речи, говорении и т. д. Экспериментальное наблюдение за поведением в процессе осуществления синхронного перевода даст дополнительные сведения о широте психологических возможностей человека. Действительно, слуховое внимание переводчика разделено между восприятием речи оратора (а иногда и реакции аудитории, реплик председательствующего и т. д.) и самоконтролем за собственной речью; зрительное — между наблюдением за оратором и залом и чтением текста (если оно не отключено полностью, что также имеет место); его память удерживает только что услышанный и воспроизводимый в данный момент отрезок речи, из памяти он извлекает эквиваленты для перевода, в памяти же запечатлевает общее содержание и отдельные формальные элементы оригинала, а также свою реакцию на возникающие в ходе работы ситуации и многое другое. В то же время сознание его в основном занято осуществлением перевода, причем сама механика

этого процесса (например, перевод до говорения, перевод на некий внутренний язык-посредник, перевод в процессе говорения) также нуждается в изучении объективными (в том числе, возможно, и биоэлектрическими) методами.

Небезынтересным для психологов будет и изучение возможностей совмещения с синхронным переводом других видов деятельности (в том числе и языковой, как, например, писание писем, правка корректур, решение кроссвордов, что порою имеет место в практике наиболее натренированных синхронных переводчиков).

В заключение хотелось бы сказать несколько слов о кибернетическом подходе к синхронному переводу. Неспециалисту в области машинного перевода трудно говорить конкретно об этих вопросах. Представляется, что для переводящего электронного устройства принципиального различия между синхронным переводом и другими видами перевода нет (если, конечно, отвлечься от технической стороны проблемы ввода и выдачи информации в виде устной речи). Действительно, и машина может переводить, основываясь на минимуме информации, достаточной для перевода минимальных отрезков, как это вынужден делать синхронный переводчик, а не извлекая и передавая максимум информации из целого текста, как при письменном переводе. Основываясь на этой аналогии между синхронным переводом и машинным переводом, можно ожидать, что экспериментальное изучение первого даст полезный материал для разработки проблем второго. Помимо этого, имея в виду отдаленную перспективу автоматизации синхронного перевода, уже сейчас можно было бы начать работы по моделированию синхронного перевода, для чего эксперименты можно было бы строить не на естественных, а на упрощенных искусственных языках, обладающих минимумом существенных для данного подхода признаков.

Современная методика электронного моделирования позволяет создать устройства, достаточно эффективные для проверки и обобщения выводов, добытых при непосредственном лингвистическом и психологическом изучении синхронного перевода в натуре.

Таковы некоторые из путей, по которым может вестись экспериментальное изучение синхронного перевода.

Можно надеяться, что объединенными силами лингвистов, психологов и кибернетиков удастся и в этой области добиться замечательных результатов.



## О ПЕРЕВОДЕ ДИАЛЕКТИЗМОВ

«В отношении такого элемента словаря, как д и а л е к т и з м, трудность перевода всегда оказывается особенно значительной»<sup>1</sup>. Но преодолимой, добавим, если диалектизмы рассматривать лишь как элемент словаря.

Перевод диалектизмов и, шире, диалектальной речи с помощью диалектизмов и выбранного диалекта языка, на который осуществляется перевод, невозможен, если мы не хотим попасть в сборник переводческих анекдотов. Такова традиционная (и правильная) аксиома практики перевода.

Чисто эмпирически определен способ перевода диалектизмов на другой язык: это использование элементов общенародного разговорного языка в нужном стилистическом ключе. Причем элементов не только словаря (лексических диалектизмов), но, и это представляется очень важным, синтаксических конструкций, свойственных народно-разговорному языку, а также определенных словообразовательных моделей.

Отличительными характеристиками разговорной речи являются: «... разнообразие ритмо-мелодических приемов; связанная с этим слабая оформленность служебными словами связей между отдельными высказываниями; связанная с этим же, нередко встречающаяся «разорванность» слов, образующих словосочетание, «пропуск» слов, «подразумеваемых» на основании контекста или окружающей обстановки («неполные» предложения); повторения как дословные, так и варьированные, вызываемые обнаруживаемой во время речи необходимостью сделать сказанное слово ясным или прочнее внедрить его в сознание слушающего; употребление слов, не являющихся членами предложения (частиц, вводных слов, междометий)»<sup>2</sup>.

Необходимо тщательное изучение синтаксических по-

---

<sup>1</sup> А. В. Ф е д о р о в, Введение в теорию перевода, М., 1953, стр. 268.

<sup>2</sup> А. Б. Ш а п и р о, Очерки по синтаксису русских народных говоров. Строение предложения, М., 1953, стр. 6. См. также Н. Ю. Ш в е д о в а, Очерки по синтаксису русской разговорной речи, М., 1960.

строений — определенных моделей словосочетаний и предложений, свойственных разговорной речи и реализующихся в соответствующих конструкциях в языке. То же относится и к диалектизмам в области словособразования, где в каждой паре языков (оригинал — перевод) следует провести исследование инвентаря словообразовательных аффиксов, присущих разговорной речи, причем в языке, на который осуществляется перевод, его следует выделять на базе общенародного разговорного языка<sup>3</sup>.

Анализ лучших образцов переводов, выполненных выдающимися переводчиками, с очевидностью свидетельствует о том, что лексические, словообразовательные и синтаксические диалектизмы переводимы и переводятся.

