Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилёва

УДК 821.111 На правах рукописи

**ЕСЕНТЕМИРОВА АЙГУЛЬ МАРАТОВНА**

**Русские переводы английской поэзии в аспекте дискурсного подхода**

6D021400 – Литературоведение

Диссертация на соискание степени

доктора философии (PhD)

Научный консультант

доктор филологических наук,

профессор

К.Б. Уразаева

Зарубежный консультант

доктор философии (PhD),

доцент

С.А. Петкова

(София: Софийского Университета

им. Св. Климента Охридского)

Республика Казахстан

Нур-Султан, 2022

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **ВВЕДЕНИЕ** …………………………………………………...……… | 4 |
| **1** | **Методологические основы дискурсной модели художественного перевода**………………. | 12 |
| 1.1 | Теория художественного перевода и основы его изучения как риторической коммуникации……………………………………….. | 12 |
| 1.2 | Принципы перевода поэтического текста как смыслового и эстетического целого………………………………………………… | 18 |
| 1.3 | Применение теории коммуникации для разработки дискурсной модели художественного перевода………………………………….. | 23 |
| 1.4 | Художественный перевод в аспекте иллокутивного и перлокутивного воздействие автора на читателя………………….. | 28 |
| 1.5 | Аутентичность художественного перевода. Подстрочник как индикатор аутентичности художественного перевода и фактор *диалога /не-диалога* культур…………………………………….…… | 33 |
|  | Выводы по первому разделу……………………………………..…. | 37 |
| **2** | **Баллада Р. Бернса и аутентичность художественного перевода**………………………….. | 39 |
| 2.1 | Национальная специфика баллады в английской и русской литературе как объект художественного перевода………………… | 39 |
| 2.2  | Баллада Р. Бернса «John Barleycorn». Жанровые особенности баллады как объект художественного перевода………………….. | 44 |
| 2.3 | Пародия как источник иллокутивного воздействия в переводе В. Жуковским баллады Р. Бернса………………………………….. | 51 |
| 2.4  | Переводы С. Маршака и Э. Багрицкого: *фабулярное стихотворение* и *вторичная поэтика выразительности*…………. | 58 |
| 2.5  | Баллада Р. Бернса «John Barleycorn» в переводе К. Шангытбаева. Русский язык и соцреализм как медиаторы……………………….. | 71 |
|  | Выводы по второму разделу………………………………………… | 78 |
| **3** | **Русские переводы поэзии «озерной школы» в аспекте переводной множественности и аутентичности художественного перевода**…. | 80 |
| 3.1  | Русские переводы «озерной школы» как явление переводной множественности и достижение аутентичности художественного перевода………………………………………………………………... | 80 |
| 3.2 | «Русский» В. Вордсворт в переводах А. Пушкина и К. Бальмонта. Обновление жанра сонета, русского романтизма и русского символизма……………………………………………………………. | 89 |
| 3.3 | Сонет В. Вордсворта «The world is too much with us” в русских переводах. Экспрессивная и импрессивная эквивалентность оригинала и аутентичность художественного перевода………...…. | 97 |
| 3.4 | «The Rime of the Ancient Mariner» С. Кольриджа в переводах Н. Гумилева и В. Левика. Иллокутивное воздействие автора на читателя……………………………………………………………….. | 111 |
| 3.5  | Поэзия Р. Саути в переводах А. Пушкина и Н. Гумилева. Влияние национальной концептосферы на авторскую……………………….. | 120 |
| 3.6 | Роль подстрочника и языка-медиатора для казахских переводов английской романтической поэзии и формирования диалога культур…………………………………………………………………. | 130 |
|  | Выводы по третьему разделу……………………………………...…. | 135 |
|  | **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**……………………………………………………… | 138 |
|  | **Список использованных источников**………..…… | 142 |
|  | **ПРИЛОЖЕНИЕ А** – Баллада Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» с позиции аутентичности перевода………………………………….. | 154 |
|  | **ПРИЛОЖЕНИЕ Б –** Русские переводы «озерной школы» как явление переводной множественности и достижение аутентичности художественного перевода………………………… | 157 |

**ВВЕДЕНИЕ**

В современном переводоведении как части литературоведения, в том числе в его связях с историей литературы и теорией литературного процесса наблюдается синтез традиционной поэтики и неориторического (дискурсного) подхода. Активное применение теории коммуникации и риторики обусловило взгляд на художественный перевод как риторическую коммуникацию. С одной стороны, это изучение художественного перевода в аспекте коммуникации – как цепи *автор оригинала – перевод – читатель перевода*. С другой стороны, описание текста художественного перевода как дискурса подразумевает соотношение трех компетенций текста художественного перевода [1] – референтной, креативной, рецептивной, а также включает иллокутивное воздействие автора на читателя в процессе перевода и перлокутивное воздействие как результат художественного перевода (как жанр перевода). Перспективность такого представления, охватываемого неориторическим (дискурсным) подходом, заключается в разработке дискурсной модели художественного перевода. Предпосылки для разработки дискурсной модели художественного перевода содержит и сохраняющее актуальность мнение П. Топера о художественном переводе как части литературного процесса [2]. Создание новых жанров в принимающей культуре, обновление имеющихся, жанровая динамика литературного процесса как результаты художественного перевода также определяют значимость коммуникативного и неориторического изучения художественного перевода как части литературы.

Что дает науке изучение художественного перевода с позиций дискурсной модели? Во-первых, описание основ дискурсной модели художественного перевода на фоне неизбежного устаревания любого перевода, обновления переводов, все большего приближения поздних по времени создания переводов к оригиналу ставит вопрос аутентичности художественного перевода и его отношения к понятию точности перевода, более употребительного в переводоведении. Соответственно, связь дискурсной модели художественного перевода с аутентичностью нуждается в уточнении сравнительного нового термина науки – *аутентичность художественного перевода*. Во-вторых, разработка дискурсной модели художественного перевода предполагает опору на коммуникативную модель риторики, что ставит вопрос о факторах и критериях аутентичности художественного перевода, а также эффективности художественного перевода как риторической коммуникации. С учетом межкультурных и этнориторических факторов коммуникации художественный перевод становится объектом изучения в контексте национальной и культурной идентичности. Соответственно, в-третьих, соотношение национальной и авторской концептосфер также включается в сферу изучения дискурсной модели художественного перевода.

В-четвертых, большой диапазон различий в переводах текста «чужой» культуры на один и тот же язык привел к бытованию понятия *переводная множественность.* Егов научный оборот ввел В. Шор в 1959 году [3]. Термин отразил поиски переводчиками стратегий и подходов для создания аутентичного оригиналу текста. Установленная исследователями роль личностной установки переводчика, его направленности на передачу национально-специфических свойств текста оригинала определила место такой культурообусловленной стратегии перевода, как форенизация. Так, Л. Венути пишет о форенизации: “foreignizing translation has meant a close adherence to the foreign text” и доместикации: “domestication involves an adherence to domestic literary canons both in choosing a foreign text and in developing a translation method” [4].

Понятие форенизации коррелирует с явлениями переводной дисперсии и переводной множественности. Понятие переводной множественности также является сравнительно новым, хотя обозначаемый им феномен экземплифицируется в мировой литературе множественностью переводных версий одних и тех же произведений достаточно длительное время. Согласно гипотезе повторного перевода (Retranslation hypothesis), выдвинутой А. Берманом [5]: каждый новый художественный перевод все больше стремится к исходному тексту. Данная закономерность объясняется выбором доместикации в процессе создания первых переводов. В основе отмеченного явления лежит стремление переводчика адаптировать оригинал не только к нормам языка перевода, но и к культурному своеобразию принимающей литературы. О роли множества стратегий перевода – как факторе «творческой потенции переводчика» – писал и казахстанский переводчик Г. Бельгер [6].

В-пятых, рассмотренное Ц. Тодоровым на материале завоевания Америки испанцами превосходство риторической организации общества и коммуникации создает возможность применения трансформации *Другого* в *своего* для исследования художественного перевода как риторической коммуникации. Выявленные Тодоровым этапы эволюции *Другого* в своего: *узнавание – выстраивание – трансформация в своего* – сопоставимы со звеньями процесса художественного перевода [7]. Так, *узнавание* коррелирует с референтной компетенцией текста перевода. *Выстраивание* является параллелью к креативной компетенции текста перевода. Трансформация *Другого* в *своего* завершается рецептивной компетенцией. Кроме того, выстраивание и трансформация отражают и процесс формирования национальной и культурной идентичности художественного перевода.

Обобщая приведенные доводы, заметим, что анализ процесса и результатов художественного перевода – как процесса трансформации *Другого* в *своего* – позволяет сфокусировать понятия переводоведения, охватывающие область переводной множественности, стратегии форенизации и доместикации, соотношение трех компетенций текста перевода, воздействие авторов оригинала и перевода на читателя (иллокутивное и перлокутивное), корреляцию национальной и авторской концептосфер вокруг недостаточно разработанного понятия – аутентичности художественного перевода – и выявить его роль как основы дискурсной модели художественного перевода.

**Актуальность** **темы диссертации** обусловлена разработкой аутентичности художественного перевода как основы дискурсной модели художественного перевода. Актуальность темы определяется также обобщением современных результатов переводоведения с позиций теории коммуникации, семиотики, неориторики для исследования процессов и результатов художественного перевода как процесса трансформации *Другого* в *своего.* Алгоритм исследования этого процесса включает соотношение трех компетенций текста художественного перевода, иллокутивного и перлокутивного воздействия национальной и авторской концептосфер, выбора переводчиком определенной стратегии, аутентичности художественного перевода как фактора переводной множественности. И, наконец, актуальность предпринятого подхода заключается в анализе эффективности художественного перевода как риторической коммуникации – с позиций интеграции текста чужой культуры в принимающую. Соответственно, появляется возможность систематизировать условия формирования *диалога/не-диалога* культур.

**Методологическая база исследования** характеризуется синтезом литературоведческих дисциплин – истории литературы, теории литературного процесса и переводоведения, в том числе стиховедческого. Отсюда, во-первых, внимание к трудам, посвященным особенностям романтической баллады поэтов «озерной школы»: А. Вакуленко (1996) – «Эволюция "страшной" баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX – начала ХХ веков: От В.А. Жуковского до Н.С. Гумилева» [8], Л. Душиной (2003) – «Русская поэзия и проза XIX-XX вв.: Ритмическая организация текста» [9], Т. Воронцовой (2003) – «Картина мира в тексте английской баллады: Когнитивная основа и языковая репрезентация» [10], Н. Родиной (2005) – «Авторский ракурс в средневековой народной англо-шотландской балладе» [11], Н. Исаевой (2011) – «Проблема формирования переводческих норм в жанре баллады: на материале переводов В.А. Жуковского англо-шотландских баллад» [12]. Это и отдельные вопросы поэтики и стиля В. Вордсворта, С. Кольриджа и Р. Саути, роли фольклора в развитии их творчества, о восприятии произведений «озерной школы» английской критикой XX в., которые стали предметом изучения в исследованиях Г. Подольской (1999) – «Функционирование в контексте русской литературы первой трети XX века балладного творчества С.Т. Кольриджа и Р. Саути» [13], Е. Малышевой (2003) – «Функция образа символа в поэзии С.Т. Кольриджа» [14], А. Роговой (2004) – «Эпистолярное наследие Роберта Саути» [15], Л. Федотовой (2007) – «Фольклор как художественный и духовно-философский феномен эстетических исканий поэтов-романтиков» [16], А. Рябовой (2007) – «Поэзия «озерной школы» в контексте литературного развития в России XIX – начала XX века» [17]. Ценность этих работ для концепции настоящего исследования обусловлена историко-культурными, эстетическими и стиховедческими аспектами английской романтической поэзии.

Во-вторых, классическая теория сравнительного литературоведения, касающаяся вопросов взаимодействия русской литературы с западноевропейской и восточной традициями, актуальна исследованием русской рецепции инонациональных писателей. Таковы труды А. Веселовского, М. Алексеева, Н. Балашова, Ю. Левина [18-21], подготовившие почву для современной компаративистики. В-третьих, предпосылки для изучения риторических особенностей поэтического текста содержат исследования В. Жирмунского, Б. Томашевского, В. Холшевникова, Ю. Лотмана и др. [22-25], посвященные основам стиховедения, структуре стиха, метрике, строфике.

В-третьих, в области переводоведения методологически значимой была ориентация на исследования: переводной множественности (Шерстнева Е.С.), переводной дисперсии (Лысенкова Е.Л., Чайковский Р.Р.), форенизации и доместикации (Венути Л.), аутентичности художественного перевода (Гарбовский К.Н.). Для подтверждения достоверности полученных результатов анализа переводоведческой точности, или аутентичности художественного перевода, значимость представляют труды, содержащие метод сравнительно-сопоставительного анализа с привлечением подстрочника, предложенный М. Гаспаровым [26] и Л. Портером [27]. Так, Гаспаров акцентировал внимание на том, что подстрочник необходим для аналитического восприятия переводного поэтического текста. Методика Гаспарова-Портера представляет собой статистический метод расчета коэффициент точности перевода. Данный метод используется преимущественно для сравнения нескольких вариантов переводов одного произведения. В-четвертых, для изучения эффективности художественного перевода как риторической коммуникации философско-методологической основой послужили труды А. Чувакина, К. Уразаевой, Е. Масленниковой [28-30].

Для настоящей работы значимы основные принципы литературоведческой концепции перевода, которая базируется на взаимосвязи содержания и формы оригинала как «целостной структурно-функциональной системы, в которой взаимосвязаны и взаимообусловлены все компоненты формальной и содержательной сторон поэтического произведения» [31].

**Цель диссертации** – разработка основ дискурсной модели художественного перевода в аспекте аутентичности. В соответствии с целью исследования были поставлены задачи: 1) разработка методологических основ и методики описания дискурсной модели художественного перевода; 2) исследование художественного перевода как риторической коммуникации; 3) изучение дискурсной модели художественного перевода как дескриптивной модели, т.е. объясняющей причинно-следственную связь процесса и результатов художественного перевода; 4) анализ художественного перевода как процесса трансформации *Другого* в *своего* с позиций трех компетенций текста; 5) анализ эффективности художественного перевода со способами иллокутивного и перлокутивного воздействия авторов оригинала и перевода на читателя; 6) установление влияния национальной и авторской концептосфер оригинала и перевода на формирование *диалога/недиалога* культур; 7) разработка факторов и критериев аутентичности художественного перевода как основы дискурсной модели художественного перевода.

**Объект исследования.** Баллада “John Barleycorn” (1787) Р. Бёрнса в переводах С. Маршака, Э. Багрицкого [32], В. Жуковского [33], К. Шангытбаева [34], поэзия озерной школы: сонеты В. Вордсворта – «Scorn not the Sonnet», «To a Butterfly», «The World is too Much with us» [35], С. Кольриджа – «The Rime of the Ancient Mariner» («Сказание о Старом Мореходе») (1798) [36], Р. Саути – «The Surgeon’s Warning» (1798) [37] в переводах Н. Гумилева [38], А. Пушкина [39], К. Бальмонта [40], В. Левика, Г. Кружкова, С. Сухарева и др. [41-43], казахские подстрочники к сонетам В. Вордсворта – «The world is too much with us» (1807), «To a Butterfly» (1801) , «I wandered lonely as a cloud» (1807). Выбор объекта исследования был обусловлен рядом факторов: 1) баллада Р. Бернса, сонеты и поэма представителей «озерной школы» – В. Вордсворта, С. Кольриджа, Р. Саути, ставшие источниками русских переводов, позволяют выявить в переводной множественности разные виды переводной дисперсии как индикаторы дискурсной модели художественного перевода и разные пути достижения аутентичности; 2) установить причины разных результатов художественного перевода в виде обновления жанра оригинала, связанные с разными коммуникативными и прагматическими установками поэтов-переводчиков; 3) исследовать условия формирования *диалога/недиалога* культур, когда английская романтическая поэзия привела в русских переводах к обновлению русского романтизма, акмеизма и символизма в результате влияния литературно-философских установок поэтов-переводчиков.

**Предмет исследования –** переводная множественность и переводная дисперсия, стратегия перевода, аутентичность художественного перевода.

**Методологические подходы и методы исследования*.*** Поставленные цель и задачи, материал исследования обусловили использование неориторического (дискурсного) подхода, теории коммуникации, риторики, структурно-семиотического и компаративного подходов. Реализация интегративного подхода обеспечивается использованием методов когнитивной лингвистики, обращенной к вопросам авторской модальности, художественного и поэтического образов. Вопросы теории и практики перевода сфокусированы вокруг проблем: перевод как процесс межкультурной коммуникации, обусловивший жанровое обновление и жанровую динамику принимающей культуры, переводческие стратегии и переводческая компетенция, роль переводчиков в формировании диалога культур. Такое представление объясняет применение аксиологического, формального, рецептивного, таксономического методов, а также метода архетипического анализа.

В основу выполненного исследования положена следующая гипотеза: разработка дискурсной модели художественного перевода требует систематизации факторов и критериев аутентичности художественного перевода. Правомерность гипотезы подтверждается разработкой методики расчетом точности художественного перевода. Достоверность полученных результатов иллюстрируется таблицами, графиками, диаграммами, гистограммами. Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в Приложении к диссертации, отражающем принципы составления диаграмм и гистограмм ко второму и третьему разделам диссертации.