Рассмотрим несколько случаев перевода изолированных лексических диалектизмов. При переводе на испанский язык пары: общелитературное **петух** — диалектальное **кочет** (в четырехтомном издании «Словаря русского языка» **кочет** дается с пометой *обл.* — «областное слово») можно, на первый взгляд, прибегнуть к следующим вариантам:

*общелит.* **петух** — *общелит.* gallo;  
*обл.* **кочет** — *обл.* gallino (с оттенком «короткохвостый петух»),

либо воспользоваться широкими возможностями социальных диалектов (воровских жаргонов) — *germanías*, располагающих чрезвычайно образными названиями «петуха».

Например:

*cariscol* (осн. знач. «регент» «певчий»);  
*misacantano* (осн. знач. «священник, служащий обедню»);  
*obispo* (осн. знач. «епископ»);  
*rey* (осн. знач. «король»);  
*carogal* (осн. знач. «капрал»).

Жаргонные названия, несмотря на их образность, видимо, следует отбросить, так как неправомерно подменять лексику территориальных диалектов лексикой диалектов социальных<sup>4</sup>. Кроме того, нельзя упускать из виду испанский

<sup>3</sup> Нужно констатировать, хотя и с сожалением, что пока это происходит без помощи теории перевода, а лишь благодаря высокой культуре и тончайшей художественной интуиции лучших мастеров перевода.

<sup>4</sup> Вопрос о географии социальных диалектов, к сожалению, мало изучен как в применении к русскому языку, так и в применении к испанскому.

язык стран Латинской Америки, где указанные арготические названия «петуха» могут быть либо совсем неизвестными, либо известны только некоторые из них<sup>5</sup>. Остаются *общелит.* gallo и *диалект.* gallino. Последнее ограничено зоной Андалузии и Мурсии и поэтому вряд ли может быть общепринятым, хотя структурно оно ясно противопоставлено женскому роду — gallina — и может быть понято всеми говорящими и читающими на испанском языке.

Скорее всего областное слово «кочет» следует передать в переводе общелитературным и одновременно общенародным разговорным словом gallo. Фраза «Вперебой пели кочета, встречая осеннее утро» (М. Горький, «Городок Окуров») в переводе выглядит так: Los gallos sacareaban a porfía saludando la mañana del otoño.

Другой случай. Пара *общелит.* «старая дева» — *прост.*, *обл.* «вековуха», «вековуша» в соответствующих словарных статьях могла бы переводиться на испанский язык словом solterona, у которого есть просторечный оттенок, привносимый суффиксом -ona.

В контексте просторечному областному слову **вековуха** (вариант **вековуша**) мог бы соответствовать даже фразеологический эквивалент la que se quedó para 'vestir imágenes или la que quedó para tía.

В глагольной паре *общелит.* «говорить» — *обл.* «гуторить» первый элемент переводится нейтральным hablar, а *обл.* «гуторить» может переводиться целым рядом общенародных разговорных глаголов (понятных для всего испанского лингвистического ареала): charlar, parlar, parlotear, rajar, picotear, chacharear и т. д.

Пара «больной — хворый» может переводиться:

*общелит.* больной — *общелит.* enfermo;

*прост. обл.* хворый — *прост.* enfermicho.

И все же в вопросе перевода диалектизмов есть свой камень преткновения — это перевод диалектизмов фонетических и морфологических. Невозможно сохранить в переводе явления яканья, цоканья или сдвиги ударения, свойственные ряду русских диалектов, как невозможно передать, например, различия, существующие в парадигме гла-

<sup>5</sup> С точки зрения практики перевода существование испанского языка на таком разбросанном ареале (Испания, Северная Африка — Испанское Марокко, Испанская Гвинея, Западная Сахара, Латинская Америка) создает дополнительные трудности и необходимость внесения «переводческих поправок» на страну, зону, континент.

гола «лечь» (лягу — лягешь) или известное во многих русских говорах окончание -а у существительных множественного числа женского рода с основой на мягкий согласный: деревня́, площа́дья, матеря́, яблоня́, лоша́дя.

В качестве критической иллюстрации приведем несколько примеров перевода на испанский язык лексических диалектизмов, встречающихся в романе М. Шолохова «Поднятая целина»<sup>6</sup>.

- |   |   |
|---|---|
| 1. затишка                                | — I. rincones abrigados del viento        |
|   | — II. lugar en calma                      |
| 2. не призначу                            | — I. no caigo en la cuenta                |
|   | — II. no le conozco                       |
| 3. испуганно озирнулся                    | — I. miró espantado                       |
|   | — II. asustado de pronto miró en derredor |
| 4. Откель вас?                            | — I. ¿Pero de dónde viene?                |
|   | — II. ¿De dónde viene usted?              |
| 5. простореч. теперича                    | — I. ya                                   |
|   | — II. ahora                               |
| 6. . . . с энтих пор как рас-<br>стрялись | — I. desde que nos perdimos de vista      |
|   | — II. desde que nos separamos             |
| 7. соберите повечерять                    | — I. danos de cenar                       |
|   | — II. servid la cena                      |

Правильные по смыслу, оба перевода нивелируют, к сожалению, своеобразие диалектального словаря, которым так умело пользуется М. Шолохов, сводя его к нейтральному литературному языку.

В нашей заметке мы хотели подчеркнуть необходимость дифференцированного подхода к вопросу перевода диалектизмов, требующего, как нам представляется, различения фонетических, морфологических, словообразовательных, синтаксических и лексических диалектизмов, и привлечь внимание специалистов к выявлению возможных путей перевода диалектизмов на базе сопоставительного анализа пары языков (оригинал — перевод).

<sup>6</sup> Примеры взяты из двух переводов романа М. Шолохова:

I. Campos roturados, tr. por J. Ledesma, Maria Teresa León, Barcelona, 1936.

II. Campos roturados, pr. parte tr. por A. Herrais, seg. parte José Vento Molina, M., 1960—1962.

## IV. Библиография

---

В. Микусевич  
(Москва)

### У ИСТОКОВ НОВОЙ НАУКИ

О книге Е. Эткинда, *Поэзия и перевод*,  
«Советский писатель», М.—Л., 1963.

Книгу Е. Г. Эткинда «Поэзия и перевод», несомненно, следует причислить к примечательным явлениям как в нашей, так и в мировой литературе последних лет. Вопреки всем барьерам и преградам взаимопонимание народов крепнет. Это приводит к тому, что количество переводов с одного языка на другой резко возрастает. Между тем комплекс проблем, связанных с художественным переводом, зачастую либо вовсе не подвергается научно-критическому рассмотрению, либо трактуется в духе декларативного, абстрактного субъективизма. Книга Е. Г. Эткинда дает подобным устремлениям достойный отпор. Автор ярко, правдиво и убедительно изображает положение дел на переводческом фронте, анализируя и обобщая накопленный опыт, затрагивая многие наболевшие вопросы. Особую силу и убедительность придают книге четкость и верность ее теоретических предпосылок, которые хотелось бы разобрать подробнее.

Е. Г. Эткинд подвергает продуманной, аргументированной критике пресловутую «теорию затекста», успевшую, к сожалению, снискать популярность в некоторых кругах. В основу этой теории положены отдельные неосторожные, к тому же превратно понятые замечания И. А. Кашкина, высказанные им в полемическом пылу.

И. А. Кашкин, этот неутомимый борец против буквализма, был, по-видимому, все-таки склонен, идя по стопам филологов-ортодоксов, отождествлять поэтическое произведение с его текстом. Абсолютизированный текст восприни-

мается как единственное в своем роде, случайное скопление звуков, слов и фраз, не воспроизводимое ни на каком другом языке. Обосновывая самую возможность художественного перевода и право переводчика на творчество, И. А. Кашкин призывал «различить за словесным выражением отраженную в нем конкретную действительность». Этот призыв страдает неопределенностью и двусмысленностью. Прежде всего в отличие от научного трактата художественное произведение не просто сообщает нам те или иные сведения о реальном мире. Действительность входит в поэтическое произведение, включается в его художественно-эстетическую целостность, образует один из его «слоев». В то же время произведение отображает объективно-историческую действительность всей своей художественно-эстетической целостностью, всей своей структурой. Спрашивается, с чем же соприкоснется переводчик, прорвавшись сквозь «заслон» текста: с предметами, непосредственно представленными в произведении, или с исторической действительностью, творчески постигнутой автором? Что касается мира, непосредственно представленного в произведении, то он неотделим от языка. Прямая речь, например, по справедливому замечанию Р. Ингардена, относится и к языку произведения, и к миру, представленному в нем. Варваризмы в «Евгении Онегине» характеризуют действительность, запечатленную Пушкиным, и переводчик, не уделивший должного внимания особенностям пушкинского стиля, исказит или во всяком случае обеднит «энциклопедию русской жизни». Обратившись же непосредственно к исторической действительности, пережитой и творчески воссозданной автором, переводчик вообще пройдет мимо оригинала и напишет новое произведение на том же материале.

Поэтическое произведение не исчерпывается языком, однако оно раскрывается и познается через язык. Противопоставлять язык произведения миру, представленному в нем, значит разрушать художественно-эстетическую ценность произведения. Разумеется, И. А. Кашкин никогда не призывал и не мог призывать ни к чему подобному. В его творческой практике поэтическое вдохновение сочетается с внимательным, бережным отношением к тексту оригинала. Однако отдельные высказывания И. А. Кашкина, доведенные до абсурда, подчас используются как оправдание дилетантизма и безответственного своеволия в поэтическом переводе.

Анализируя «Ивиковы журавли» Шиллера в переводе Н. Заболоцкого, Е. Г. Эткинд показывает пагубные результаты, к которым приводит «заглядывание за текст». Однако при чтении книги порою кажется, что автор недостаточно последователен в своей критике. Так, на странице 75 Е. Г. Эткинд говорит об отношении переводчика к стоящему за текстом реальному миру. «Переводчик видит изображенную поэтом действительность сквозь оригинал», — читаем на странице 161. — Эти высказывания могли бы вызвать недоумение, если бы внимательное изучение книги не проливало света на подлинные позиции автора. Е. Г. Эткинд рассматривает поэтический перевод в его творческом становлении. Он показывает, как в личности переводчика сочетаются читатель, ученый и поэт. Если переводчик-читатель в своем пылком, пристрастном переживании не выходит за рамки произведения, познает его, так сказать, «изнутри», то переводчик-ученый, беспристрастно исследовав структуру оригинала, выходит за рамки произведения, обращается к исторической действительности, увиденной и отображенной автором, черпает сведения о ней из всех возможных источников. Впрочем, любые, даже самые добросовестные, научные изыскания пропадут в данном случае даром, если они не перерастают в творческое переживание. Переводчик возвращается к исходной исторической действительности во всеоружии собственного творческого опыта, постигает ее со всей непосредственностью художника, со всей «наивностью», как сказал бы Шиллер. Однако возврат к исходной действительности — это всего лишь один, хотя и очень важный этап в творческом процессе переводчика. Действительностью, подлежащей творческому осмыслению и воссозданию, становится для переводчика отдельное поэтическое произведение, воспринимаемое как часть единой мировой культуры, связанная с ее настоящим, прошлым и будущим. В этом специфика художественного перевода, позволяющая говорить о переводческом жанре.