**Научная новизна работы** состоит в том, что впервые русские переводы английской романтической поэзии рассматриваются с позиций риторической коммуникации, что расширило представление о художественном переводе как части истории русской литературы. Вместе с тем представление об обновлении жанров баллады и сонета в русской литературе восполнило лакуны в теории литературного процесса. Новизна работы заключается и в разработке методологии переводоведения. Так, разработка основ дискурсной модели художественного перевода предполагает анализ дескриптивной модели, рассмотренной в аспекте трансформации *Другого* в *своего* и объясняющей влияние на процесс и результаты художественного перевода трех компетенций текста – референтной, креативной и рецептивной. Впервые эффективность художественного перевода как риторической коммуникации анализируется в связи со способами иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя, национальной и авторской концептосферами и формированием *диалога/недиалога* культур. Впервые разработаны факторы и критерии аутентичности художественного перевода как основы дискурсной модели художественного перевода, что стало основой рекомендаций для создания переводов английской романтической поэзии на казахском языке.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в расширении аутентичности художественного перевода как основы дискурсной модели художественного перевода. Впервые факторы и критерии аутентичности художественного перевода анализируются с позиций иллокутивного и перлокутивного воздействия текста на адресата, что позволяет дополнить историю русской литературы XIX-XX вв. в части подстрочника, перевода-переложения, перевода-парафраза. Творчество поэтов «озерной школы» рассматривается в проекции дискурсного подхода, что объясняет факторы вхождения произведений английской литературы в культурное сознание эпохи в России и влияние на жанровый процесс русской литературы. Произведения русских писателей, созданные на основе переводов английской литературы, исследованы в контексте жанровой динамики литературного процесса, творческой преемственности на уровне мотивов, образов, приемов поэтики.

**Практическая ценность**. Результаты исследования могут быть использованы при чтении лекций по истории русской литературы XIX-XX вв., истории зарубежной литературы XIX в., при разработке спецкурсов и спецсеминаров, а также при историко-литературном, текстуальном комментировании произведений английских поэтов и русских писателей – переводчиков Р. Бернса, В. Вордсворта, С. Кольриджа, Р. Саути. Результаты диссертационного исследования могут быть учтены в исследованиях по истории, теории и практике русского художественного перевода, исторической и теоретической поэтике русской литературы, русско-английских историко-культурных и литературных взаимосвязей. Материал диссертации может быть использован при чтении курсов, направленных на формирование академических и учебных компетенций у выпускников бакалавриата и магистратуры при освоении вопросов переводоведения, истории русской и английской литератур. Плодотворность работы обусловлена выработкой у обучающихся вуза навыков владения риторическим анализом художественного произведения. Практическая значимость диссертации состоит в выработке критериев аутентичности художественного перевода английской романтической поэзии, способствующих созданию переводов поэзии Бернса и «озерной» школы на казахском языке. Практическая ценность диссертации подтверждается обработкой результатов, полученных в процессе анализа оригинала и перевода – для достижения аутентичности художественного перевода – посредством обработки в программе EXCEL версия: 14.0.7237.5000 от 2010 г. Такой подход сделал возможной разработку графических иллюстраций достоверности полученных результатов (диаграмм, гистограмм, графиков), отражающих направления обновления переводов.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. Разработка дискурсной модели художественного перевода предполагает применение теории коммуникации, риторики, структурно-семиотического и рецептивного подходов.

2. Исследование художественного перевода как риторической коммуникации подразумевает установление связи между коммуникативными целями и стратегией переводчика и способами достижения аутентичности художественного перевода.

3. Изучение дискурсной модели художественного перевода как дескриптивной модели требует описания процесса и результатов художественного перевода с позиций трансформации *Другого* в *своего,* эффективности художественного перевода, воздействия национальной и авторской концептосфер.

4. Анализ художественного перевода как процесса трансформации *Другого* в *своего* предполагает соотношение трех компетенций текста перевода.

5. Установление эффективности художественного перевода подразумевает исследование иллокутивного и перлокутивного воздействия авторов оригинала и перевода на читателя.

6. Изучение национальной и авторской концептосфер оригинала и перевода позволяет обобщить условия формирования *диалога/недиалога* культур.

7. Разработка факторов и критериев аутентичности художественного перевода становится базой для описания дискурсной модели художественного перевода.

**Апробация работы.** Основные положения и выводы диссертационного исследования были изложены в докладах на международных конференциях, симпозиумах, опубликованы в журналах, рекомендованных ККСОН МОН РК, в том числе и в зарубежной научной печати.

1. Русская переводческая рецепция баллады Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» // Материалы международной научной конференции «Паисиеви четения» (Пловдив, 2018. – С. 367-375).
2. Русские переводы Р. Бернса и понятие фабулярного стихотворения. Международный симпозиум, Великотырновский университет имени Св. Кирилла и Мефодия (Велико-Тырново, 2018).
3. Дискурсивная модель художественного перевода. С. Маршак и Э. Багрицкий – переводчики баллады Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» // Cross-Cultural Studies: Education and Science. Contemporary Issues of Linguistics and Translation. Volume 3, Issue II, DOI: 10.24411/2470-1262-2018-10023. Vermont, USA, 2018, рр. 107-115 ((В соавторстве с Уразаевой К.Б.).
4. Художественный перевод как риторическая коммуникация // Вестник КазНУ им. Аль Фараби. Серия филологическая. – 2020. – № 2(178). – С. 215-222. (В соавторстве с С. Петковой).
5. Иллокутивное воздействие как критерий аутентичности художественного перевода // Вестник ЕНУ. Серия Филологическая. – 2020. – №2(131). – С. 101-112.
6. Национальная и авторская концептосфера и жанр. Баллада Р. Саути в переводе Н. Гумилева // Вестник КГУ им. Ш. Валиханова. Серия филологическая. – 2020. – №3. – С. 126-134.
7. Читательская грамотность и формирование интегральной лингвориторической (ЛР) компетенции в процессе изучения второго языка // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. –2020. – № 25-2. – С. 237-242 (В соавторстве с Уразаевой К.Б. и Ерик Г.).
8. W. Wordsworth’s sonnet in translation aspect // European Proceedings of Social and Behavioural Sciences EpSBS. DOI: 10.15405/epsbs.2020.11.03.30. – London, 2020, рр. 282-292. (In cooperation with K. Urazaeva, Zh. Beisembaeva).
9. Genre Features Rendering of W. Wordsworth’s Sonnet in Russian Translations: Accuracy Criteria //Journal of Siberian Federal University Humanities and Social Sciences. 2023 16 (7). ISSN 1997-1370 (Print) ISSN 2313-6014 (Online) – pp. 1240-1251. (In cooperation with K. Urazaeva, S. Petkova)

**Структура диссертации**. Диссертация состоит из введения, трех разделов, заключения, списка использованных источников, включающего 153 страницы, список использованных истчоников из 225 наименований, а также 22 рисунка, 2 Приложения.

**1** **Методологические основы дискурсной модели художественного перевода**

**1.1 Теория художественного перевода и основы его изучения как риторической коммуникации**

Обобщение актуальных тенденций в переводоведении подразумевает выявление современных взглядов на сущность художественного перевода, его функции в соответствии с заявленной темой – разработкой основ и описанием признаков дискурсной модели художественного перевода. Однако анализ современной теоретической, научной и справочной литературы показывает, что в науке о переводе до настоящего времени не существует единого определения понятия *художественный перевод*. Данный термин используется как для обозначения процесса, так и результата решения творческих задач, связанных с межкультурным, межлитературным и межъязыковым посредничеством. Активизировавшийся в последние десятилетия междисциплинарный подход к переводу как к процессу и результату дал основание Н. Гарбовскому ввести в научный обиход следующее определение: «Перевод – это общественная функция коммуникативного посредничества между людьми, пользующимися разными языковыми системами, реализующаяся в ходе психофизической деятельности билингва по отражению реальной действительности на основе его индивидуальных способностей интерпретатора, осуществляющего переход от одной семиотической системы к другой с целью эквивалентной, т. е. максимально полной, но всегда частичной, передачи системы смыслов, заключенной в исходном сообщений, от одного коммуниканта другому» [44].

Ученые, признавая статус художественного перевода (здесь и далее – ХП) как самостоятельного, отличного от других видов перевода, вместе с тем продолжают сближать в определении его сущности признаки и результата, и процесса. Так, в «Encyclopedia of Literary Translation» ХП обособлен в самостоятельный вид на фоне сравнения с техническим переводом [45]. В справочном пособии П. Франса ХП противопоставляется информационному переводу. Соответственно, художественным называется перевод, который должен «прочитываться как произведение художественной литературы» [46]. Более того, это произведение на иностранном языке: «based on personal readings, research and creativity. This new creation in turn becomes the basis for multiple readings and interpretations which will go beyond any intentions of either original author or translator» [47] (основано на личном прочтении, исследовании и творчестве. Это новое творение, в свою очередь, становится основой для многочисленных прочтений и интерпретаций, которые выходят за рамки намерений и автора оригинала, и переводчика) (здесь и далее – перевод автора диссертации). Именно такое понимание художественного перевода как результата распространено в современном западном переводоведении.

Другая тенденция современного переводоведения, объясняющая плодотворность рассмотрения художественного перевода как риторической коммуникации, связана с культурной парадигмой и характеризует развитие западного переводоведения. Она предполагает понимание национальной литературы как своеобразной «литературной системы», которая создается и существует в определенной среде, формируемой социальной системой и культурной системой. Все три системы открыты и взаимодействуют друг с другом [48]. Более того, переводная литература в совокупности также трактуется как особая система внутри системы национальной литературы и взаимодействует с ней в двустороннем порядке. Представление о литературе как о системе проистекает из теории полисистем, суть которой сводится к тому, что литература как система существует в исторической, социальной и культурной системах определенной воспринимающей аудитории читателей и взаимодействует с ними. Так формируется представление о многосистемной модели, то есть «полисистеме» [49]. Для концепции настоящей работы плодотворность приведенной точки зрения актуальна изучением влияния на восприятие адресата перевода исторического, социального и культурного контекста, в условиях которого развивается определенная литература.

Основоположники «культурного» направления в переводоведении С. Басснетт и А. Лефевр выделили новую единицу перевода: «neither the word, nor the text, but the culture becomes the operational ‘unit’ of translation» (не слово и не текст, а культура становится операциональной единицей перевода) [50]. Здесь очевидно воздействие на приведенное понимание «культурного поворота», что свидетельствует о стремлении ученых привлечь внимание исследователей и переводчиков к культурологическим и лингвокультурным явлениям в переводе.

В значимости лингвистической трактовки культурных феноменов для целостного понимания художественного перевода убеждает англо-американское переводоведение, разработавшее такие термины, как: *‘cultural items’, ‘culture-specific concepts’.*

Эволюция теории и истории переводоведения показывает качественный скачок в развитии и совершенствовании видов речевой деятельности и их влиянии на решение задач художественного перевода. В русском переводоведении им соответствует термины «наименования культурных реалий» и «культурные концепты». Как отмечают Вишняускене и Лечицкая, перевод – это интеллектуальная деятельность, требующая творческого решения проблем в постоянно меняющихся текстовых, социальных и культурных условиях [51]. Отсюда следует: признание перевода как процесса, или особого вида речевой деятельности означает, что перевод как результат, то есть переведённый текст, также должен иметь специфические черты. Применительно к художественному переводу одной из таких черт можно считать функцию переводного текста. Эта проблема была поднята еще М. Лозинским в трудах, относящихся к первой четверти ХХ в. («Искусство стихотворного перевода» и «Перевод – средство взаимного сближения народов») [52, 53]. Труды исследователя и выдающегося переводчика мировой литературы по-прежнему сохраняют актуальность в аспекте функций переводного текста.

Переломные моменты в истории современного переводоведения связаны с гипотезой неопределенности перевода, переводной множественности, переводческой дисперсии и таких стратегий перевода, как форенизация и доместикация. Эти новые для науки о переводе понятия указывают на подвижность художественного перевода как риторической коммуникации и выявляют роль объективных и субъективных факторов в процессе перевода и его результатах. Гипотеза неопределенности перевода была обоснована в монографии «Слово и объект» (1960) американского философа Уилларда Куэйна. Первое системное и последовательное изложение идеи неопределенности перевода базировалось на мысли о неспособности переводчика воспроизвести идентичный смысл. Причиной такого понимания служили интерпретация и индивидуальная переводческая манера, различия в картинах мира, которые определили преобразования, способные приблизить текст перевода к инокультурному читателю [54]. Понятие принципиальной неопределенности любого перевода основано на частичной передаче смысла оригинала, соответственно, не может быть гарантии выбора стратегии перевода как наиболее верной. Как заметил исследователь: «The thesis is then this: manuals for translating one language into another can be set up in divergent ways, all compatible with the totality of speech dispositions, yet incompatible with one another» (Руководства для перевода с одного языка на другой могут быть составлены различными способами; все они совместимы со всей совокупностью речевых диспозиций, но не совместимы друг с другом» [54, р. 27]. Плодотворность гипотезы Куэйна ценна не столько указанием на трудности перевода (так как доступны различные варианты переводов), сколько осознанием недостаточности объективных оснований при выборе альтернативных стратегий перевода. Выбор слова и определение его референции формируются представлениями о структуре языка в целом, о способах его членения путем сопоставления языка оригинала и языка перевода. Присущая переводу некоторая произвольность в выборе и есть принципиальная неопределенность. Близки гипотезе Куэйна отмеченные Ю. Лотманом факты многократности художественного перевода как признака того, что тексту оригинала в этом случае сопоставлено не точное соответствие, а «некоторое пространство» [55]. Любой из заполняющих это смысловое пространство текстов (Т1, Т2, Т3…) будет возможной интерпретацией исходного текста. Замена точного соответствия одной из возможных интерпретаций побудила ученого отметить появление вместо симметрического преобразования асимметрического [55, с. 81], к установлению так называемых «зон неопределенности».

Неопределенность, рождающая переводную множественность, отозвалась в науке работами Р. Чайковского и Е. Лысенковой («Неисчерпаемость оригинала» [56], «Основы художественного перевода» [57], в докторской диссертации Е. Лысенковой [58], Е. Шерстневой), явившими закон переводной дисперсии. Данное представление было обосновано в работе Е. Лысенковой «Поэзия и проза Р.М. Рильке в русских переводах». Исследователь определила дисперсию как меру отклонения перевода от оригинала на разных уровнях. Закон переводной дисперсии сформулирован ученым на основе расхождений лексических систем языков-партнеров, на несовпадении так называемых «сеток отношений» [58, с. 22]. Лысенкова считает закон переводной дисперсии абсолютным по причине невозможности существования переводного текста «со стопроцентным покрытием лексем исходного текста их прямыми соответствиями» [57, с. 23]. Обусловленность переводной дисперсии переводной множественностью охарактеризована Чайковским в следующей трактовке: «Силовое поле оригинала, а также содержащаяся в нем возможность иноязычных воплощений, делают оригинал открытым и потенциально направленным на его иноязычную реализацию и существование» [57, с. 180]. Иными словами, потенциальная вариативность и множественность средств выражения заключена в так называемой неопределенности перевода, что открывает перспективы для любого текста быть переведенным бесчисленное количество раз.

Исследователь Е. Шерстнева развивает идею множественности художественного перевода в термине многослойности оригинала, которую она определяет как «открытость для нескольких (многих) интерпретаций, при каждом новом переводе происходит культурно-историческая актуализация оригинала» [3, с. 6]. В качестве другого фактора множественности перевода ученый называет личностные качества переводчика, его представления о специфике отображения инокультурного произведения.

Следует обратить внимание и на закон переводной дисперсии. Его роль обусловлена фактами расхождения языковых систем исходного языка и языка перевода, которые приводят к несовпадению так называемых культурных сеток. Последствием расхождений исходного языка и языка перевода является отклонение перевода от оригинала, что стало причиной установления закона переводной дисперсии. Чайковский объясняет действие этого закона алломорфностью языков оригинала и перевода. Признаками данного явления становятся «своеобразие фонетической, лексико-грамматической и стилистической природы исходного текста и возможностей языка перевода» [57, с. 23].

Явление переводной множественности, основанное на моделировании приемов передачи информации в переводе, ставит вопрос о творческих особенностях переводчика и специфике иноязычного восприятия как факта риторической коммуникации. Описание художественного перевода как риторической коммуникации – в аспекте его содержания и структуры – обращает внимание на плодотворность идеи Топера о множественности перевода как временном факторе и на классификацию «синхронного» разреза (переводы выполнены одновременно), а также «диахронного» разреза (переводы выполнены в хронологической последовательности) [59].

Понятия множественности перевода и переводной дисперсии коррелируют с видами стратегий перевода, иллюстрирующих степень отклонения перевода от оригинала. Во второй половине 90-х гг. XX в. американский теоретик-переводовед Лоуренс Венути до конца оформил наработки Фридриха Шлейермахера и употребил термины «доместикация» и «форенизация». Оппозиция доместикации и форенизации базировалась на идеях Шлейермахера о двух типах перевода: «Либо переводчик оставляет в покое писателя и заставляет читателя двигаться к нему навстречу, либо оставляет в покое читателя, и тогда идти навстречу приходится писателю. Оба пути совершенно различны, следовать можно только одним из них, всячески избегая их смешения, в противном случае результат может оказаться плачевным: писатель и читатель могут вообще не встретиться» [60]. По мнению Венути, доместикация основывается на этноцентрическом подходе, где на первый план выдвигается культура языка перевода, текст максимально адаптируется под читателя транслята. Венути пишет, что в действительности, каждый перевод – это в какой-то степени результат доместикации, так как именно родная культура является инициатором перевода [61]. Стратегия форенизации предполагает акцент на культуре языка оригинала, т.е. такой подход приближает читателя к автору. Данная стратегия дает возможность читателю погрузиться в иноязычную среду. Важно отметить, что Венути исследовал понятия форенизации и доместикации через призму передачи культурных ценностей и норм, но не рассматривал определенных переводческих ситуаций, что могло стать источником чрезмерной субъективности в отношении доместикации и форенизации. В настоящее время все еще остаются открытыми вопросы, связанные с измерением степени доместикации и форенизации в поэтических переводах. Нужно отметить, что не всегда возможно выявить и классифицировать в переводном тексте изменения, произведенные переводчиком, и соотнести эти изменения с доместикацией или форенизацией.