Пожалуй, наиболее сильная сторона исследований Е. Г. Эткинда заключается в том, что он всегда умеет выявить жанровую специфику перевода, правильно соотнося его с оригиналом. Другие исследователи подчас либо чрезмерно увлекаются анализом оригинала, пренебрегая особенностями перевода, либо, наоборот, безоговорочно отождествляют перевод с оригиналом, демонстративно отказываясь от сопоставлений. Сопоставительный метод Е. Г. Эт-



кинда позволяет исследователю установить равновесие между оригиналом и переводом, обнаружить почти неуловимые черты двух разных поэтических систем. Впрочем, и в анализах Е. Г. Эткинда равновесие изредка нарушается. Правда, эти редкие нарушения легко понять и простить. В самом деле, кто не восхитится стихотворением Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» в гениальном переводе Рильке? Немецкие стихи и впрямь чаруют не меньше, чем русский оригинал. Однако беспристрастно строгое сопоставление показывает, что, несмотря на всю текстуальную близость, Рильке довольно далеко отходит от Лермонтова. По мнению Е. Г. Эткинда, Рильке «лишь по-своему переоркестровал лермонтовские стихи» (стр. 407). Между тем уже в первой строфе мы замечаем серьезное расхождение между переводом и оригиналом:

Выхожу один я на дорогу,  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыя внемлет богу,  
И звезда с звездою говорит.

Einsam tret' ich auf den Weg, den leeren,  
der durch Webel leise schimmernd bricht;  
seh die Leere still mit Gott verkehren  
und wie jeder Stern mit Sternen spricht.

На первый взгляд точность как будто поразительная, но нельзя не отметить, что «внимать» и «verkehren» имеют разную стилистическую окраску. Возвышенному поэтизму Рильке по своему обыкновению предпочитает обиходное разговорное слово — особенность, подхваченная и развитая Борисом Пастернаком. Лирический герой Лермонтова хотел бы заснуть «навек». У Рильке вместо «навек» — *jahrhundertlang* (на протяжении столетий). Лирическому герою Лермонтова хотелось бы, чтоб «сладкий голос» пел ему «про любовь». У Рильке лирический герой хочет, чтобы ему пел «сладкий, смелый голос», «возникающий из любви» («*die aus Liebe steigt*»). У Лермонтова — вневременная сказочная греза, возвышенная песенность, близкая к фольклору. У Рильке — вера в торжество любви над временем, над разлукой, над смертью. Земная реальность этой любви закреплена в сниженной, разговорной лексике, а бесстрашие и сладость ее голоса слышатся во внутренней музыкальности. Е. Г. Эткинд отмечает, что, сняв цезуру на второй стопе и допустив переносы, Рильке утратил «некоторые песенные черты». Однако утрата песенных черт обусловлена

по-моему, не только и не столько снятием цезуры и переносами. Мне представляется, что оркестровка изменилась в результате переосмысления всей художественно-эстетической целостности стихотворения. Вместе с тем трудно не согласиться с автором, когда он говорит, что внутренняя музыкальность немецкого стиха возмещает потери и что «читатель, узнавший Лермонтова по одному этому стихотворению, уже не забудет русского поэта» (стр. 410).

Очень интересны страницы, посвященные переводам С. Я. Маршака. Е. Г. Эткинд отдает должное ясности, простоте и прозрачности, свойственным стихам этого большого поэта. Признанный мастер детской поэзии, С. Я. Маршак сумел донести до русского читателя очарование стихов Кэролла, Милна, Киплинга, Джанни Родари. Признание широкого читателя снискал и его перевод сонетов Шекспира. Но, сличая перевод сонетов с подлинником, убеждаешься, что безупречно отделанные стихи Маршака далеко не всегда соответствуют стихам Шекспира. Лирический герой сонетов впервые в истории европейской поэзии сталкивается с буднями буржуазно-мещанской цивилизации. Растущая разобщенность между людьми приводит его в смятение. Любовь уже стала для Шекспира «путеводной звездой, высота которой может быть измерена, но истинное влияние которой неведомо».

Отсюда внезапные переходы от восторга к отчаянию, от просветленного мудрого спокойствия к беспросветной тоске, отсюда загадочность, неистовая, порою болезненная страстность, отсюда иступленная насыщенность стиха. «В сонетах Шекспира,— говорит Е. Г. Эткинд,— множество непроницаемо темных, намеренно загадочных закоулков,— свет, струящийся от слов и ритмов Маршака, разгоняет загадочный сумрак» (стр. 80). Порой невольно ловишь себя на мысли, что в этой безмятежной ясности есть какая-то стерильность. Е. Г. Эткинд убедительно доказывает, что прозрачность и простота стиха не всегда могут содействовать глубокому раскрытию подлинника.

Читая главу «Открытие стиля», видишь, как незначительные отклонения от оригинала приводят к переосмыслению художественно-эстетического целого. Внеся в монолог Фауста несколько житейских простонародных выражений, Пастернак представил мудреца-книжника не в том виде, в каком он представлен у Гете. Знаменитый монолог о весне из сцены «у ворот» оваян в оригинале дыханием бюргер-

ской, городской культуры. Горожане празднуют воскресение Христа, но и сами они как бы воскресли, выйдя на вольный весенний воздух из душных комнат, из мастерских, из-под гнета крыш. Эти стихи дышат могучей жизненностью, отдаленно напоминая песни мейстерзингеров. Они, кажется, так и просятся в ораторию Генделя или Гайдна. Лексика, употребленная Пастернаком, заставляет забыть о музыкальности, и колорит городской культуры подменяется сельской простонародностью. В то же время Е. Г. Эткинд подчеркивает, что «многое в Фаусте открыто для русского читателя Пастернаком». «Только теперь,— добавляет он,— стала понятна поэтическая мощь великого творения немецкой литературы» (стр. 209).

Анализируя опыт крупнейших советских переводчиков, Е. Г. Эткинд приходит к выводу, что перевод — всегда сопоставительная стилистика двух языков (стр. 135). Мысли Е. Г. Эткинда о сопоставительной стилистике как нельзя более актуальны. Новорожденная наука все громче заявляет о своем существовании. Наряду с лингвистикой она включает в себя эстетику и историю культуры. Разрабатывая общую теорию стиля, изучая соотношение индивидуальных стилей с национальным стилем и стилями эпох, мы видим, как все они дополняют друг друга в гармоническом единстве. Поэт-переводчик по роду своих занятий особенно тесно соприкасается с этим единством. Нет никакого сомнения в том, что исследования Е. Г. Эткинда вносят ценный вклад в молодую отрасль науки, открывающую перед нами столь широкие перспективы.

*В. Аврамов*  
(Москва)

#### **О КНИГЕ Ж. МУНЭНА «ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА»<sup>1</sup>**

Развитие современной лингвистики привело к тому, что теоретические проблемы перевода становятся одним из важ-

---

<sup>1</sup> G. M o u n i n, Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, Gallimard, 1963.

ных и весьма существенных разделов общей лингвистики. Как известно, перевод долгое время игнорировался общей лингвистикой ввиду того, что она не уделяла большого внимания вопросам языковых контактов. Более того, было широко распространено мнение, что языковые системы, и в особенности грамматический строй языков, обладают непроницаемостью. В силу этого перевод не рассматривался как лингвистическая дисциплина. Вопрос о возможности и необходимости лингвистического подхода к основным проблемам перевода был впервые поставлен советской лингвистикой, что особо отмечается автором рецензируемой работы.

Эта же мысль в настоящее время все чаще развивается и в зарубежной литературе. Однако даже сами переводчики-практики иногда высказывают мнение, что перевод является не лингвистической, а литературоведческой проблемой. Представляется, что при решении этого вопроса нельзя переоценивать одну его сторону в ущерб другой. В этом смысле автор рецензируемой работы, представляющей собой докторскую диссертацию, защищенную в Сорбонне в 1963 году, предлагает, пожалуй, наиболее реалистичный и верный подход. Отстаивая необходимость научного изучения процесса перевода в рамках общей лингвистики, Ж. Мунэн указывает в то же время, что перевод имеет много различных сторон, в том числе и нелингвистическую. Перевод, как и медицина, остается искусством, однако это искусство носит научно обоснованный характер.

Ж. Мунэн впервые ставит задачу глубокого выяснения основ перевода с точки зрения современной лингвистики, и в особенности с позиций ее функционального направления. Автор отлично разбирается в сложных проблемах современной лингвистики, что делает всю его работу исключительно ценной и полезной как для лингвистов, так и для переводчиков.

Вместо того чтобы рассматривать перевод как средство для выяснения проблем общей лингвистики, автор избирает другой путь: показать, что дает современная лингвистика для правильного понимания сущности этих проблем. В соответствии с этим книга состоит из следующих частей: «Лингвистика и перевод», «Лингвистические трудности и перевод», «Лексика и перевод», «Внутренняя форма и перевод», «Перевод и различные цивилизации», «Синтаксис и перевод». Книга хорошо документирована и имеет обширную библиографию.

В начале работы Ж. Мунэн подчеркивает, что, хотя перевод является разновидностью билингвизма, его теоретическое изучение нельзя свести только к проблеме языковых контактов и интерференций, то есть к индивидуально-психологической проблеме, на чем, в частности, настаивает У. Вайнрайх в своей работе "Languages in Contact". Контакт языков интересует лингвиста как особое средство, способное в определенной степени доказать существование и взаимодействие систем в языках. Поэтому автор предпринимает широкое исследование с целью показать различные направления в современном языкознании, связанные с выяснением сущности языковых систем и языковых значений. При этом он подходит ко всем этим направлениям именно с точки зрения теоретика-переводчика, подчеркивая, что, поскольку при переводе мы имеем дело с преобразованиями целиком в семантической сфере, необходимо разобраться в том, что нового вносит современная лингвистика в понимание проблемы смысла. Прекрасное знакомство автора с современной лингвистикой обеспечивает большую четкость и ясность в изложении чрезвычайно сложных и спорных проблем в этой области.