Проблема стратегий и методов перевода связана с направлениями процесса перевода. Так, К. Райс установила связь методов перевода с двумя направлениями в процессе перевода: переносом иностранного автора к своему читателю и переносом своего читателя к иностранному автору. Исследователь замечает: «В первом случае переводчик видит свою задачу в том, чтобы приблизить оригинал к методу мышления и к языку своих соотечественников, чтобы заставить иностранного автора говорить так, как говорил бы его соотечественник. Во втором случае читатель должен явственно ощущать, что к нему обращается иностранец. Он должен познать новые, незнакомые ему мысли и средства выражения, он должен чувствовать себя не дома, а на чужбине…» [62].

Сопоставление взглядов, разработанных в русском и западном переводоведении, позволяет обнаружить не только различия в подходах, но и установить их общность. Она состоит в признании кризиса лингвистических теорий, ориентированных на источник перевода – оригинал и систему «Язык оригинала» (source-oriented approach), который начался ещё в середине 1980-х, когда в научной парадигме произошла переориентация на цель перевода – текст перевода (target-oriented approach). Явление параллельного включения в теоретические модели – наряду с лингвистическими элементами – культурных и прагматических факторов рецептивного контекста дало основание Э. Гентцлеру определить две указанные особенности как наиболее значимые достижения теории перевода за последние десятилетия [63].

Понятие иллокутивного воздействия, неизбежное при исследовании художественного перевода – как риторической коммуникации – коррелирует с новыми идеями, связанными с проблемой эквивалентности текстов оригинала и перевода. Они привели к установлению Н. Фененко двух основных видов эквивалентности – экспрессивной и импрессивной. Представление об экспрессивной аутентичности опирается на определение, приведенное в словаре Cambridge Dictionary expression: «The act or idea that is shown» (акт выражения идеи), включающий прагматическую составляющую, а именно содержание и форму высказывания, тип перевода и его жанр. Представление об импрессивной аутентичности применяется в соответствии со словарем Cambridge Dictionary impression: «Еffect or influence on the way someone feels or thinks» [64]. Здесь понятия эффекта, воздействия, впечатления соотносятся с позиций риторического анализа с категорией художественно-эстетического и иллокутивного воздействия. Выявление в составе экспрессивной эквивалентности денотативной, коннотативной, жанровой и прагматической эквивалентности, направленности импрессивной эквивалентности на читателя стало основанием для ее характеристики как формально-эстетической эквивалентности [65] при трансляции на поэтические переводы английской романтической поэзии, что способствуют выделению стратегии, связанной с достижением импрессивной эквивалентности.

Итак, обобщение актуальных для переводоведения взглядов на природу художественного перевода как риторической коммуникации и, соответственно, способствующих описанию процесса и результатов художественного перевода как дискурсной модели, позволило выделить следующие значимые факторы: целостность воплощения семиотической системы оригинала средствами языка-медиатора и культурную парадигму как результат исторического, социального и культурного контекста оригинала. Такое представление позволяет выделить среди принципов дискурсной модели художественного перевода связанные с аутентичностью понимание установок автора переводимого текста, жанровую принадлежность оригинала, способы отражения национальной и авторской концептосферы как процесс трансформации «чужого» текста в «свой», точную передачу поэтической формы оригинала (жанра, стиля, композиции, приемов воплощения лирического героя).

Изучение и применение закона переводной дисперсии и переводной множественности создает предпосылки для установления их роли для дискурсной модели художественного перевода и связи с аутентичностью художественного перевода. В этом отношении диссертация направлена на анализ переводной множественности и переводной дисперсии как факторов аутентичности художественного перевода. Соответственно, установление связи экспрессивного и импрессивного видов эквивалентности, описание ее связи с иллокутивным воздействием автора (оригинала и переводов) на читателя проливает свет на основные пути анализа художественного перевода как риторической коммуникации.

**1.2** **Принципы перевода поэтического текста как смыслового и эстетического целого**

С каждым годом к переводу предъявляются все более и более строгие требования. Они усложняются и к поэтическому переводу в силу его специфики. По мнению Гончаренко: «Переводчик должен создать новый поэтический текст, эквивалентный оригиналу по его концептуальной и эстетической информации, но использующий по необходимости совсем иные языковые, а порой и стиховые формы» [66] – не только означает сложность поэтического перевода, но и ставит задачу – преодолеть «врожденное проклятие поэзии», заключающееся в ее «неотторжимости от языка, в лоне которого она зачата и является на свет, и «перевести изначально непереводимое» [67]. В поэтическом тексте есть информационный массив, который передает, помимо собственного смысла, и подтекстовую информацию (ее можно назвать «эстетической»). Эта информация возникает благодаря способности слов, словосочетаний, предложений в отдельных небольших отрезках текста заключать в себе некий смысл, т.е. вызывать у читателя определенные чувства, эмоции, ассоциации. В поэзии, и особенно в лирической поэзии эстетическая информация часто главенствует не только над фактуальной, но и над концептуальной информацией [68].

Специфика поэтического перевода состоит и в способах передачи культурных реалий, воспринимаемых в качестве «ценностей иностранной литературы в принимающей культуре» [69]. Другими словами, в круг задач поэтического перевода входит репрезентация целостности оригинала, то есть передача в переводе единства формы и содержания.

Французский лингвист Ж. Марузо в статье «Traduction» обращает внимание на то, что переводчик должен сохранить смысл поэтического произведения, передать структурный аспект, стиль оригинала, не подменяя разговорный, грубый или же изысканный стиль фразеологическими оборотами [70]. Ученый считает, что человек, читающий перевод, должен погрузиться в то же состояние, что и тот, кто читает оригинал, и отмечает, что это практически невозможно. Соответственно, исследователь приходит к выводу о том, что при переводе необходимо сохранять особенности языка оригинала, а также конструкций, которые в нем используются.

Проблема полноты и точности перевода, в том числе поэтического, связана с выбором метода перевода, который зависит от типа поэзии и лирического жанра. Об этом писал Е. Эткинд: «В зависимости от типа поэзии меняется соотношение между логическим содержанием, стилистической экспрессией и звуковым рисунком» [71]. В то время как при переводе лирической поэзии важно передать образ, настроение, в переводе произведений социальной направленности главной задачей становится передача смысла и стилистической окраски текста.

Современные поэты-переводчики, анализируя феномен перевода как ментального процесса, отмечают особенность «инерционного возвращения к одному и тому же ритму и смыслу или образование гибридных сочетаний, совмещающих в себе звукоритм (цветоритм), звукообраз (цветообраз) и ритмосмысл», которые в первую очередь приобретают определённый характер в мозаике (вертикальной и пространственной), гештальте, «вертикалепространстве» будущего перевода-продукта, «выступая в виде ритмических пульсаций, согласующихся или не согласующихся с иктовой организацией слов и словосочетаний» [72].

Характер научной традиции имеет установление связи поэтического перевода с его функциями. Так, в докладе «Искусство стихотворного перевода», прочитанном в 1936 г., М. Лозинский писал: «Функция переводных произведений двоякая: 1) эстетическая – как произведений художественных и 2) познавательная – как памятников, которые знакомят нас с другой страной, с другой эпохой, с другой культурой, с новым для нас строем мысли и чувств [52, с. 93]. Эта точка зрения объясняет отношение эпохи классицизма и романтизма к переводчику как к соавтору оригинала. При этом характер и степень соавторства понимались классицистами и романтиками по-разному. Переводчик-классицист рассматривал соавторство как способ улучшения оригинала, приближения его к идеалу, заданному канонической поэтикой. По словам Е. Эткинда: «Господствовавшей в XVIII в. теории идеального, абсолютного перевода не мешали никакие исторические и иные расхождения между национальными культурами – эти расхождения игнорировались, потому что ведь и вообще игнорировались своеобразные черты исторических эпох и национальных характеров. Не было препятствий и со стороны несходства поэтических индивидуальностей – игнорировались своеобразные черты этих индивидуальностей» [73].

Переводчик-романтик, напротив, уделяет внимание самобытным чертам оригинала и стоящей за ним реальности. Отмеченное стремление воспроизвести в переводе особенности иноязычной национальной культуры считается главной чертой романтической школы в переводе, отличающей эту школу от классицистского подхода. При этом С. Аверинцев обратил внимание на парадокс романтизма: «Романтический поэт ощущает себя личностью, и личностью чуть ли не самодостаточной, с такой эмфазой, с какой никто и никогда этого еще не делал; но именно романтический поэт, столь резко чувствующий “свое”, исключительность “своего”, открывает и делает особой поэтической темой “чужое” как таковое – “местный колорит” определенной эпохи или определенного народа, специфическую своеобычность чужого голоса [74]. Другими словами, формальная точность для романтика обусловлена собственной эстетической задачей как способом самовыражения, самораскрытия личности переводчика.

Теория и практика поэтического перевода подразумевает воспроизведение художественных параметров оригинала как эстетического целого. Отличительным и определяющим параметром поэтического произведения признана эстетически ценная языковая объективация. Так, Н. Шутёмова включает в понятие «поэтичность» только этот параметр и рассматривает поэтический текст как эстетический в плане выражения и в плане содержания знак, который «представляет собой смысл, порождённый эстетическим отношением к миру» [75]. Соответственно, первичной задачей и одновременно главной трудностью переводчика поэтического текста является интерпретация и раскрытие особенностей эстетического отношения автора оригинала к миру, специфики порожденных этим отношением смыслов и их языковой объективации.

Эстетическая объективация поэтического текста подразумевает и такой параметр, как «образность». «Образность» нередко взаимозаменяется близкими по значению понятиями, такими как «выразительность», «экспрессивность», «поэтичность». Если понимать образность как совокупность средств художественной выразительности и производимый ими эстетический эффект, то этот параметр имел бы языковой характер и был бы включен в эстетический параметр. Так, Шутемова рассматривает образность в значении отражения и преображения мира в сознании автора [76]. В данном случае этот параметр релевантен, хотя, как и параметр духовности, не является абсолютным для поэзии. Однако параметр образности играет важную роль для поэтического перевода. По определению И. Арнольд, «образ является основным средством художественного обобщения действительности <...> и особой формой общественного сознания» [77].

Обобщение приведенных точек зрения на особенности поэтического текста отражает объективацию эстетических возможностей оригинала. Эти компоненты составляют смысловое и эстетическое единство, неделимое на значения составляющих его лексических и синтаксических единиц. Чтобы передать в переводе это единство, переводчик должен рассмотреть составляющие стихотворения в отдельности, определить их роль для эмоционального воздействия на читателя. Основная трудность передачи компонентов, характеризующих произведение с эстетической стороны, обусловлена гетерогенностью языков, т.е. их разнородностью, различием по природе и происхождению.

Ученые систематизировали основные проблемы поэтического перевода. Среди них можно выделить четыре основные. Первая проблема – интерпретация сюжета и образов. Известно, что восприятие образов может варьироваться в разных культурах, что требует от переводчика культурологических знаний. Вместе с тем сюжеты в поэзии отличаются высокой степенью обобщенности и, как правило, стандартны и ограничены в количестве, поэтому переводчик должен обладать достаточной литературоведческой компетентностью. Лирический сюжет может соответствовать определенному шаблону в рамках эстетики тождества (Ю. Лотман) [78], а может, по замыслу автора, быть направленным на дезавтоматизацию привычного кода. В таком случае структура текста представляет собой эстетику противопоставления. С помощью деконструкцииканона автор выражает свое мировосприятие и новаторское видение развития сюжета. Невнимательное прочтение оригинала переводчиком и неправильная подача сюжета искажают замысел автора, его философию и стиль. Таким образом, вторая проблема – передача системы параллелизма. Этот прием устанавливает определенные параллели между сопоставляемыми явлениями или противопоставляет их (отрицательный параллелизм). Параллелизм может не выражаться явно (например, подмена субъекта объектом), поэтому от переводчика требуется глубокое рефлексивное освоение оригинала. Трудность также заключается в национальном восприятии тех или иных сравнений, метафор, противопоставлений. Переводчик должен, с одной стороны, сохранить национально-культурную специфику оригинала, отобразив новый для принимающей культуры концепт в переводе, с другой стороны, учитывать ассоциации, которые возникают или возникнут у носителя языка перевода с этим концептом.

Третья проблема – метрико-ритмическая организация текста. Ритм является основой организации поэтического текста и его формальной характеристикой; он делает возможным «создание текста, емкого по смыслу и лаконичного по форме, способного выразить максимум смысла в минимуме формы» [79]. Ритм составляет музыкальную форму стихотворения, что определяет его эстетическую ценность и обусловливает необходимость воссоздания ритмического своеобразия оригинала в переводе. Силлабо-тоническая система стихосложения, традиционная для русской поэзии, основана на сочетании и группировке ударных и безударных слогов в стихе. Несмотря на появление тенденции к верлибру и к тонической системе стихосложения в ХХ веке (в частности, к дольнику), это явление в русской поэзии воспринимается как отступление от традиционных размеров.

Важность учета стиховедческих параметров для уточнения принципов поэтического перевода подтверждают особенности систем стихосложения в русской и английской поэтической традиции. В английской поэзии давно обозначился переход от «монотонного» метрико-ритмического стихосложения к верлибру, и окончательно он завершился уже к ХХ веку. «В современной англо-американской литературе это движение сделало реализм общепринятой формой повествования, а свободный, подобный прозе стих – самой распространённой формой поэзии» [80]. Свободное стихосложение в английской поэзии определяет основной критерий перевода – transparency (англ. «прозрачность, ясность»). В английской традиции поэтического перевода транспарентность – это тенденция к созданию текста, приближенного к естественной речи, «пренебрегая имитацией формы и манеры» (*пер. наш*) [80, р. 35]. Другой аспект, вызывающий затруднение, это смысловая неравнозначность метрики английского и русского стихов. «Ямбические стихи в русском языке обнаруживают, вследствие большей длины слов, ритмические облегчения метрически сильных слогов. В английском из-за краткости слогов – частые ритмические отягчения метрически слабых слогов. Таким образом, даже там, где есть техническая возможность сохранить размер, различия в длине слов заставляют стих звучать по-разному» [81]. Что касается рифмы, то с окончанием романтизма в английской поэзии (Байрон, Вордсворт, Кольридж) она отступает в прошлое и принимает на себя роль «декорации». Соответственно, в задачи поэтического перевода среди большинства современных английских и американских переводчиков не входит передача рифмы. Их целью является осуществление прагматической адаптации оригинала к восприятию его англоязычным читателем, который придерживается в данных исторических условиях иной иерархии литературно-художественных ценностей.

Выше уже отмечался способ адаптации текста в соответствии с культурой получателя, известный как ассимилирующий перевод, или «одомашнивание» (domestication). Такой перевод сглаживает инокультурные и идиостилистические особенности оригинала в соответствии с поэтической традицией принимающей культуры. Противоположная стратегия, которая представляет собой дистанцирующий перевод, или «иностранизацию» (foreignization), направлена на сохранение инокультурного колорита оригинала. Как отмеченные стратегии учитывают эстетические параметры поэтического текста и способствуют сохранению ритма и рифмы? С одной стороны, иностранизация поэтического перевода необходима ввиду важной роли рифмы: она выполняет суггестивную функцию. «Специфическая организация звука в поэзии особым образом воздействует на адресата, сближаясь в этом плане с музыкальным произведением, которое оказывает непосредственное влияние на внутренний мир человека» [82]. Рифма привлекает внимание читателя к выявлению связи объединенных рифмой слов с содержанием всего произведения, что позволяет глубже понять замысел автора. Обе указанные стратегии имеют достоинства и недостатки, их выбор зависит исключительно от целевой установки переводчика.

И, наконец, четвертая проблема – это передача графической организации текста. Она не составляет переводческой проблемы: это обычная разбивка текста на стихи и строфы. Однако существуют две сложности, связанные с авторской графикой. Во-первых, новаторское использование пунктуации и слогового деления слов. Сложной проблемой для переводчика при воспроизведении поэтического текста, а для читателя при восприятии, на примере английской литературы, является функция пунктуации. Данная сложность обусловлена различиями пунктуационных систем в русском и английском языке и характерной для современной английской поэзии стилистической тенденцией, которая состоит в сближении поэтической речи с разговорной. Кроме того, связь жанровой структуры лирического текста с композицией и способами выражения лирического героя также представляет определенную сложность в процессе перевода поэтического текста, поскольку подразумевает знание переводчиком историко-культурных особенностей поэзии, жанровых особенностей, литературных традиций культуры оригинала, умение воспроизвести их в переводе, сохраняя жанровую идентичность оригинала.

Для концепции работы значимыми с позиции функции перевода как медиатора – при взаимодействии оригинала и принимающей культуры – становятся принципы передачи структуры текста исходного языка. На соблюдение композиции оригинала в поэтическом переводе указывал еще Г. Гачечиладзе [83]. Ученый при этом подчеркивал невозможность «найти прямые соответствия» в поэтическом переводе [83, с. 90].

Болгарский исследователь Г. Гочев пишет, что прагматическая адекватность перевода поэтического текста предполагает в первую очередь его смысловую эквивалентность оригиналу, которая должна обеспечить сходство его воздействия на читателя. Достижение этого воздействия осуществляется путем максимально возможного сохранения в переводе экспрессивного, эстетического и концептуального содержания оригинала, из чего должна проистекать тождественная эмоционально-экспрессивная реакция читателя [84]. Существующие поэтические, стилистические и эстетические исследования различных элементов и уровней поэтического текста тем не менее не исчерпывают всей глубины проблематики поэтического структурирования и особенного эстетического функционирования законченного поэтического произведения в процессе поэтической коммуникации.