Возможен ли перевод теоретически? Этот вопрос может показаться парадоксальным, поскольку практическая переводческая деятельность уходит своими корнями в глубокую древность и наглядно показывает принципиальную переводимость с одного языка на другой. Однако с теоретической точки зрения этот вопрос оказывается более сложным, чем он представляется переводчику-практику. Серьезным возражением против законности и возможности всякого перевода является та критика, которой подвергается классическое понятие смысла на протяжении последних 40 лет.

Задача заключается не в том, чтобы отмахнуться от этих трудностей чисто теоретического порядка, а дать им правильное освещение. Поэтому автор очень подробно останавливается на том, как решается проблема смысла такими крупными лингвистами как Ф. де Соссюр, Л. Ельмслев, З. Хэррис, А. Мартине и другими учеными. Традиционно перевод всегда считался возможным благодаря тому, что предполагалось, будто все языки различаются лишь формальным выбором средств, в то время как значение остается неизменным и раз навсегда заданным, поскольку под значением понимались универсальные логические и психологические

категории, в которых человек отражает окружающий его мир. Другими словами, перевод считался возможным, так как существует равенство типа:  $a, b, c, d \dots = a', b', c', d' \dots$  (где  $a$  и  $a'$  и  $c$  и  $c'$  и т. д. эквивалентны, поскольку они отражают одни и те же реальные объекты  $A, B, C, \dots$ ). Это равенство считалось справедливым, так как оно объединялось неизменностью смысла.

Однако это утверждение опровергается современной лингвистикой. Ж. Мунэн хорошо показывает, что такое решение проистекало из неверного взгляда на язык как на простой инвентарь слов; оно выводилось из идеи о том, что весь окружающий нас мир представляет собой нечто априорно расчлененное на некоторые универсальные категории. Однако современная лингвистика уже давно показала, что языки не являются номенклатурами, что «фактически каждому языку соответствует своя особая организация данных опыта. Изучить чужой язык не значит привесить новые ярлычки к знакомым объектам, а значит научиться по-иному анализировать то, что составляет предмет коммуникации» (А. Мартине).

Идея о том, что каждый язык по-своему членит и анализирует окружающий нас мир, представляет собой серьезное теоретическое возражение против законности и возможности всякого перевода. В самом деле, если языки различаются не только с точки зрения формы, но и с точки зрения значений, заложенных в языках, значит люди, говорящие на разных языках, теоретически никогда не говорят то же самое. Именно в этом лежат истоки идей о непереводемости и несоизмеримости различных языков, давно отвергнутые лингвистической наукой. Эти идеи были основаны на преувеличении языковых различий, на их абсолютизации. Свое крайнее выражение они получили, как известно, в трудах Б. Уорфа, критике взглядов которого Ж. Мунэн уделяет большое место. Тем не менее нельзя закрывать глаза на то, что трудности чисто лингвистического порядка действительно существуют, и с ними переводчик постоянно сталкивается в процессе своей практической деятельности. Эти трудности, как показывает автор, различны от языка к языку, они заключаются в том, что каждому языку действительно присущи свои специфические особенности в «видении» мира. Кроме того, существуют реальные различия, связанные с особенностями материальной и социальной культуры носителей языка, с особенностями их полити-

ческой и идеологической жизни. Большой интерес представляют те главы книги, которые посвящены анализу внутренней языковой структуры и попыткам семантического описания языковых систем. Это важно для теории перевода именно потому, что многие трудности теоретических проблем перевода объясняются именно сложностью и еще недостаточной разработанностью семантических проблем. Здесь автор также не только не пытается избежать показа многочисленных трудностей, а, наоборот, четко и ясно их вскрывает и стремится найти наиболее верное решение.

При этом Ж. Мунэн исходит из того, что выяснение семантических проблем позволит теории перевода приобрести более строгий и научный характер, а перевод как практическая деятельность получит более четкие пределы, те пределы, которые все более научно определяются современными методами лингвистического анализа. Значительное место в книге отводится рассмотрению проблемы соотношения формы и значения в языке, проблемам описания содержательной стороны языковых структур. Особое внимание уделяется вопросу специфики различных языков, связанной с различным членением окружающей нас действительности.

Различное членение действительности прежде всего обнаруживается в лексике. Язык, как было отмечено выше, не является номенклатурой, а представляет собой совокупность систем, которые Й. Трир назвал «семантическими полями». Автор критически анализирует различные теории семантического поля и сам определяет его как такую совокупность слов, которые покрывают определенную область значений, отграничиваемую человеческим опытом, наподобие камней неправильной формы в мозаике (стр. 72). Ясно, что такая «мозаика», характеризующая лексику различных языков, существенно отличается от языка к языку. Далее он останавливается на теории значимых оппозиций Ж. Кантино, который показал, что морфология является той частью языка, которая структурирует лексику. Однако эта структура является весьма подвижной, поскольку лексика всегда остается открытой. Вообще степень структурности в языке различна в зависимости от того, с каким языковым ярусом мы имеем дело.