Таким образом, специфика поэтического перевода предполагает для воспроизведения текста как эстетической системы учет следующих параметров: единство смыслового и эстетического целого, способы интерпретации сюжета и образов, передачу системы параллелизма, метрико-ритмической организации текста оригинала. Обзор результатов исследований в области переводоведения позволяет выделить жанро- и стилеобразующие компоненты лирического текста и их роль в воздействии на читателя, с позиции воспроизведения в переводе экспрессивного, эстетического и концептуального содержания оригинала. При создании поэтического перевода средством связи коммуникативной цели поэтического перевода и его результата является выбор стратегии – ассимилирующего (domestication) перевода и/или дистанцирующего, обозначаемого термином «иностранизация» (foreignization).

**1.3 Применение теории коммуникации для разработки дискурсной модели художественного перевода**

Коммуникативный подход в теории и практике перевода обусловлен рядом факторов. Во-первых, на значимость применения теории коммуникации в литературоведческом переводческом понимании указывают результаты из области русско-зарубежного литературного взаимодействия, изучения русской рецепции в творчестве инонациональных писателей. Трудами, оказавшими влияние на разработку концепции настоящего исследования в этом плане, явились исследования М. Гаспарова, М. Алексеева, Н. Балашова, Ю. Левина.

Коммуникативная теория требует от переводчика учитывать интенции автора оригинала, реализованные в исходном тексте, одновременно с директивами «внутреннего» читателя подлинника, открывает новую коммуникативную цель, поскольку субъектом, влияющим на процесс и результат перевода, является его реципиент, адресат перевода. Учет коммуникативных целей предполагает сопоставление коммуникативных ситуаций получателей текста оригинала и перевода. Переводческий процесс позволяет сравнить два текста, две литературные традиции, двух создателей текстов и двух адресатов-реципиентов.

**Во-вторых, литературоведческое использование теории коммуникации в переводоведении отграничено от коммуникативных теорий и моделей перевода, разработанных в трудах О. Каде, З. Львовской и других ученых, которые создавались в лоне теории речевых актов, лингвистической прагматики и теории коммуникации.** Прежде всего, отличие заключается в видах перевода, описанных П. Ньюмарком. Это коммуникативный перевод, при котором меняется стиль, однако цели автора оригинала и переводчика совпадают, и семантический перевод, или буквальный, для которого характерна абсолютная верность оригиналу [85]. Семантический перевод связан с точной передачей значений текста и ориентирован на передающую культуру (source culture), а прагматический (коммуникативный, идиоматический) перевод ориентирован на принимающую культуру (target culture) и предполагает множественность переводческих решений и позиций, в зависимости от поставленной коммуникативной цели. Ньюмарк подчеркивает также, что различия между языком и культурой оригинала и языком и культурой перевода всегда будут представлять трудности при переводе [86]. Для преодоления этих различий ученый предлагает заменить традиционные термины *буквальный / вольный* *перевод* на *семантический* /*коммуникативный перевод*.

Преимущество применения теории коммуникации в переводоведении обусловлено и различиями выявленных ученым типов перевода. Коммуникативный перевод заключается в том, что переводчик пытается произвести на читателя перевода такой же эффект, как и автор на читателя оригинала. Семантический перевод состоит в точной передаче семантической и синтаксической структуры языка оригинала, а также контекстуального смысла оригинала.

Такой подход сопоставим с теорией аналитического / синтетического перевода в трудах В. Руднева.**Опыт «отчуждающего» или аналитического перевода, близкого по установкам неопозитивистской методологии, сформировавшегося на основе немецкой переводческой традиции, сложился как п**ротивопоставление синтетическому переводу. Данный подход теоретически обоснован и реализован В. Рудневым в переводе книги «Винни Пух» А. Милана и работах «Винни Пух и философия обыденного языка» [87], «Морфология реальности: Исследование по ”философии текста“» [88], «Прочь от реальности: Исследования по философии текста» [89]. Автор так формулирует задачу аналитического перевода: «…не дать читателю забыть ни на секунду, что перед его глазами текст, переведенный с иностранного языка, совершенно по-другому, чем его родной язык, структурирующего реальность» [87, с. 10]. Отчуждение адресата от своей культуры и при­вычных стереотипов осознается, по мысли Руднева, не как переключение, а как погружение, которое можно соположить с некоторыми чертами необуквализма в плане абсолютизации (как в позитивном, так и в негативном плане) достижений и недостатков оригинала. Отчуждающий переводчик может манипулировать текстом, исходя из множественности и вариативности интерпретаций текста вообще, предоставляя право читателю перевода на основе собственного культурно-семиотического опыта интертекстуализировать перевод и избрать его интерпретационный ключ. При этом читатель помнит о том, что перед ним пе­ревод текста чужой ему культуры, «чужой» в языке оригинала.

В-третьих, актуальность приведенных воззрений для настоящей работы обусловлена особой моделью коммуникации в переводных поэтических текстах: переводчик одновременно вступает в диалог с автором (поэтической практикой, культурой, языком) оригинального текста, при этом, однако, осуществляя посредническую функцию между автором оригинала и читателем перевода. Так формируется особая модель адресации, при которой переводчик одновременно является и автором «своего» поэтического текста, и посредником между автором оригинала и адресатом. Двойственность роли переводчика и обусловливает модель адресации на грани обычной коммуникации и поэтической автокоммуникации. В то же время перевод поэзии, являясь особой дискурсивной практикой, основывается на особой коммуникативной схеме. В оригинальной поэзии коммуникативная стратегия обусловлена особой моделью адресации, так называемой автоадресацией, относящейся к модели поэтической автокоммуникации [90] и связанной с понижением роли адресанта в коммуникативном акте. «Трехчленная формула «автор – идеальный адресат (Другой) – автор» соответствует автокоммуникативной стратегии поэтического (и философского) дискурса, вписывается в автокоммуникативную стратегию, являясь ее обязательной структурой» [91].

Синтез приведенных точек зрения делает обоснованным применение теории коммуникации для анализа риторической модели художественного перевода, пролегающего по линии различения риторической и речевой коммуникации и их схождения: «Риторическая коммуникация – это речевая коммуникация, осуществляемая средствами естественного языка при возможном участии иных знаковых систем и рассматриваемая сквозь призму риторического: она выделяется из речевой коммуникации “как таковой” своей целевой установкой – построить эффективное взаимодействие людей посредством текста» [91, с. 255]. Взгляд на риторику – как учение о понимании и восприятии художественного текста – становится предпосылкой для трактовки художественного перевода как риторической коммуникации.

Присутствие риторики в художественном тексте манифестируется: проявлением его риторической функции (целенаправленного воздействия речи на ее получателя), обеспечивающей возникновение риторического эффекта, (т.е. потенциальную возможность текста воздействовать на рефлексию реципиента, задавая ее возможное направление); категорией риторичности (категория словесного построения, связанная с целенаправленным авторским отбором и использованием языковых средств), проявляющейся в использовании риторических структур (текстовых средств, которые не только выражают мысль автора, но и сообщают ей импульс воздейственности).

Поэтика художественного текста выступает как его частная риторика и служит целям создания «воздейственного» текста, она может реализовывать воздействие на адресата созданием продуцентом текста точек риторического усиления, (т.е. текстовых ситуаций, воспринимаемых реципиентом как потребность дискурсивного постижения смысловой мозаики текста). Точки риторического усиления актуализируются через использование маркеров риторической ситуации («строевых» элементов риторики художественного текста, представленных экспликационно-импликационными средствами). В соответствии с тем, какие средства текстопостроения подверглись актуализации маркеры риторической ситуации могут быть: фонетическими, интонационными, грамматическими, лексическими, словосочетательными.

Апелляция к теории коммуникации в литературоведческом переводоведении подразумевает учет результатов теории речевой деятельности. К такому подходу обязывает восприятие поэтической речи как одного из видов речевых актов, специфического и комплексного по целям. Одной из них является цель автора вызвать в слушателе или читателе сопереживание, через которое и осуществляется воздействие художественного текста. Степень воздействия определяется по вызываемому сопереживанию воспринимающего произведение. «Поэтическая цель делает словесные произведения высшей формой текстов, в которых словесное творчество достигает колоссальной эффективности непреходящего значения», – отмечал А. Супрун [92].

Для текста как произведения искусства важен факт художественной коммуникации, при котором на воспринимающего оказывается наиболее сильное воздействие, зависящее не только от самого текста, но и от широкого контекста, обусловленного культурой. М. Бахтин рассматривал слово как высказывание, отличая его значение от словарного, выделяя в нем две части: «словесно осуществленную» и «подразумеваемую», связанные интонацией, также придающей слову ценностное значение. Если взять за основу размышления ученого, где он предлагает рассматривать «текст как высказывание» [93], то можно принять постулат, что любой текст есть высказывание. Исследуя перевод как особый вид речевой коммуникации, теория перевода не ограничивается анализом его языкового механизма, ведь перевод – это не только взаимодействие языков, но и взаимодействие культур.

Для выработки взгляда на роль художественного перевода – как риторической коммуникации – и разработки дискурсной модели особую роль играет разрабатываемая с 2008 г. в трудах В. Тюпы теория неориторического (дискурсного) подхода. Она явила, во-первых, литературоведческую трактовку дискурса. Так, ученый обосновал следующее определение дискурса: дискурс – это коммуникативное событие между креативным (производящим) и рецептивным (воспринимающим) сознаниями [1, с. 273]. Во-вторых, методика анализа текста перевода как объекта трех компетенций – референтной*,* креативной и рецептивной, толкования слова и коммуникации как комплекса приемов, ориентированных на «интерпретацию», «актуализацию» и «адекватную аргументацию» [94], плодотворна для концепции настоящей работы представлением о факторах успешной коммуникации переводного текста с адресатом. Анализ коммуникативного потенциала текста выражается в декодировании знакового характера художественного текста читателем, в понимании литературных конвенций.

Представление о художественном переводе как акте не только двуязычной, но и риторической коммуникации показывает влияние на переводчика экстралингвистических и коммуникативных факторов. Отсюда различное содержание и соотношение референтной, креативной и рецептивной компетенций в оригинале и каждом созданном переводе. Применение дискурсных техник анализа оригинала и перевода способствует установлению связи между целью перевода и воздействием текста на адресата в смысловом (*что сказано*), стилистическом (*как сказано*) и прагматическом (*какую реакцию вызывает сказанное у читателя*) контекстах. Другая особенность воздействия поэтического текста на читателя обусловлена его эстетической информацией, которая, по мнению С. Гончаренко, складывается из пяти аспектов: собственно эстетической, катартической, гедонистической, аксиологической и суггестивной информации [95].

Таким образом, литературоведческая трактовка дискурса определяет неориторический подход к поэтическому художественному переводу. Представление о поэзии как «общении особого рода»: «насыщенное глубинными эмоциональными переживаниями и выражаемое в эстетически маркированных языковых знаках» [96] – независимо от выбранной переводчиком стратегии и его переводческой компетенции – определяет задачу перевода как воспроизведение фактуального, эмоционально-оценочного, вербально-эстетического содержания оригинала. Соответственно, специфика поэтической коммуникации как «вербальной коммуникации, выполняющей эстетическую функцию» [97], ставит исследователя художественного перевода перед системой соотношений первичного текста и перевода как метатекста [98].

Литературоведческое понимание коммуникативной роли художественного перевода возвращает нас к трудам М. Бахтина о разных смысловых мирах – «я» и «другого» [93, с. 206]. Так, ученый отмечал разные хронотопы спрашивающего и отвечающего. Позднее В. Виноградов указал на то, что «каждое новое поколение читателей может … вложить в него свое новое содержание по мере своего культурного развития» [99]. Трансляция этих точек зрения на активную роль адресата перевода обращает внимание на источники новых интерпретаций оригинала, которые иллюстрируют и факты устаревания отдельных переводов, и коммуникативно обусловленное снижение равноценности оригинала и перевода.

Итак, использование неориторического (дискурсного) подхода к художественному переводу – наряду с традиционной поэтикой – определяет значимость следующих принципов применения теории коммуникации в переводоведении. Во-первых, это представление о художественном переводе как части литературного процесса. Во-вторых, разработка дискурсной модели художественного перевода выделяет процессы понимания и восприятия художественного текста. Другими словами, это изучение художественного перевода как риторической коммуникации в цепочке *автор – переводчик – читатель*. Применение теории коммуникации в стиховедческом переводоведении обосновывает предпочтительность типа перевода в зависимости от коммуникативных целей и модели коммуникации в переводных текстах. Использование теории коммуникации определяется анализом риторической компетенции всех субъектов коммуникативной цепочки, от автора до адресата. Коммуникативные ситуации оригинала и перевода, две литературные традиции, два автора (оригинала и перевода), два адресата (оригинала и перевода) влияют на выбор типа перевода – прагматического (коммуникативного, идиоматическего) или семантического (буквального), **«отчуждающего» (аналитического) или** синтетического.

**1.4** **Художественный перевод в аспекте иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя**

Перспективы переводоведения связаны с выработкой риторической модели художественного перевода, основанной на применении дискурсного подхода. Такое представление обосновывает взгляд на художественный перевод как риторическую коммуникацию. И здесь важно в очередной раз дефинировать различия лингвистических и литературоведческих подходов к использованию инструментов риторического анализа, что ставит нас перед разработкой эффективности модели художественного перевода, успешной интеграции текста чужой культуру в принимающую культуру.

Надо отметить, что существование разных научных школ и направлений в современной риторике, обусловленное разным пониманием ее задач, разделением на академическую, учебную и педагогическую, в том числе школьную риторику (в РФ их, например, свыше 20), требует выбора определенной модели риторики. Концепция настоящего исследования основана на коммуникативной модели риторики Б. Городецкого. Она получила активное развитие в трудах научной школы Алтайского государственного университета, возглавляемой А. Чувакиным. Классическими уже на сегодняшний день представляются труды Б. Городецкого «Компьютерная лингвистика: моделирование языкового общения» и «Моделирование вербального общения и типология коммуникативных актов» [100]. На фоне когнитивных, социокультурных, психологических, семантических, стилистических, функциональных исследований применение в учебном процессе коммуникативной модели риторики обусловлено спецификой комплексной модели речевого общения. Теоретическая новизна и практическая ценность опыта АлтГУ заключается в том, что объектом моделирования стало не речевое общение, а риторическая коммуникация. Выделение в качестве важнейшего ее признака эффективности основано на дихотомии *эффективности /неэффективности*, что стало универсальным критерием *риторичности /нериторичности* речевой коммуникации. Итогом обобщения эффективности коммуникативной модели риторики явилась учебная книга «Риторика» для магистрантов России и Казахстана, созданная в рамках Меморандума о сотрудничестве между ЕНУ и АлтГУ в 2015 г. [101]. Здесь, с опорой на идеи герменевтики, представление о риторике уточнено как учение о понимании и восприятии художественного текста.

На существование единой риторической формы, заложенной в глубинных слоях сознания человека, указывал Э. Бенвенист: «Подсознание использует подлинную „риторику“, которая, как и стиль, имеет свои „фигуры“, и старый каталог тропов оказался бы пригодным для обоих уровней выражения» [102]. Таким образом, можно предположить, что на глубинном уровне любой текст имеет когнитивную основу, реализующуюся в разных типах текстов. Следовательно, одна и та же мысль, имея единую структуру, может быть выражена разными видами текстов: художественным текстом или ораторской речью. При этом воспринимаемое художественное произведение оказывает гораздо более сильное воздействие на адресата.

Традиционно с античных времен риторика мыслилась как теория, мастерство и искусство. Так, Виноградов писал: «Словесно-художественное произведение представляет собою воплощенную в формах языка и освещенную поэтическим сознанием автора обобщенную картину своеобразного мира – субъективного или объективного (в зависимости от метода творчества)» [103].

Интеграция риторики с лингвистикой и литературоведением обозначила единство подходов к тексту как высказыванию. Такое представление может стать основой интеграции риторики с литературоведческим переводоведением и способствовать установлению факторов аутентичности поэтического перевода и разработке ее критериев. В риторике высказывание, являясь частью аргументации, подчиняется общим задачам ораторского выступления. Его же можно рассматривать с точки зрения анализа словесного произведения, имеющего самостоятельное значение и риторическое построение, включающее пять последовательных частей: изобретение, расположение элокуцию, память, действие. Выстраивание высказывания происходит на первых трех этапах подготовки речи. М. Бахтин и Ю. Лотман рассматривали художественное произведение как эстетическое целое. Можно предположить, что такая связь касается и риторического построения произведения. Такую связанность предлагается назвать риторической структурой художественного текста. Соответственно необходимо рассматривать риторическую структуру словесного художественного произведения с учетом того, что художественный текст – это эстетически значимое высказывание.

Другой момент интеграции риторики с литературоведческим переводоведением определяется влиянием риторики образа. Подтверждением данной мысли является предположение Р. Барта о том, что совокупность коннотативных составляющих воспринимаемого образа делает возможным его рассмотрение в качестве «риторической конструкции, опирающейся на рассматриваемые коннотативные составляющие» [104].

**Интеграции литературоведческого переводоведения с риторикой при разработке научно-методологических основ исследования способствует ряд обстоятельств. С одной стороны,** Л. Нелюбин в «Толковом переводоведческом словаре» [105] предлагает тридцать три определения **художественного перевода**. С другой стороны,все более широкое применение дискурсного подхода в литературоведениисоздает альтернативу для методологии исследования художественной литературы, синтезирующей приемы традиционной поэтики с неориторическим (дискурсным) подходом, восходящим к теории коммуникации. Д**ля переводоведения является новым представление о коммуникативной модели перевода, что позволяет выработать концепцию риторической модели перевода. Преимущество** дискурсного (неориторического) подхода обусловлено тем, что анализ риторического сознания: автора – переводчика – читателя ‒ позволяет исследовать риторическую компетенцию всех субъектов коммуникативной цепочки.

Исследование русских переводов английской романтической поэзии обращает внимание не только на применение коммуникативно-прагматического подхода, но и важность использования понятий и инструментов риторического анализа текста для изучения иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя. Известно, что непосредственным атрибутом текста является его прагматика, которая концентрирует степень вмешательства его автора в процесс коммуникации с целью воздействия на читателя. Прагматика художественного текста и способы ее передачи по средствам другого языка представляют особенный интерес в переводоведении.

Для обоснования литературоведческих основ дискурсной модели художественного перевода важно подчеркнуть особенности применения понятия «риторическое сознание». С одной стороны, оно базируется на результатах теории речевых актов, актуализирующей применение в работе компонентов смысла высказывания, которое распадается в речевой модели на три составляющих: 1) что говорится (локуция); 2) какой поведенческий смысл выражается (иллокуция); 3) каков эффект речи (перлокуция) [106]. С другой стороны, иллокутивное и перлокутивное воздействие в оригинале и переводе воспроизводит механизм выстраивания *Другого,* специфику национальной и литературной идентичности оригинала как основу превращения его в *своего* в переводе.

Исходя из концепции о том, что язык не только описывает внешний мир, но и активно воздействует на него, “вступает в сложные взаимодействия с ним” [87, с. 33], анализ прагматического аспекта художественного произведения состоит в выявлении конкретных форм этого воздействия на внешний мир как в тексте оригинала, так и в тексте перевода. Эффективную форму воздействия на читателя представляет собой художественная речь во всем ее многообразии языковых средств. По утверждению Руднева, она является «одним из жанров речи, подобно молитве, ругани, игре в шахматы, публичной лекции, выяснению отношений, отданию команд, признанию в любви, проверке билетов в общественном транспорте, предвыборной компании и т.д. и т.п.» [87, с. 33].

Процесс иллокутивного воздействия в аспекте процессов порождения текста, его понимания и интерпретации обусловливает необходимость учета интегральной характеристики высказывания ─ как средства осуществления иллокутивного акта, что называется иллокутивной функцией, или иллокутивной силой высказывания. Понятие иллокуции как предназначения, функции высказывания связано с понятием интенции, намерения говорящего, его мотива и цели воздействовать на слушающего с помощью речи. Высказывание получает интенциональное значение, наряду с иллокутивной функцией [107].

Для исследования переводческой природы прагматического потенциала текста актуальны результаты современной науки. Учеными пермской школы переводоведения было обосновано понятие *культурной асимметрии* [108]. Представление о культурообусловленности перевода, роли интерпретирующей функции переводческого понимания связано с путями достижения смысловой гармонии текстов оригинала и перевода [109]. Выявление дисгармонии как переводческой ошибки или переводческого несоответствия, когда в результате возникает лакунизация понимания со стороны переводчика, а затем со стороны читателя, привело ученых к установлению «асимметрии межкультурной коммуникации». В качестве литературных иллюстраций *культурной асимметрии* в настоящей диссертации приведены переводы английской литературы: Р. Бернса («John Barleycorn») – В. Жуковским («Исповедь батистового платка»), С. Маршаком («Джон Ячменное Зерно»), Э. Багрицким («Джон Ячменное Зерно»), С. Кольриджа (“The Rime of the Ancient Mariner”) – Н. Гумилевым («Поэма о старом мореходе») и многие другие. Эти русские переводы, несмотря на появление «русского Бернса», «Русского Вордсворта», «Русского Кольриджа», «русского Саути», стали частью русской литературы. Они, с одной стороны, характеризуют преобразующую языковую деятельность переводчика, которая обогащала культуру языка перевода новыми жанрами. С другой стороны, сопоставление оригинала и перевода позволяет судить о языковой личности автора оригинала и автора перевода как языковой и метаязыковой личности, оперирующей этнокультурными маркерами родного языка.

Пермские ученые идентифицируют функционирующее в западноевропейском переводоведении понятие *субъект перевода* с языковой личностью переводчика, отмечая: «… переводоведческая рефлексия простирается на прогнозирование поля реципиента и его рефлективных смыслов» [109, с. 55]. В центре внимания переводчика находится то, что «говорящий хочет сказать», или намерение говорящего определенным образом воздействовать на слушателя [110].Проявление активной позиции переводчика исследователи усматривают во влиянии «на изменение текста, дискурса, личности» [108, с. 75].

«Встреча» сознаний автора и адресата в тексте связана с коммуникативным намерением автора, прагматической установкой текста, стратегией повествования, с одной стороны, и с рецепцией – *горизонтом ожидания* адресата. Отсюда различение объективного повествования и субъективизации его читателем, которое реконструируют процесс чтения текста. При этом успех коммуникации переводного текста с адресатом определяется не столько языковыми, сколько внеязыковыми факторами (контекстом, индивидуальным социальным опытом читателя, известностью /неизвестностью переводимого текста и представляемой им культуры, автора оригинала и т.д.), к числу которых относится переводоведческая установка.

Понимание художественного произведения как риторической коммуникации создает предпосылки для понимания специфики коммуникации между автором оригинала, автором перевода и адресатом текста анализ иллокутивного воздействия автора на читателя как индикатора переводческой компетенции. К такому представлению привели результаты изучения риторических стратегий автора оригинала и автора перевода. Сопоставление результатов иллокутивного воздействия авторов дает нам «дельту» в восприятии читателя оригинала и читателя перевода, которая отражает различия стиховедческих концепций английских и русских поэтов.

В настоящей работе изучение художественного перевода как риторической коммуникации потребовало исследования соотношения национальной и авторской концептосфер. Национальная концептосфера как сфера иллокутивного воздействия и источника различий в риторическом сознании автора оригинала, переводчика и адресата сообщения оказывает влияние на авторскую концептосферу. Такое понимание позволяет реконструировать восприятие текста оригинала автором перевода (как первого реципиента оригинала) и адресатом перевода (как реципиента «адаптированного» переводчиком текста к сознанию читателя). В такой системе восприятий инструментом адаптации текста к восприятию реципиента становится национальная концептосфера оригинала, а также национальная концептосфера языка перевода. Именно они оказывают иллокутивное воздействие на переводчика как читателя и адресата перевода. И здесь риторическое сознание автора оригинала, автора перевода и адресата перевода могут явить три типа риторического сознания. Специфика поэтического перевода заключается в особом характере иллокутивного воздействия.

Актуальность настоящей работы обусловлена развитием на новом этапе идей К. Уразаевой о художественном переводе как риторической коммуникации и в аспекте национальной концептосферы. Применение методики дискурсного подхода в переводоведении ‒ с позиций художественного перевода как риторической коммуникации ‒ апробировано Уразаевой на материале русских (авторских) переводов средневековой казахской поэзии жырау [29]. Основные инструменты риторического анализа художественногопроизведенияпоказаныв аспекте эффективности коммуникации в цепочке «автор – переводчик – читатель (адресат)». Обосновано сближение понятий «эффективность коммуникации» с понятием «аутентичность художественного перевода». Применение дискурсного подхода на материале русских переводов любовной лирики Абая и сравнительный анализ ее жанровых форм позволяли установить связь между факторами аутентичного перевода [111]. Различия риторической компетенции автора оригинала и переводчика были выявлены с позиции национальной концептосферы. Иллокутивное воздействие *говорящего* на *слушающего* как показатель эффективности риторической коммуникации иллюстрировано на поэзии жырау [112]. Анализ поэтического перевода Корана В. Пороховой и объяснение его популярности позволили доказать связь между эффективностью перевода и национальной концептосферой [113]. Различия иллокутивного воздействия авторских иллокутивных зарядов, направленных на читателя, объясняются смыслопорождающей функцией перевода, которая привела к созданию переводчиком новых жанров и иллюстрирует разное восприятие текста читателем.

Итак, интеграция литературоведения и переводоведения с риторикой для создания дискурсной модели перевода предполагает изучение иллокутивного воздействия автора на читателя. Применение коммуникативно-прагматического подхода и инструментов риторического анализа текста уточняет и расширяет представления о переводоведческой компетенции, риторических стратегиях авторов оригинала и перевода. Способы воспроизведения национальной и авторской концептосфер оригинала становятся базой выявления различий в риторическом сознании автора оригинала, переводчика и адресата сообщения. Для изучения иллокутивного воздействия автора на читателя привлекаются структура риторической коммуникации, стиховедческие параметры и жанровые особенности оригинала и перевода.

**1.5 Аутентичность художественного перевода**. **Подстрочник как индикатор аутентичности художественного перевода и фактор *диалога /недиалога* культур**

В современной отечественной и зарубежной методической науке не даётся четкого определения аутентичности художественного перевода. Во многом это объясняется отсутствием терминологической границы между понятиями «аутентичный», «оригинальный» и «подлинный». Соответственно, стоит задача: определить понятийные границы и содержание термина «аутентичность» и выяснить соотношение данного понятия с родственными ему определениями. Начнем рассмотрение с того, что в переводе с греческого «аутентичный» означает «подлинный», что соотносится с английским «authentic» (естественный). Справочные и словарные издания содержат определения понятия «аутентичный», «подлинный», «оригинальный» как свойства аутентичности, подлинности и оригинальности. При этом широкое толкование их значения расширяет и круг синонимичных понятий. Так, в «Новом словаре русского языка» Т. Ефремова определяет понятие «аутентичный» как «исходящий из первоисточника, соответствующий подлиннику; подлинный». При этом «подлинный» означает «являющийся оригиналом; не скопированный», а «оригинальный» представлен как «свойственный оригиналу, характерный для него» или «не заимствованный, не подражательный, не переводный, подлинный» [114]. Известно и такое определение: «Аутентичный текст (др. греч. – подлинный) – текст официального документа, который по смыслу соответствует тексту на другом языке и обладает одинаковой с ним юридической силой, ибо разноязычные тексты должны по своему логическому содержанию соответствовать друг другу. Следовательно, «аутентичный текст – это текст документа, идентичный подлиннику, т.е. соответствующий содержанию текста на другом языке и имеющий с ним силу» [115].

Следующий момент, обусловивший внимание к аутентичности художественного перевода как основе дискурсной модели, это дифференциация лингводидактической и литературоведческой трактовок аутентичности. Методистами выработан ряд классификаций аутентичности. В работах зарубежных и русских методистов можно выделить следующие классификации. Л. Лиер выделяет три типа аутентичности: аутентичность материалов, прагматическая аутентичность (аутентичность контекста, коммуникативной цели, речевого воздействия), личностная аутентичность [116].

По мнению зарубежных исследователей, таких как Д. Хармер (J. Harmer), под аутентичным текстом понимается текст, изначально написанный для носителей языка носителями этого языка [117]. Одновременно с ним К. Морроу (K. Morrow) рассматривает аутентичный текст как пример живого языка: аутентичный текст представляет отрывок речи, созданный в устной или письменной речи для реального реципиента с целью передачи той или иной информации [118]. Как заметил Х.Г. Гадамер: «Требование верности оригиналу, который мы предъявляем к переводу, не снимает принципиального различия между языками. Всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала» [119]. Другими словами, аутентичность была определена одним из требований, которому должен отвечать переводимый текст.

Актуальным для концепции настоящей диссертации представляется мнение об аутентичности перевода в цепочке от автора оригинала через переводчика-медиатора к адресату текста перевода. Выделение коммуникативной сущности перевода, трактовка деятельности переводчика как реципиента привела Н. Гарбовского к трактовке аутентичности в связи с полнотой воспроизведения семиотической системы оригинала средствами языка-медиатора [44, с. 214].

Другое понимание аутентичности выработано сменой категорий и влиянием факторов перевода (средств, людей и общения), охарактеризованными в работе К. Леонтьевой [120]. Эту эволюцию отражает рисунок 1, воспроизводящий на примере блок-схемы движение от немецкой скопос-теории к «прагматическому повороту», который стал предпосылкой для «культурного поворота» [120, с. 78].

Немецкая скопос-теория

К. Райс,

Х. Вермеер, Х. Хёних, П. Куссмауль и др.

Прагматический поворот

(pragmatic turn)

Культурный поворот

(cultural turn)

*Адекатность* и *эквивалетность*

Западные функциональные теории (К. Норд, Дж. Хаус и др.)

ункционального по своему характеру российского прагматико-информационного направления (С.В. Тюленев, Т.А. Казакова, А. Д. Швейцер и др.).

Российское прагматико-информационное направление (С.В. Тюленев, Т.А. Казакова, А.Д. Швейцер и др.).

*Адекватность, полноценность, репрезентативность, функциональная эквивалентность*

Факторы ХП

Средства

Люди

Общение

Прагматическая равноценность ИЯ и ПЯ

Рисунок 1 – Движение от скопос-теории к прагматическому повороту. Категории и факторы перевода

Для скопос-теории принципиально различие в научном аппарате категорий «адекватность» и «эквивалентность», которые соотносимы с современным пониманием аутентичности. По мнению Леонтьевой, применение категории «адекватность» предусматривало апелляцию не к тексту на языке оригинала (ИЯ), а цели (scopos) текста переводного (ПЯ), другими словами, его функции обусловлена рецептивным контекстом. Трактовка эквивалентности – как одной из целей перевода – в параллели с другими функциями текста ПЯ, проводит границу между ПЯ и ИЯ как текстами исходной и переводной культур. Такой подход сторонников скопос-теории объясняет оценку эквивалентности как неэффективной категории. Единство скопос-теории с лингвистической состоит в приоритете рецептивной функции, обусловленной участием и влиянием человеческого фактора.

Плодотворность такого подхода для заявленной темы обусловлена возможностью имплементировать данную гипотезу на переводоведческую аутентичность. Другими словами, для описания дискурсной модели художественного перевода важно дефинирование на отмеченные выше экспрессивную и импрессивную аутентичность. Второй момент, важный для разработки дискурсной модели перевода в связи с аутентичностью. Это роль подстрочника и его место в формировании *диалога /недиалога* культур. В условиях современной языковой интеграции и переводной множественности подстрочник приобрел новые функции: он стал эталоном точности, способным наряду с художественным вариантом или без него представит реципиенту иноязычное стихотворение.

Современное понимание подстрочника как дословного перевода поэтического текста «с соблюдением основных лексико-грамматических норм языка перевода», выполняющего «функцию ознакомления читателя с содержанием оригинала», сопровождающегося «примечаниями переводчика, разъясняющими особенности формы оригинала» [105, с. 156], определило основную сферу использования подстрочника: это перевод поэзии. Интересно, что в образном понимании подстрочника близки к российским и зарубежные ученые: «Подстрочник – словесная руда оригинала, из которой необходимо добыть алмаз и сотворить из него такой же бриллиант, как у переводимого поэта» [27].

А. Чередниченко и П. Бех определяют терминологический спектр основных форм интерпретации при переводе поэзии следующим рядом: собственно перевод – деинтерлинеарный перевод – трансперевод – переложение – вариация [121]. Исследователи одними из первых обозначили перевод с подстрочника (деинтерлинеарный) и с языка посредника (трансперевод) как формы опосредованного обращения к оригинальному произведению и самостоятельные равноправные виды рецепции иноязычной поэзии

Сформировавшаяся в переводоведении тенденция использования теории коммуникации способствовала пониманию того, что место подстрочного перевода поэзии обусловлено двумя его свойствами. Во-первых, подстрочник свободен от напряжения между содержанием и формой и связанного с ним «излишка». Во-вторых, прием (метод перевода, коммуникативная стратегия) раскрывает механизм построения оригинального текста, обнаруживает формулу нарратива. Средство подстрочника вариативно по определению. Подстрочник регистрирует и сохраняет варианты, чтобы познакомить с ними реципиента, не ограничивая его креативную компетенцию, в результате чего размыкается эстетическая целостность и герметичность художественного произведения. Подстрочный перевод поэтического текста может быть научно определен с помощью современного дискурс-анализа, поскольку он неотъемлем от конкретной ситуации [122]. Соответственно, подстрочник – это дескрипция. Так, современный толковый словарь определяет дескрипцию как описание, констатирующее отношения между элементами текста [114, с. 3-19]. «Дескриптивное переводоведение» обозначает одно из направлений переводоведения ориентированное на литературоведение, которое возникло в 70-х гг. ХХ в., главной задачей которого является описание того, как фактически происходит процесс перевода, т.е. вскрыть объективно существующие закономерности перехода от языка оригинала к языку перевода, обнаруживая эти закономерности путем анализа уже выполненных переводов.

Обзор новых точек зрения на сущность и роль подстрочника определяет его включение в систему аутентичности художественного перевода и анализ как основы дискурсной модели художественного перевода.

Еще одним фактором, характеризующим значимость рассмотрения подстрочника как фактора аутентичности художественного перевода, является современное понятие межкультурной коммуникации, обозначаемое термином *диалог /недиалог* культур. Понимание диалога как взаимодействия, влияния, проникновения или отталкивания разных культур лежит в основе многих философских теорий. В истории трактовки понятия следует выделить несколько опорных концепций. В XIX в. славянофилами было обосновано понимание того, что восприятию языка другой культуры должно предшествовать знание истории и культуры своего народа [123]. Основателем теории диалога западной философской мысли был М. Бубер. В книге «Я и Ты» он поднимает важные вопросы диалога человека и Бога, человека и человека, выделят роль языка, посредствам которого осуществляется диалог. В. Библер говорит, что культура является "диалогом культур", хотя далеко не всегда речь может здесь идти о диалоге в точном смысле слова – взаимоотношение культур имеет и иные формы, вплоть до физического разрушения одной культуры носителями другой; именно диалог культур отвечает глубинным потребностям развития человечества, одной из которых является потребность превращения частного и локального в общечеловеческое достояние [124]. Один из крупнейших санкт-петербургских ученых философов М. Каган писал: «… диалог – это универсальный, всеохватывающий способ существования культуры и человека в культуре» [124, с. 296]. Исследователь трактует «диалог культур» как разновидность общения реального субъекта с реальным коммуникативным партнером. Таким образом, была сформирована основа диалога как «уникального типа добровольных равноправных межсубъектных отношений» [124, с. 296].