Автор разделяет точку зрения А. Мартине, который проводит грань между ограниченными и неограниченными инвентарями в языке, между фонологией, морфологией и син-



таксисом с одной стороны, и лексикой с другой. Ограниченные инвентари (фонология, морфология в широком смысле) являются той областью, где язык является относительно закрытой системой, которую можно изучать «в себе и для себя», как сказал бы Соссюр. В этой части язык имеет свойства кода, целью которого является передача как можно большего количества информации с помощью наименьшего количества сигналов и с минимальным числом ошибок.

Неограниченные инвентари (лексика) являются той чертой, которая разделяет лингвистику, рассматриваемую как система форм, служащих средством коммуникации, и значения этих форм. Это граница между ограниченными кодовыми структурами, составляющими язык, и внешними структурами нашего опыта, наших знаний об окружающей нас действительности, которые никогда не могут стать законченными и абсолютными. Неограниченные инвентари (лексика) отражают процесс перехода от неполного знания к более полному знанию действительности; в семантике мы переходим от закрытых лингвистических структур к всегда открытым структурам нашего опыта, от лингвистики к логике опыта. Поэтому семантика является той частью лингвистики, где формула Соссюра о языке как некоторой имманентной сущности оказывается неверной.

Различная степень структурности в языке и многоплановость языковых явлений объясняют, почему все попытки обнаружить систему в лексике пока еще не дали значительных результатов. Подвижность лексики, ее открытый характер (что проявляется в непрерывном обогащении и обновлении словаря), ее исключительное разнообразие затрудняют систематизацию. Тем не менее все эти обстоятельства отнюдь не опровергают идею о принципиальной возможности структурализации лексики. Однако важно понять, что эту проблему можно решить на основе методов, отличных от методов фонологии или грамматики. Здесь предстоит сделать еще очень много.

Одной из попыток приблизиться к решению проблемы структурализации лексики является обоснование А. Мартине идеи «минимальной последовательной значимой единицы» (монемы). Ж. Мунэн подробно останавливается на выяснении этого понятия и на его отличии от другого важного понятия, обоснованного современной лингвистикой, а именно на понятии «минимальной значимой единицы». Если монема является минимальной лингвистической еди-

ницей [т. е. минимальным формальным сегментом, соответствующим некоторому значению, например **вчера** является простой монемой, **работаем** состоит из двух монем (работ-и -ем)], то «минимальная значимая единица» является как бы «атомом смысла», элементарной единицей значения. Какова природа этой единицы? Этот вопрос имеет немаловажное значение для теории перевода. Как подчеркивает Ж. Мунэн, «если бы существовали такие частицы смысла, перевод стал бы таким же простым, как анализ и синтез в химии» (стр. 97). Однако ответ на этот вопрос отнюдь не прост. Он требует большой исследовательской работы. Как известно, впервые вопрос о существовании единиц, более мелких, чем морфема, был поставлен Л. Ельмслевым, который обосновал идею **фигуры** как минимальной значимой единицы в плане содержания. При этом он отчасти подходил к этому вопросу как физик, который стремится обнаружить во всем многообразии физических явлений определенный и строго ограниченный набор элементарных единиц.

Л. Ельмслев рассматривает фигуры как такую ступень дедукции, где мы имеем дело уже с знаками, то есть с такими единицами, которые имеют лишь план содержания. Например, он отмечает, что, анализируя *jument*, мы можем обнаружить здесь две фигуры: *cheval* и *femelle*. Это, по его мнению, означает, что составление перечня фигур плана содержания безусловно возможно. То, что знаки образуются с помощью ограниченного числа знаков (фигур) представляется ему одной из фундаментальных черт языковой структуры. Критика взглядов Л. Ельмслева на характер фигур была дана еще в 1946 году А. Мартине. Он писал по этому поводу: «Мы охотно допускаем, что таким путем можно прийти к составлению ограниченных перечней как в плане выражения, так и в плане содержания, но весьма неясно представляем себе полученные подобным образом единицы, являющиеся знаками и, следовательно, фигурами. В плане выражения, действительно, мы сводим знак *ro/veau* или *rot/* к последовательности *p+o*, где *p* и *o* не являются больше знаками, потому что у них нет содержания. В плане же содержания, напротив, мы сводим знак *jument* к последовательности *cheval+femelle*, в которой *cheval* и *femelle* остаются знаками, потому что они обладают не только содержанием, но также и выражением [*ʃeval*, *fəmɛl*]. Исходя из всего сказанного выше, мы не

видим оснований для признания в этом узловом вопросе параллелизма двух планов»<sup>2</sup>.

Дальнейшее развитие лингвистики показало справедливость этого замечания А. Мартине. Работы Л. Прието, Ж. П. Гардена, Э. Сёренсена и других прямо или косвенно подтвердили, что если в фонологии различительные признаки не имеют семантической природы, то на уровне значимых единиц минимальные единицы значения (*traits pertinents de sens*) имеют семантическую природу и также являются знаками. Поэтому выбор различительных единиц имеет характер **определения** — это есть установление определения. Отсюда автор делает вывод, что, вероятно, анализ, который позволит создать структурную семантику (возможно, лишь в некоторых областях), то есть обнаружить систему значений, не может быть формальным лингвистическим анализом означающих: это должен быть анализ определений означаемых, и, вероятно, он будет отчасти лингвистического и отчасти логического характера. Значит, проблема заключалась не в том, чтобы отвергнуть идею возможности минимальных значимых единиц, а в том, чтобы выяснить их истинную природу.

Итак, когда мы находим в слове *jument* две единицы значения *cheval* + *femelle*, мы тем самым даем определение этого слова.

Определение позволяет нам проникнуть в область науки и техники. Признание лингвистического определения наиболее подходящей единицей для классификации слов различных языков означает, что требуется правильный отбор характеристик, которые описывали бы соответствующее понятие: определение составляет действительный путь между семантикой и логикой (стр. 134). По сути дела, автор высказывает ту же идею, что и многие другие лингвисты, когда он приходит к мнению, что определения являются правилами перевода с одного языка на другой. Любой язык, состоящий из знаков, должен быть переводим на любой другой в соответствии с этими правилами, поскольку именно здесь лежит их общая основа.

Опираясь на глубокий анализ лингвистической сущности перевода, Ж. Мунэн выступает против существующих тенденций включить перевод целиком в современную фор-

---

<sup>2</sup> А. Мартине, О книге «Основы лингвистической теории Луи Ельмслева (Новое в лингвистике, т. 1, М., 1960, стр. 459).

мально-дескриптивную и структурную лингвистику, поскольку эти направления ограничиваются изучением кодовых свойств языка на уровне формальных структур, то есть, образно говоря, имеют дело с «алгеброй» языка, в то время как в процессе перевода исходным и конечным моментом являются конкретные значения, то есть «арифметика» языка, состоящая из конкретных сообщений. Итак, в первой части книги автор приводит некоторые доказательства непереводимости и некоторые реальные языковые трудности, которые возникают при переводе ввиду различия в членении объективной действительности, свойственного языкам, а далее подробно разбирает эти доказательства с точки зрения самой же современной лингвистики. При этом он, конечно, стремится выяснить эти вопросы именно в пользу перевода, вскрыть источники определенных взглядов на несоизмеримость и непереводимость языков.

Несмотря на реальные различия между языками, коммуникация всегда оказывается возможной по следующим причинам: во-первых, ввиду наличия многочисленных универсалий, которые определяются автором как «инвариантные черты, которые обнаруживаются во всех языках» или во всех культурах, выражаемых этими языками (стр. 195); во-вторых, ввиду общности ситуаций, объединяющих различные языки, той общности, которая непрерывно расширяется под влиянием растущих культурных, научных и других связей. В силу этого непереводимость непрерывно уменьшается.

Итак, автором проделана весьма ценная и нужная работа. Ее ценность заключается в том, что Ж. Мунэн рассмотрел все насущные проблемы перевода с точки зрения современной лингвистики: это действительно лингвистический труд, который в значительной степени восполняет тот пробел, который долгое время существовал в общей лингвистике. В то же время данная книга закладывает основы теоретического обобщения всего ценного, что было достигнуто в теории перевода — науке, которая постепенно выходит из стадии эмпирического обобщения фактов. Поэтому работа Ж. Мунэна может служить хорошим материалом для курса теории перевода, где все более значительное место отводится выяснению его лингвистических основ.

---

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## I. Проблемы художественного перевода

В. л. Россельс. В мастерской переводчика . . . . .	3
Валентин Дмитриев. О структурных элементах и ритмической верности стихотворных переводов с французского языка . . . . .	16
В. Гак. «Коверкание» или «подделка»? (Об одном опыте перевода варваризмов) . . . . .	38
Н. Морева. О переводе латинских стихов . . . . .	44

## II. Лингвистические проблемы перевода

Д. Штелинг. Наблюдения над переводом предложений с модальным глаголом <i>may</i> . . . . .	62
Я. Рецкер. Следует ли передавать аллитерацию в публицистическом переводе? . . . . .	73
Г. Пазенко, В. Решетилов. Способы передачи русских односоставных предложений на английский язык . . . . .	77

## III. Заметки

Л. Бархударов. Роль перевода как средства развития устной и письменной речи на старших курсах языкового вуза . . . . .	82
М. Цвиллинг. Синхронный перевод как объект экспериментального исследования . . . . .	87
Г. Туровер. О переводе диалектизмов . . . . .	94

## IV. Библиография

В. Микущевиц. У истоков новой науки (о книге Е. Эткин-да «Поэзия и перевод») . . . . .	98
В. Аврамов. О книге Ж. Муэнэ «Теоретические проблемы перевода» . . . . .	103

## ТЕТРАДИ ПЕРЕВОДЧИКА

Редактор В. П. Торпакова. Издательский редактор Н. И. Бажанова. Оформление художника Б. П. Кузнецова. Художественный редактор Л. М. Воронцова. Технический редактор М. Г. Чацкая. Корректор А. В. Федина.

Сдано в набор 25/IX-1965 г. Подписано в печать 22/XII-1965 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Физ. печ. л. 3,5. Усл. печ. л. 5,74. Уч.-изд. л. 5,74. Тираж 12 000 экз. Зак. 735. Цена 22 коп. Бум. тип. № 2, «Кама».

Издательство «Международные отношения»  
Москва, И-90, 4-я Мещанская, 7

Ярославский полиграфкомбинат Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Ярославль, ул. Свободы, 97.