**Выводы по первому разделу**

Разработка методологических основ дискурсной модели художественного перевода строится на следующих принципах. Исследование художественного перевода как риторической коммуникации, в аспекте процесса и результатов, учитывает установки автора переводимого текста, жанровую принадлежность оригинала, способы передачи национальной и авторской концептосферы оригинала в переводе как процесс трансформации *Другого* в *своего*. Выделение в качестве основы дискурсной модели художественного перевода аутентичности обусловлено явлениями переводной дисперсии и переводной множественности, экспрессивным и импрессивным видами эквивалентности.

Принципы перевода поэтического текста как смыслового и эстетического целого опираются на способы передачи жанро- и стилеобразующие компонентов оригинала с позиций воздействия на адресата. Выбор переводчиком стратегии также вписывается в методологию исследования.

Использование теории коммуникации обусловлено ролью и местом художественного перевода в литературном процессе. Обращение к приемам риторического анализа определяется связью литературоведения и переводоведения с риторикой и возможностью изучения художественного перевода в аспекте процессов понимания и восприятия художественного текста, что способствует анализу риторической коммуникации в последовательности «автор – переводчик – читатель». Преимущество коммуникативного подхода, расширяющегося в неориторический (дискурсный) подход, заключается в объяснение выбора переводчиком типа перевода.

Применение инструментов риторики объясняется анализом иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя, раскрывающего особенности художественного перевода как риторической коммуникации. Становится возможным описаниепереводческой компетенции, риторических стратегий автора оригинала и автора перевода в аспекте национальной и авторской концептосфер.

Трактовка аутентичности художественного перевода – как основы дискурсной модели художественного перевода – привела к анализу ее эффективности как успешной интеграции текста чужой культуры в принимающую культуру. Такое представление выявляет значимость анализа процесса превращения *Другого* в *своего*.

Трактовка аутентичности художественного перевода предполагает анализ факторов и критериев аутентичности – национальной и авторской концептосфер, с одной стороны, и трех компетенций текста перевода (референтной, креативной и рецептивной), способов выстраивания национальной и культурной идентичности *Другого.* Предметом исследования становятся и понятия экспрессивной и импрессивной аутентичности, объясняющие выбор переводчиком типа и жанра перевода, приемы иллокутивного и перлокутивного воздействия автора перевода на реципиента. В круг аутентичности художественного перевода входят язык-медиатор и подстрочник как фактор *диалога /недиалога* культур.

1. **Баллада Р. Бернса и аутентичность художественного перевода**

**2.1 Национальная специфика баллады в английской и русской литературе как объект художественного перевода**

Одним из жанров английской литературы, отражающих становление романтических признаков, является баллада. Наиболее последовательно признаки английского романтизма проявились в балладе Р. Бернса. Выбор баллады “John Barleycorn” – объекта сопоставительного анализа английской и русской романтической традиций – проливает свет на факторы и критерии аутентичности художественного перевода. Постановка вопроса об основах дискурсной модели обусловлена способами воспроизведения жанровых признаков с позиций трансформации *Другого* в *своего*, иллокутивного и перлокутивного воздействия, воздействием национальной и авторской концептосфер. Такое представление требует обзора становления жанра баллады в английской и русской литературах, что способствует анализу русских переводов Бернса в аспекте передачи национальной специфики оригинала, влияния традиций русской литературной баллады на переводы С. Маршака и Э. Багрицкого. В отношении же казахского перевода К. Шангытбаева роль русского языка-медиатора и поэтики соцреализма, с одной стороны, и влияние национальной романической традиции дастана, с другой, также дополняют картину аутентичности художественного перевода, показывают специфику художественного перевода как риторической коммуникации. Связь между стратегиями перевода и результатами русских и казахского переводов, их общность и различия анализируются в обусловленности коммуникативными целями, переводческой компетенцией. Такова задача настоящего раздела диссертации.

Баллада (фр. Ballade, от прованс. Ballada – танцевальная песня) – лирический жанр, возникший в поэзии романских стран. Первоначально она представляла собой плясовую песню, главным образом любовного содержания, с обязательным рефреном. С течением времени балладу стали не петь, а декламировать, ее художественные возможности привлекли внимание поэтов. В разных странах популярность этого жанра была различна, кроме того, баллада приобретала черты, характерны для той или иной национальной поэзии.

Слово «баллада» происходит от старофранцузской формы balade – танцевальная песня, сама производная от латинского глагола ”ballare’ – ’танцевать” [125]. Впервые было использовано для описания средневековых провансальских и итальянских танцевальных песен, это слово было заимствовано для описания специфической метрической форы в Древнефранцузской поэзии, которая состояла из трех строф по восемь-двенадцать строк каждая и заключительного послания из четырех-шести строк, строгой схемой рифмовки. Этот формат был популяризирован Вийоном, Мороу и Ронсаром. Это же слово использовалось и для описания средневековых английских и шотландских коротких повествовательных народных песен, принадлежащих к устной традиции и совершенно не связанных с французской формой. Именно эти песни были "возрождены" в XVIII веке, и их собирали и подражали сначала в Англии и Германии.

Наиболее точное определение баллады дал английский критик Г.-Х. Герольд: «… эти постоянные черты встречаются во всех традиционных народных балладах. Баллада – это народная песня, которая рассказывает историю с акцентом на критическую ситуацию, рассказывает ее, позволяя действию разворачиваться в событии и речи, и рассказывает ее объективно, без каких-либо комментариев или вмешательства личных предубеждений» [126]. Герольд выявляет несколько характерных черт баллады: это повествовательная единица, состоящая из сжатого, централизованного эпизода; повествовательный метод драматического представления и отношение к повествованию абсолютной безличности. Приведенное определение Герольда остается актуальным по причине выделения устойчивых жанровых признаков баллады, которые иллюстрируют многие национальные литературы, в том числе английская и русская романтическая традиции.

Дополнение жанровых показателей баллады приемами повествования и рассмотрение ее как нарративного текста предпринято российским ученым: «баллада есть нарративная единица, которая связывает сжатый, централизованный инцидент, событие или конфликт примерно в тридцати восьми линиях» [127]. Исследователь обращает внимание на такие особенности баллады, как последовательность событий по отношению к кульминации (предшествующие и следующие за ней), лаконизм их, акцент повествователя на действии, а не на характерах или их мотивации. Важными жанровыми признаками баллады являются «загадочность» и «недосказанность» (причины и обстоятельства произошедших событий никогда полностью не раскрываются), что дало основание ученому установить в балладе и драматические признаки.

Исследование Д. Балашовым баллады проливает свет на эволюцию баллады от собственно эпического жанра к лиро-эпическому. «Старинная баллада – эпическая (повествовательная) песня драматического характера. Эпичность баллады сказывается в том, что в ней, как и в эпосе, рассказ ведется от автора, в тоне объективного и последовательного повествования о событиях. В балладе нет лирических отступлений, эмоциональных пояснений, морализации, словом, никакого авторского вмешательства в сюжет» [128]. В процессе развития баллады происходит ее осложнение лирическими элементами. Прежде всего это изменение способа повествования: появляются рассказы от первого лица, лирические зачины и т.п. Так баллада формируется как лиро-эпический жанр. Другим признаком синтеза лирического и драматического становится сюжетный центр баллады: ядром повествования становится индивидуальная человеческая судьба [128, с. 3-68]. Такое жанровое содержание обусловило характер проблематики: осмысление автором социальных, этических, философских проблем на примере судьбы отдельного человека. Р. Иезуитова дает определение баллады, которая формируется в русской литературе в конце XVIII – начале XIX века и является жанром литературного творчества, сохраняющего связь с балладой в народной поэзии, но уже являющей черты нового явления [129].

Устойчивым признаком баллады, обусловившим ее популярность в романтической традиции, английской и русской, явился способ повествования. Исследователи характеризуют его в терминах «нарративного метода». Типичные его признаки: в плане сюжетной организации – концентрация, сжатие и динамизм, с точки зрения композиции – отсутствие предисловия, смена одних сюжетных драматических звеньев другими, наличие диалога для иллюстрации действия, отсутствие резюмирующей части.

Важным этапом истории жанра явилось «возрождение баллады» в западноевропейской литературе. Оно проходило в три этапа: изменение в художественном мировосприятие народной баллады, сбор текстов народной баллады, создание жанра имитативно-литературной баллады. Своеобразие английской романтической баллады заключается в синкретичном их проявлении в творчестве В. Скотта. Становление баллады во Франции отмечено более поздним временем. Однако наиболее важные английские и немецкие образцы баллады были известны в переводе на французский язык. Эти французские переводы, дошедшие до русских читателей в середине XVIII в., стали популярными не только в эпоху классицизма, но и оказали влияние на развитие русской романтической баллады. Так, известно, что первому из трех переводов «Леноры» Бюргера В. Жуковским предшествовало изучение русским поэтом переводов В. Скотта на французский язык.

Для понимания специфики английской и русской романтической баллады и популярности баллады Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» на протяжении ХIХ-ХХ вв., появления казахского перевода, установления критериев аутентичности перевода баллады на русский язык необходимо принять во внимание историю и особенности английского Возрождения и отношение Елизаветинской Англии к народной балладе. Публикация баллад ХV в. «The Nut-browne Maid» (Орехово-коричневая Дева) и «Muses Murcury» (Музы Меркурия) в 1707 г. привела к появлению первой литературной имитации, что способствовало становлению баллады как литературного жанра. Другим фактором становления литературной баллады стала книга Томаса Перси «Reliques of Ancient English Poetry» (Реликты древнеанглийской поэзии), впервые опубликованная в 1765 г. Этот трехтомный сборник содержал разнообразные шотландские и английские песни, баллады, сонеты и романсы, подобранные и расположенные в книге без определенной системы. Кроме того, баллады были адаптированы к восприятию читателя, т.е. были свободно переписаны. Перси устранил непристойную лексику, упростил синтаксис, заменил архаичные слова и фразы, а также сделал сюжеты более эксплицитными. «Реликты» сыграли определяющую роль появлении интереса к балладе и стали причиной популярности жанра.

Инициатива Перси, способствовавшая возрождению традиционной баллады и ее «вхождению» в английское литературное сознание, получила распространение во всей северной Европе. Несмотря на то, что тексты в редакции Перси носили вольный характер, они стали каноническими. В качестве парадоксальности явления можно привести балладу «The Child of Elle” (Ребенок Эль). Ф. фон Шлегель, говоря о влиянии «Реликтов», писал, что благодаря Перси «всеобщая страсть к национальным балладам» преодолела все другие виды писательства и поглотила «всю английскую литературу» [130].

Серия стихотворений Дж. Томпсона «Времена года» (1726-1730) внесла новые жанровые координаты в балладу и определила новый этап в истории английской литературы. Описание поэзии природы, национального пейзажа, проповедь идеи тесной связи между природой и душой человека – таковы были признаки жанрового обновления и дальнейшего формирования литературной баллады. Стихотворение было переведено на французский и немецкий языки 1740-е и 1750-е гг., упоминалось в русских журналах в 1780-е гг. Отрывки из «Времен года» в русском переводе стали появляться в журналах с 1781 г.

Литературная баллада не сохранила в чистом виде признаки английской и шотландской баллады, она несет на себе следы многих литературных традиций (испанского «Romanzero», например). Жанровым признаком литературной баллады считалась верность фабуле. Верность фабуле становится тем стержнем, который «держит» на себе художественный мир литературной баллады. Это баллады Р. Бернса, В. Скотта, С. Кольриджа, Р. Саути, Дж. Китса, Т. Кемпбелла, У. Теннисона, А. Суинбёрна и др. В немецкой литературе подражанием балладе отмечено творчество Г. Бюргера, И.В. Гёте, К. Брентано, Г. Гейне, Л. Уланда, А. Шамиссо, А. Платена, Э. Мёрике, Д. Лилиенкрон и др., во французской ‒ В. Гюго, Жерар-де-Нерваля. Известно, что обновление жанра баллады в немецкой литературной традиции стало возможным благодаря Ф. Шиллеру (путем внесения античных сюжетов). Вместе с тем с течением времени баллада обрастает многими «второстепенными» признаками: напряженной драматической фабульностью сюжета при соблюдении господствующего лирического тона, фантастичностью, мифологизацией и т.д.

Отличие истории баллады в русской культуры состоит в параллельном бытовании народной и литературной разновидностей. Для понимания национальной специфики русской народной баллады важно учитывать ее близость к былине, которая заключается в характере сюжета – исторического или бытового плана. Вместе с тем отличие народной русской баллады от былины состоит в меньшем объеме, применении другого стихотворного размера. Иными словами, отличие народной баллады от былины обусловлено ее лирическими жанровыми признаками. Вместе с тем народная баллада отличается от песни эпическими признаками, а именно ‒ сюжетностью.

Другая особенность, позволяющая обозначить отличие русской литературной баллады от английской, определяется отношением к романтической традиции. В сравнении с английской литературой, баллада в русской литературе характеризуется наличием доромантической и романтической ветвей. Эти две линии позволяют выявить в поэтике русского романтизма как влияние европейской книжной традиции, обусловленной художественными переводами, так и фольклорные корни. Отсюда отличающиеся от английской балладной традиции канонические жанровые признаки: сказочная или историческая тематика, трагизм, таинственность или трогательность, стиль стихотворного рассказа, отрывистое повествование, драматический диалог, часто наличие фантастических элементов, мифологических сюжетов. Как заметил еще Б. Томашевский: «Балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном» [131].

Вопрос национальной специфики русской литературной баллады приобретает актуальность в компаративном аспекте: как для понимания отличий и истоков различий с английской романтической балладой, так и анализа русских переводов баллады Бернса с позиции изучения ХП как процесса и результата. Такой подход представляется базой для установления факторов аутентичности ХП и разработки ее критериев. Вопрос национального своеобразия, рассмотренный в настоящей работе сквозь призму национальной и авторской концептосфер оригинала и перевода, важен для изучения риторической природы ХП и влияния на восприятие адресата перевода (*слушающего*) ментальных особенностей переводчика – как вторичной языковой личности, медиатора, принявшего на себя труд воссоздания семиотического пространства оригинала на своем языке. Иллокутивное воздействие автора оригинала и автора перевода не только становится базой компаративного сопоставления стиле- и жанрообразующих компонентов литературной баллады, но и создает картину целостного изучения романтизма в английской и русской литературах, для которых переводы стали частью культурного процесса.

Представление о балладе как синкретическом, подвижном жанре, меняющемся на каждом этапе своего развития, составило объект исследования в российском литературоведении и критике во второй половине ХХ-го столетия. В зависимости от общих тенденций литературного процесса одни качества и элементы структуры баллады выдвигаются на первый план, а другие утрачивают свое значение. Так, А. Микешин связывал процесс эволюции литературной баллады с изменениями художественных методов. В частности, он отметил: «В годы кризиса романтизма и торжества реализма складывается так называемая ироническая (юмористическая) баллада... В годы кризиса поэтического эпоса, возрождения неоромантизма и появления модернизма широкое распространение получает так называемая лирическая баллада. <...>» [132].

В исследованиях конца XX – начала XXI вв. продолжаются дискуссии о родовой принадлежности баллады. Все чаще учеными высказывается мысль о синтетическом характере современной литературной баллады, сочетающей в себе эпические, лирические и драматические черты. Так, например, И. Бенатова [133], говоря о наиболее характерных особенностях литературной баллады, указывает на наличие в балладной структуре трех элементов ‒ лирики, эпоса и драмы. При этом, как отмечает исследователь, «равновесие элементов в структуре баллады может нарушаться, однако их взаимодействие в классической балладе предполагает приблизительно равные пропорции эпического, лирического и драматического материала. Отступления от триединства возможны лишь в определённой мере» [133, с. 28]. О балладе как лиро-эпическом жанре, где соотношение эпического и лирического на разных этапах ее развития может быть различным, а «драматизм может пронизывать жанровую структуру баллады как качество», – пишет другой современный ученый [134]. Обзор западных исследований обращает внимание на следующие: Stephen Knight “Robin Hood: an Anthology of Scholarship and Criticism. Ed.” (Робин Гуд: Антология научных знаний и Критика. Стефен Найт) [135], Robin Hood in Popular Culture: Violence, Transgression, and Justice. Ed. Thomas Hahn (Робин Гуд в популярной культуре: Насилие, преступление и справедливость. Томас Хан) [136], PercyThomas. Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets (Реликвии древней английской поэзии: состоит из старых героических баллад, песен и других образцов ранней поэзии, по П. Томасу) [137].

Итак, для достижения аутентичности художественного перевода баллады Бернса, передачи национального своеобразия английской романтической поэзии (в границах рассматриваемого жанра) значимыми оказываются факторы и критерии аутентичности. Другими словами, для эффективности художественного перевода, или трансформации Д*ругого* в *своего* представляется важным сохранение устойчивых признаков литературной баллады. В качестве факторов аутентичности художественного перевода, связанных с передачей жанра баллады, выступают приемы повествования и «нарративный метод», а именно акцент на действии лирического героя, тайна и таинственность, драматические признаки. Критерии аутентичности художественного перевода предполагают способы передачи олицетворения природы в единстве с душой человека, драматической фабульности, элементов фантастичного и мифологизации. При анализе иллокутивного влияния автора на читателя в переводе на русский язык важно учитывать роль литературных традиций, в переводе на казахский язык (периода социалистического реализма) – влияние русского языка и поэтики соцреализма как медиаторов между оригиналом и переводом. Вместе с тем очевидная специфика формульности фольклорной поэтики, в том числе сказочной, становится линией разграничения воздействия национальной и авторской концептосфер в переводах баллады Бернса на русский и казахский языки.

**2.2** **Баллада Р. Бернса «John Barleycorn». Жанровые особенности баллады как объект художественного перевода**

Бернс был популярен на родине самобытностью, которая проявилась в приемах создания баллады. Способы повествования, ирония, образ лирического героя, близкого к народу оказались органично вписанными в историческую ситуацию, сложившуюся в Шотландии 1770-1790-х гг. Пик национального возрождения страны, который пришелся на рубеж XVII-XVIII вв. и превратил ее в один из наиболее культурных уголков Европы, совпал с возрождением жанра баллады. В 1787-1788 гг. Бернс явил себя сложившимся поэтом, зна­током национальной старины и фольклора, с мнением которого считались профессиональные собиратели и издатели шотландских народных песен и баллад. Начиная c 1787 г. Бернс со все возраставшей интенсивностью записывал и обрабатывал народные песни, главным образом шотландские.

Увлечение поэта старинным фольклором, в частности, книгой Роберта Фергюссона, писавшего стихи на шотландском диалекте, оказали влияние на стиль Бернса. Собирание старинных песен и баллад, участие в создании многотомного «Музыкального музея», восстановление устных вариантов текстов, не подвергшихся сильным искажениям, сочинение новых слов на старинные мелодии характеризуют роль поэта в возрождении шотландского фольклора. Исследователь Д. Жаткин установил связь между собирательской деятельностью Бернса и формами переработки им старинных песен, которые заключались в применении им сюжета, мелодии, ритма, размера старинных стихов. Отличие стиля Бернса заключалось в социальной остроте поднимаемых вопросов и придании описываемым событиям реальных примет истории.

Социальный и исторический контекст, политические проблемы, опора на фольклорное наследие объясняют своеобразие мифологической поэтики и смеховой традиции в поэтике баллады Бернса. В наиболее известной и породившей историю подражаний, стилизаций, переводов и рецепций балладе “John Barleycorn” [31, с. 3-109] наиболее полно и ярко проявились не только особенности метода шотландского поэта. Здесь в зародыше явлены признаки сюжетологического строения, композиционной организации, стиля Бернса, давшие начало жанру литературной баллады в английском романтизме. Это и приемы описания природы, и идея метафизической связи человека и природы, и приемы нарративного плана, и механизм воздействия на читателя как соучастника событий. Это также концепция лирического героя, способы отчуждения от реальности, определившие эстетическую целостность художественного мира и языковой картины поэта.

В стиле и композиции баллады очевиден след фольклорной поэтики. Об этом влиянии писал Р. Влач: «John Barleycorn belongs among Burn’s masterpieces; it is based on folkloric conceptions but is interwoven with themes of immortality of life and work and revolutionary pathos of the invincibility of the national spirit» (Баллада «Джон Ячменное зерно» является шедевром Бернса, основана на фольклорных концепциях, связанных темой бессмертия жизни и работы, и революционным пафосом непобедимости национального духа) [138].

К переводам баллады шотландского поэта Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» обращались не только признанные и известные русские писатели: В.А. Жуковский, И. Козлов, А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Полевой, но и второстепенные литераторы ‒ П. Драгоманов, М. Демидов. Первым русским переводам Р. Бернса посвящена работа Д. Жаткина «У истоков русской рецепции поэзии Роберта Бернса» [139]. Исследователь отмечает, что в течение первой половины XIX в. произведения Бернса на русском языке имели, как правило, характер прозаических подстрочников, переложений, отличавшихся «нарочитой русификацией», тяготели к вольным романтическим трактовкам. Ученый называет первый русский перевод Бернса, опубликованный на страницах сентименталистского журнала «Иппокрена, или Утехи любословия» (1800). Это было прозаическое переложение неизвестного переводчика «Обращение к тени Томсона» («Address to the Shade of Thomson»). Жаткин, ссылаясь на работу Ю. Левина, посвященную влиянию английской поэзии на русский сентиментализм, усматривает в этом переводе оригинал не Бернса, а «Времен года» У. Томпсона.

Изучение русской рецепции поэзии Р. Бернса насчитывает несколько стадий. Прежде всего, это советский период литературоведения, представленный именами С. Орлова, Е. Белашовой, Ю. Левина. Бытует мнение, что изучение русских переводов шотландского поэта, как и сами переводы советского времени, носят печать литературной идеологии. Конец так называемого «маршаковского» этапа русской рецепции Бернса пришелся на 90-е гг., когда ревизии были подвернуты переводы В. Шекспира, выполненные С. Маршаком [140].

Появление таких переводчиков Р. Бернса, как Е. Фельдман, С. Александровский, М. Бородицкая, Е. Витковский и обнаружение новых фактов и материалов, обозначивших проблему бернсовского влияния на В. Жуковского, автора стихотворения «Исповедь батистового платка» и т.д., привели к разработке новых исследований. Это упоминавшаяся выше работа Д. Жаткина «У истоков русской рецепции поэзии Роберта Бернса» [139, с. 104-117].

Анализ аутентичности переводов Бернса предполагает выявление форм подражания классической балладе. Одним из ученых, рассматривающих эту проблему, является Жаткин. В одной из статей он называет такую отличительную черту шотландской баллады, как «сосредоточенность на каком-то одном событии, как правило, трагическом и кровавом » [139, с. 104-117]. Исследователь охарактеризовал типологию сюжета классической баллады и сюжета баллады Бернса, проявившуюся в аллюзии на причины трагического события, поэтике таинственности.

В трактовке баллады Бернса заслуживает интереса работа ученых из Великобритании [141]. Эта статья посвящена двум вопросам: «Что это за Ячменное зерно по имени Джон?» и «Что это за три короля?». Дж. Поллок и В. Вишняк обратили внимание на трансформацию Бернсом христианской трактовки трех королей как символов добра: автор баллады превратил королей в символ зла. Исследователи подчеркнули и различия в образах бодрящего напитка: у Бернса ячмень ‒ сырье для приготовления виски, у русских поэтов ‒ пиво, которое готовят на основе ячменного солода. Сопоставительный анализ строфики, лексико-семантических соответствий и стиховедческих показателей (ритмико-интонационного рисунка, рифмовки, стихотворного размера) при существующих различиях стал для ученых обоснованием утверждения: «… в поэтическом переводе не всегда можно и нужно сохранять фактическое содержание оригинала, не говоря уже о деталях, которыми обычно приходится жертвовать… Поэтому элементы того, что называют Nachtdichtung, тут неизбежны» [141, с. 97].

Стратегия прочтения баллады Бернса может быть рассмотрена с позиции жанровых особенностей баллады и их влияния на художественный перевод как процесс и результат, разработку критериев аутентичности с позиции воспроизведения переводчиком национальной и авторской концептосфер оригинала средствами своего языка и культуры. В этом отношении значима структура символики как прием романтизации пейзажа. В духе приемов номинации, характерной для мифологии, автор называет героя Джон Ячменное Зерно. В имени героя символизируется не только принадлежность героя земле. Вторая часть – Ячменное Зерно – становится предикатом и источником нового смысла-понятия. Ячменное Зерно – это символ жизни, ее истоков, радости, обновления. Полисемантизм имени становится в балладе источником художественного полифонизма, фиксируя в судьбе крестьянина судьбу страны. В стадиях мучений и страданий Джона метафорически показан процесс изготовления бодрящего напитка. Символическим же содержанием становится история героического отстаивания Шотландией национальной независимости от Англии и Франции.

Мифологическая поэтика Бернса чувствительна к символике времен года. Весна трактуется автором как символ зарождения жизни и возрождения героя. Осень осмысляется как залог будущей жизни, зима – как время бессилия природы. Все это транспонируются на жанровую идею баллады. Идея бессмертия в балладе Бернса также облечена в формульную поэтику мифологизма, когда возраст человека воплощается в метафоре времени года, а природные циклы символизируют бессмертие Джона.

|  |  |
| --- | --- |
| *But the cheerful Spring came kindly on,* | *Но веселая Весна пришла благоприятно,* |
| *And show'rs began tp fall;* | *И ливни начали идти;* |
| *John Barleycorn got up again,* | *И возродился Джон Ячменное Зерно,* |
| *And sore surpris'd them all.* | *И (горько) удивил их всех.* |
| *IV* | *IV* |
| *The sultry suns of Summer came,* | *Знойное солнце Лета взошло,* |
| *And he grew thick and strong,* | *И он вырос крепким и сильным,* |
| *His head weel arm'd wi' pointed spears,* | *На шлеме его заостренные копья,* |
| *That no one should him wrong.* | *Чтобы никто не причинил ему зло.* |
| *V* | *V* |
| *The sober Autumn enter'd mild,* | *Мягко пришла спокойная Осень,* |
| *When he grew wan and pale;* | *Стал он тогда белесым и бледным;* |
| *His bending joints and drooping head* | *Склонив колено и наклонив голову,* |
| *Show'd he began to fail.* | *Он начал терять силы* |
| *VI* | *VI* |
| *His colour sicken'd more and more,* | *Он седел и всё больше и больше,* |
| *He faded into age;* | *Он увядал,* |
| *And then his enemies began* | *И тогда враги стали*  |
| *To show their deadly rage* *(36-37).* | *Показывать ему свою смертельную ярость[[1]](#footnote-1).*  |

Во второй части баллады идея бессмертия эволюционирует в мысль о наслаждении земными радостями. Важным жанровым признаком баллады Бернса является психологический параллелизм: если первая часть является аллегорией на пытки Джона королями, то вторая часть – аллегория на «пытки» ячменя в процессе изготовления пива. Здесь отчетливо явлена гедонистическая, вакхическая идея прославления земных удовольствий и радостей символов жизни. Композиция баллады передает лиро-эпические свойства баллады. С одной стороны, структура баллады основана на соединении двух планов: жизнь и смерть как вечная борьба добра со злом, с другой стороны – прославление жизни, продолжение рода как смысл человеческого существования. Если лирическое начало создается эпикурейскими мотивами, то эпическое содержит аллюзию на историческое противостояние Англии и Шотландии.

Синтез реального и фантастического – как жанровый признак баллады – сопровождается включением пейзажа и аллегорической битвы Джона Ячменное Зерно с врагами. Жизнеутверждающее начало баллады структурируется рефреном:

|  |  |
| --- | --- |
| *XIII* | *XIII* |
| *John Barleycorn was a hero bold,* | *Джон Ячменное Зерно был героем смелым,* |
| *Of nobel enterprise.* | *Знатного происхождения.* |
| *For if you do but taste his blood,* | *И, тот, кто вкусит его крови,* |
| *'Twill make your courage rise.* | *Становится смелым.* |
| *XiV* | *XIV* |
| *'Twill make a man forget his woe;* | *Она заставит человека забыть несчастье;* |
| *'Twill heighten all his joy:* | *Она усилит его радость:* |
| *'Twill make the widow's heart to sing,* | *Она заставит сердце вдовы петь,* |
| *Tho' the tear were in her eye.* | *Хотя слезы в её глазах.* |
| *XV* | *XV* |
| *Then let us toast John Barleycorn,* | *Давайте выпьем за Джона Ячменное Зерно,* |
| *Each man a glass in hand;* | *Каждый человек со стаканом в руке;* |
| *And may his great posterity* | *И пусть его великое потомство* |
| *Ne'er fail in old Scotland!* *(40).* | *Никогда не переводится в старой Шотландии!* |

Социальная направленность баллады Бернса заключается в художественном воплощении идеи народной силы. Джон Ячменное Зерно – символ Шотландии – становится романтическим защитником любого человека из народа, вселяя в их сердца радость, ликование и надежды.

Композиционная симметрия – противопоставление Англии и Шотландии, королей и народа – интерпретирована Бернсом в ритмических традициях веселой плясовой песни. Целостность композиции организована ритмом, обусловленным природой веселящего напитка, и номинацией – прозрачной аллюзией имени Джона Ячменного Зерна.

Таким образом, анализ жанрового своеобразия баллады Бернса предполагает изучение соотношения лирического сюжета, композиции, стиля. Лирический сюжет охватывает идею метафизической связи человека и природы, концепцию лирического героя и мотив получения волокна из растения. Композиция баллады характеризуется, в первую очередь, 3-частной структурой, соотнесенной с символическим корпусом трех образов ─ весны, осени, зимы, где 1-я часть содержит аллегорический параллелизм весны и молодости, во 2-й части идея бессмертия ─ как символ осени ─ трансформируется в мысль о наслаждении земными радостями, в 3-ей бессилие зимы является аллегорией бессилия старости. Приемы композиции: повтор, номинация героя, психологический параллелизм ─ сочетаются с графикой стиха ─ строфикой, ритмом, стихотворным размером. Стиль баллады создается приемами описания природы, моделями нарративного повествования. Особая выразительность стиля достигается синтезом лирического с эпическим, реального с фантастическим. Иллокутивное воздействие реализует идею имплицитного читателя как соучастника событий. Символика времен года, королей, аллегория исторического плана, героизация Джона, возвышенный риторический стиль дополняют жанровую картину баллады. Результаты полученного анализа проясняют основные сложности поэтического перевода и обусловливают основные направления достижения аутентичности художественного перевода. Жанровые особенности баллады ─ как объекта художественного перевода ─ отражает диаграмма (рисунок 2).

Рисунок 2 – Жанровое своеобразие баллады Р. Бернса «John Barleycorn»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение А)

Диаграмма (рисунок 2) показывает, что доминирование композиции и стремление к равновесию с ней стиля отражают специфику жанра оригинала. Лирический сюжет, реализованный в символах, направляет художественный перевод на воссоздание приемов композиции и стиля, в том числе за счет экспрессивно окрашенных лексических единиц.

Другие сложности поэтического перевода и еще одно направление достижения АХП связаны со стиховедческими параметрами баллады. Проведение стиховедческого анализа баллады Бернса показало следующее. Строфический рисунок баллады выглядит так (римскими цифрами, в соответствии с цитируемым изданием, указаны порядковые номера строф, арабскими – количество стихов в строфе): I – 4, II –4, III – 4, IV – 4, V – 4, VI – 4, VII – 4, VIII – 4, IX – 4, X – 4, XI – 4, XII – 4, XIII – 4, XIV – 4, XV – 4. Способ рифмовки у Бернса (римскими цифрами, в соответствии с цитируемым изданием, указаны порядковые номера строф, латинскими буквами – рифма в строфе): I – aba, II – abb, III – abca, IV – abca, V – abb, VI – ab, VII – abc, VIII – abc, IX – abb, X – aba, XI – aab, XII – aab, XIII – abc, XIV – aba, XV – abc.

Ритмико-организационный рисунок и стиховедческую особенность баллады Бернса отражает рисунок 3 (график).

Рисунок 3 – Стиховедческие индикаторы как жанровые признаки баллады Р. Бернса «John Barleycorn»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение А)

Рисунок 3 (график) показывает связь легкого и пародийно-шутливого характера баллады, эволюционирующей в застольную веселую песнь, с ритмом и метром. Понятие семантического ореола метра (К. Тарановский) [142] подтверждается, во-первых, травестированием образов королей, предстающих в фольклорных масках, сказочной версии исторического сюжета. Во-вторых, жанр баллады создается в композиционном плане размеренным тоническим стихом, типичным для фольклора, однако сменяется перебивающейся рифмой в связи с жанровой перестройкой баллады в веселую застольную песнь.

Таким образом, результаты проведенного анализа баллады Бернса, в том числе стиховедческого, позволяют выявить в качестве критериев аутентичности художественного перевода передачу приемов сюжетологического строения, композиционной организации, стиля Бернса, способы описания природы и идею метафизической связи человека и природы. При передаче приемов иллокутивного воздействия шотландского поэта на читателя важно учитывать восприятие автором адресата как соучастника событий. Критерии аутентичности художественного перевода также обусловлены структурой символики как приема романтизации пейзажа.

**2.3** **Пародия как источник иллокутивного воздействия в переводе В. Жуковским баллады Р. Бернса**

Центральной фигурой российского перевода XIX в. являлся В. Жуковский*,* которого А. Пушкин называл «гением перевода». Жуковский переводил с английского, французского, старославянского, латинского и немецкого языков. Он фактически первым познакомил русского читателя с творчеством Гёте, Шиллера, Байрона, Вальтера Скотта, Бюргера. Как в собственном, так и в переводческом творчестве поэта присутствуют черты классицизма и романтизма.

Современники много писали о феномене Жуковского, стараясь уловить его противоречивую сущность и место в русской литературе. В. Белинский в 1839 г. утверждает, что он «поэт, а не переводчик», и «его так называемые переводы очень несовершенны как переводы, но превосходны как его собственные» [143]. Неоднократно отмечалось, что Жуковский своей поэзией перенес на русскую почву мир европейского романтизма с его проникновением во внутреннюю жизнь человека, с интересом к средневековью, к народным верованиям. Белинский подчеркивал, что «Жуковский был переводчиком на русский язык не Шиллера или других каких-нибудь поэтов Германии и Англии: нет, Жуковский был переводчиком на русский язык романтизма средних веков, воскрешенного в начале XIX века немецкими и английскими поэтами, преимущественно же Шиллером. Вот значение Жуковского и его заслуга в русской литературе» [143, с. 167]. А. Веселовский в книге «В.А. Жуковский. Поэзия чувства и “сердечного воображения”» писал, что поэзия для него «религиозное откровение», являющее «святость жизни... во всей ее красе небесной» [144].

Исследования Ю. Левина, Р. Данилевского создают представление о месте переводов Жуковского в истории русско-немецких литературных связей и русского поэтического перевода. Левин определил место Жуковского в истории русского художественного перевода с позиции критериев «более точного воспроизведения оригинала» [145]. В самостоятельный этап рецепции Шиллера Данилевский выделяет «переводы-интерпретации» русского поэта-романтика, определяя их как один из «наиболее сильных стимулов русского "шиллерианства"» [146].

В осознании переводческого творчества Жуковский прошел несколько этапов, начиная с классицистического понимания перевода как доведения оригинала до эстетического идеала эпохи. В классицистской манере в 1804 г. им был переведен «Дон Кихот» Сервантеса. Уже здесь проявилась установка переводчика на устранение из романа черт «дурного вкуса» и замену многих «красот» подлинника собственными. В сравнении с флориановской версией перевода у Жуковского акцентирована установка на усиленную фольклорность. Характерная для перевода русского поэта тенденция получила в современной теории перевода название «принцип сдвинутого эквивалента» [147].

По мнению Веселовского, благодаря Флориану Жуковский выработал в начале переводческого пути принцип: «жертвовать и точностью и силою ради гармонии, как в музыке верность звуков должна уступать их приятности» [144, с. 5-25]. Вместе с тем поэт понимал: «… переводчик остается творцом *выражения,* ибо для выражения имеет он уже собственные материалы, которыми поль­зоваться должен сам, без всякого руководства и без всякого по­собия постороннего» [147 с. 301]. В. Багно обратил внимание и на сущность преобразующего перевода, характеризующего стратегию русского поэта-романтика. Ученый связывает ее с умением сотворения и преобразования «в создание собственного воображения». Перевод «Дон Кихота» оказал влияние на переводческие установки Жуковского. Исследователи усматривают в данном переводе истоки «опыта объективного и психологизированного повествования» [148].

Ранний этап переводческой деятельности поэта отмечен тяготением к вольному переводу, который порой превращался в парафраз или даже в подражание по мотивам оригинала. Интересно привести известную историю трех переводов баллады Г. Бюргера «Ленора» (1773). В первом переводе (1808) героиня названа Людмилой. Во втором (1813) – Светланой. Этот перевод был посвящен в качестве свадебного подарка Александре Войековой. С этих пор имя Светлана стало модным в литературных кругах России. Для данного перевода характерна фольклорно-мифологическая поэтика, воспроизводящая русский колорит. Сюжет святочного гадания и «страшного» сна заключен в раму кольцевой композиции, в то время как в персонажный ряд автором включены образы православия (образа, голубь, свечи, храм). Пародирование *страшного* и *мистического* принимает характер самопародирования, если вспомнить нападки на кладбищенскую поэтику шишковистов, с одной стороны, арзамасцев, в том числе и Пушкина, с другой, несмотря на высокое признание им Жуковского своим литературным учителем. Достаточно также упомянуть П. Катенина и как главного литературного оппонента в полемике вокруг баллады, поэтов-декабристов. Перенос действия баллады в Россию, детализация обряда и быта сменились в третьем переводе (1831) сохранением национальной специфики оригинала и романтических традиций в духе немецкого романтизма. Автором перевода героине возвращено исконное имя.

Сопоставление трех переводов примечательно соблюдением в переводе принципом романтической эстетики. Это осознание собственной творческой индивидуальности, воплощение авторского «я» в переводе. Предельная лирическая субъективность в создании мирообраза и мироощущения, осознание их как основы романтического миросозерцания определили основные черты переводческой стратегии поэта.

Давно признано, что преобладающее свойство переводческого стиля Жуковского связано с концепцией вольного перевода. Вместе с тем полный перевод «Одиссеи» Гомера, как и перевод через 24 года «Сельского кладбища» Т. Грея, явил в переводческой лаборатории поэта стратегию точного перевода.

Роль Жуковского в развитии русского романтизма и переводческой культуре основана на открытии им литературной баллады, наряду с элегией, как доминирующих жанров русского романтизма. Б. Томашевский выделил в зарождении литературной баллады роль английских романтиков и непосредственно – английской народной баллады [131, с. 242]. Известно, что переводы англо-шотландских баллад Жуковским задали новое направление баллады в литературе, подготовив предпосылки развития русского романтизма и трансформации баллады в русском сознании как фольклорного героического жанра в литературную балладу. Изучая жанровые особенности баллады и ее возможности воздействия на читателя, поэт трансформировал балладу, создав ее психологический сюжет и разработав элегические мотивы. Поэта называли «балладником». Несмотря на иронический оттенок такой оценки, логика данного мнения обусловлена кардинальным «переформатированием» жанра Жуковским, подготовившим развитие русского романтизма. Создание фактически нового для русской литературы жанра баллады было обусловлено взглядами русского поэта на задачи художественного перевода.

Баллада Бернса «Джон Ячменное Зерно» предстает в переводе поэта в новой романтической жанровой версии. Это новая трактовка мифо-символического образа, иное решение хронотопа, особая композиция, новые приемы повествования и новые стилистические решения. Для усиления драматизма русский переводчик добавляет лирические зарисовки, сюжетные повороты, а также искусно интерпретирует оригинал текста, что придает особую выразительность исходному тексту.

Сопоставление оригинала с переводом Жуковского учитывает современный неориторический (дискурсный) подход к тексту. Концепция В. Тюпы о тексте как объекте трех компетенций – референтной, креативной и рецептивной [1, с. 275] – рассматривается с позиции разработки критериев аутентичности перевода как факторов эффективности перевода, что требует анализа трансформации *Другого* в *своего.* В этом отношении применение инструментов семиотического и дискурсного подходов для изучения трансформации *Другого* в *своего* содержит ряд преимуществ.

Период перевода рассматриваемой баллады Бернса, итогом которого стала шутливая «Исповедь батистового платка», относится ко времени вольных переводов. Стихотворение было опубликовано в 1831 г., но ранее в 1819 г. вышел ряд стихотворных посланий графине С. Самойловой [33, с. 325]. Переводческая установка поэта – признание лирического героя, который именует себя «*павловским поэтом*», характеризует риторическое сознание лирического героя. В послании присутствуют такие строки: «*В тот час, как изменил неверный вам платок» и «Платок, спасенный мной в подводной глубине*»[[2]](#footnote-2) (326). Они становятся маркерами поэтического сюжета – романтической истории платка.

Ориентация Жуковского на русского читателя требует адаптации сюжета, мотивов и образов для эффективного восприятия. Как русский переводчик делает *Другого* *своим*? Переводчик представляет вниманию читателя «простое зерно», которое тоже было засыпано землей, но весной произрастает «долговязая конопля». Отсылка к сюжету древней легенды, в которой рассказано о том, как первые люди создавали хлеб и одежду, о том, как из зерен, посеянных Адамом, выросла пшеница, а там, где сеяла Ева, выросла конопля, возрождает в сознании русского человека – современника поэта – этимологию «конопляных» топонимов и ассоциируется с народной традицией возделывания полотна. Верность оригиналу, основанная на единстве технологии получения волокна из растения, объясняет совпадение мотивов у Бернса и Жуковского. Это описание процесса изготовления полотна для платка.

|  |  |
| --- | --- |
| *II* |  |
| *They took a plough and plough'd him down,* | *Я родился простым зерном;* |
| *Put clods upon his head,* | *Был заживо зарыт в могилу;* |
| *And they hae sworn a solemn oath* | *Но Бог весны своим лучом* |
| *John Barleycorn was dead.* | *Мне возвратил и жизнь и силу.* |
| *III* |  |
| *But the cheerful Spring came kindly on,* | *И долговязой коноплей* |
| *And show'rs began to fall;* | *Покинул я земное недро…* |
| *John Barleycorn got up again,* |  |
| *And sore surpris'd them all.* |  |
| *VIII* | *Сперва нас заперли в овен* |
| *They laid him down upon his back,* | *И там безжалостно сушили,* |
| *And cudgell'd him full sore:* | *И мяли нас потом…* |
| *They hung him up o'er and o'er.* | *Но описать все наши муки* |
| *(26. Бернс)* | *Нельзя ни словом, ни пером!* |
| *(36, 38).* | *(272, 273).* |

В стилистических решениях авторов – оригинала и перевода – прослеживается разница креативных компетенций, что в итоге меняет и референтное поле текста. Так, героический характер Джона Ячменное Зерно у Бернса вселяет в сердца людей отвагу, решимость и готовность к борьбе за народное освобождение. Возрождение Джона – это символ возрождения народа, отсюда романтическая эстетизация испытаний, которые выпадают на долю лирического героя. Отсюда аллегория Бернса, обладающая историческим характером.

|  |  |
| --- | --- |
| *XIII* |  |
| *John Barleycorn was a hero bold,* | *О, как я счастлив, счастлив был!* |
| *Og noble enterprise.* | *Готов в том подписаться кровью:* |
| *For if you do but taste his blood,* | *Княжне Софии я служил* |
| *'Twill make your courage rise.* | *С надеждой, верой и любовью.* |
| *(40).* | *(274).* |

Шутливый жанр посвящения платку, когда неодушевленный предмет ведет повествование и предстает лирическим героем, меняет характер аллегории. Если аллегория Бернса проникнута историко-героическим пафосом, то аллегория Жуковского иллюстрирует отказ поэта от социального характера оригинала. Сообщение клятве шутливого, пародийного характера, служения только одному человеку, даме, отражает отход от риторической интенции оригинала. Композиционное членение оригинала отражает эволюцию жанра героической баллады в застольную, веселую и не лишенную торжественности застольную песню. Возвышенная риторика оригинала сменяется в переводе пародийным обыгрыванием таинства исповеди. Жанровое переоформление православного концепта заключается в олитературовании и вместе с тем бытовизации сакрального обряда. Известно, что в христианстве исповедь является одним из таинственных обрядов: это признание в грехах, желание раскаяться, очиститься от скверны. В стихотворении читателю исповедуется «батистовый платок». Соблюдение внешней формальной стороны обряда (рассказ о своей жизни, рождении, страданиях, а также счастливых моментах жизни у княжны Урусовой) создает псевдо-ритуальную картину мира, в которой мифологизация воспроизводит стилистически окрашенные (ироничные) маркеры с особым миропорядком, центром которого является княжна Урусова. Сниженная в бытовом ироническом, пародийном ключе бытийная компетенция лирического героя создает риторику предназначения, обладающую комическим разрешением.

*Я родился простым зерном;*

*Был заживо зарыт в могилу;*

*Но Бог весны своим лучом*

*Мне возвратил и жизнь и силу.*

*И долговязой коноплей*

*Покинул я земное недро…*

*Тогда нежалостливый рок*

*Мне благосклонным оказался:*

*Я, как батистовый платок,*

*Княжне Урусовой достался* (272, 274).

Жуковский трансформирует *Другого* (Джона Ячменное зерно) в батистовый платок как символ мужского поклонения даме высшего света. Другая риторическая линия трансформации *Другого* в *своего* пролегает в жанровом переосмыслении баллады в шутливую, пародийную аллегорию. Такое отступление от оригинала было и причиной критических оценок переводов В. Белинским: «… его так называемые переводы очень несовершенны как переводы, но превосходны как его собственные создания» [143, с. 508]. Между тем оригинальность переводчика состояла в умении вписывать иноязычное произведение в родную культуру.

Сила иллокутивного воздействия русского поэта-переводчика на читателя заключалась в том, что он сохранил присущие оригиналу мотивы, образы и стиль. Креативная компетенция Жуковского проявилась в его способности пересоздания классической баллады как лирической исповеди. Представив альтернативу событийному началу – лирическое переживание, русский переводчик меняет способ повествования. Замена третьего лица первым, рассказа о частной истории – интимным признанием – продиктовала поэту прием эмоционального воздействия и изменила референтное содержание оригинала. В переводе русского поэта появилась любовная история, портрет одной из первых светских красавиц.

Включение идиомы: «*По маслу жизнь моя пошла!*», соседство высокого и низкого в стиле стихотворения активизируют воображение читателя перевода.

*По маслу жизнь моя пошла!*

*(С батистом масло хоть не ладно,*

*Но масла муза мне дала,*

*Чтоб мог я выразиться складно) –*

*О, как я счастлив, счастлив был!*

*Готов в том подписаться кровью:*

*Княжне Софии я служил*

*С надеждой, верой и любовью* (274).

Иносказательность стихотворения обладает имитацией высокого стиля первой части оригинала. Приемы создания высокого книжного стиля: присутствие абстрактной лексики (*благотворенье*), императивные формы глагола, книжные обороты (спеши отдать, *кончив тем мое мученье, Дай свету целому познать*) – обнаруживают истинный пафос указанием на исповедующегося.

Своеобразие жанра баллады Жуковского и трансформацию оригинала героической баллады Бернса в лирическую исповедь пародийного плана отражает рисунок 4 (диаграмма), которая ─ аналогично диаграмме (рисунок 4) ─ построена на соотношении лирического сюжета, композиции и стиля как основных жанровых признаков баллады.

Рисунок 4 – Фольклорно-мифологическая поэтика как переводческая стратегия В. Жуковского. «Исповедь батистового платка»

Примечания:

1. Трансформация героической баллады в лирическую исповедь

2. Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение А)

Сравнение диаграмм 1 и 2 (рисунки 2, 4) показывает идентичное в оригинале и переводе соотношение лирического сюжета и стиля, в то время как снижение внимания к композиции баллады Бернса у Жуковского объясняется пародийным жанром. Жанр перевода – посвящение княжне Урусусовой – объясняет отклонение от оригинала. Такая переводная дисперсия отражает зависимость от жанра как основной принцип стратегии перевода и установку Жуковского на доместикацию.

Русский поэт следовал за английскими романтиками, а они в свою очередь – за народной традицией исторической баллады. Переводы русского поэта-романтика приобретали особое значение, так как в каждом был осуществлен эстетический синтез русской духовной и поэтической культуры с культурными традициями других народов. Аверинцев пишет, что «именно романтический поэт, столь резко чувствующий «свое», исключительность «своего», открывает и делает особой поэтической темой «чужое» как таковое – «местный колорит» определенной эпохи или определенного народа, специфическую своеобразность чужого голоса, будь то безличная интонация фольклорного предания или индивидуальный голос другого поэта, отделенного хронологическими и языковыми барьерами» [74, с. 566].

Жуковский написал однажды: «Там не будет вечно здесь». Это характерно для метафизики поэта, его житейской мудрости, его моральной философии. Но в системе его поэтики верно как раз противоположенное: «там» должно предстать как «здесь». Дело такого претворения – поэзия. Здесь обнаруживается задача поэтического перевода, напрямую связанная с факторами аутентичности. По мнению Аверинцева, заново творимое русское стихотворение должно принять черты, заданные уже существующим образом иноязычной поэзии, а притом еще сделать его чуждость, отдаленность, инаковость своей темой, но так, чтобы эта тема помогала ему стать именно русским стихотворением. Такой подход характеризует лучшие переводы Жуковского. Ученый определяет переводческую установку поэта «как очень зримый, наглядный обмен признаками между “я” и ”не-я“, между “своим“ и “чужим”» [74, с. 566].

Жуковский открыл перед русской поэзией одну важную перспективу: создавая из *чужого свое*, он тем самым выявлял принципиальную общность языка поэзии. Для русского переводчика *свое* могло возникнуть только в *чужом*. Напомним прежде всего собственное признание поэта: «Это вообще характер моего авторского творчества, у меня все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое» [149]. *Свое* в *чужом* представляло для Жуковского определенную последовательность в выборе для перевода произведений иностранных авторов. Приемы трансформации *Другого* в *своего* в переводе Жуковского являют тип доместикации в истории множественных переводов и развитие личностных особенностей переводчика, а также влияние установок интерпретации оригинала.

Таким образом, изучение перевода Жуковского в аспекте трансформации *Другого* в *своего*, с позиций трех компетенций текста – референтной, креативной и рецептивной, рассмотренных в качестве факторов эффективности перевода, показало роль пародии как источника иллокутивного воздействия автора на читателя. Оно обусловлено принципами создания мифо-символического образа, структурой хронотопа, изменением композиции оригинала, новыми приемами повествования и новыми стилистическими решениями. Новизна перевода русского поэта состоит и в появлении отсутствующих в оригинале лирических зарисовок, сюжетных поворотов.

**2.4 Переводы С. Маршака и Э. Багрицкого: *фабулярное стихотворение* и *вторичная поэтика выразительности***

Выделение в качестве исследовательского контекста заявленной темы переводной множественности и переводной дисперсии подтверждается ее важностью для исследования аутентичности художественного перевода опытами воспроизведения баллады Бернса поэтами русской советской литературы – С. Маршаком и Э. Багрицким. Выбор в качестве объекта сопоставления двух переводов объясняется прежде всего местом советской школы художественного перевода, в том числе ее «маршаковского» периода. Понятие «маршаковского» периода связано прежде всего с русской шекспирианой. Несмотря на кардинальную переоценку переводов Шекспира Маршаком в 90-е гг. М. Гаспаровым и Н. Автономовой [140, с. 389-408], мнение об исключительной социальной и культурной значимости переводов поэта до сих пор поддерживается, например, казахстанскими исследователями, которые систематизировали две переводческие интенции: «соответствовать структуре» и «соответствовать цели», что способствовало установлению дискурса и текста как вербальных коммуникаций [150]. Данный вывод объясняет тезис ученых о том, что Маршак-поэт превалирует над Маршаком-переводчиком.

Переводы С. Маршаком и Э. Багрицким баллады Р. Бернса способствуют пересмотру расхожего представления о них ‒ как созданных под влиянием литературной идеологии. В этом отношении понятие «фабулярное развитие» [131, с. 242] создает предпосылки для обоснования нового взгляда на переводы двух поэтов и применения к объекту перевода понятия «фабулярное стихотворение», которое проливает свет на выбор ими стратегий перевода. Актуальность предпринятого подхода обусловлена возможностью изучения аутентичности русских переводов баллады Бернса в аспекте «фабулярного развития».

Русская школа поэтического перевода, начиная с Жуковского, Пушкина, Лермонтова и заканчивая современными поэтами, дала блистательные образцы переводов лучших произведений поэзии с иностранных языков. Эти переводы прочно вошли в фонд русской поэзии, стали почти неразличимыми в ряду ее оригинальных созданий и вместе с ними составляют ее заслуженную гордость и славу. Поэзия Маршака основывается на русском фольклоре, пушкинской традиции, которая способствовала ассимиляции иноязычной поэтической литературы в русской литературе.

Маршак впервые показал себя в качестве переводчика, когда опубликовал переводы из В. Блейка и В. Вордсворта. Маршак не любил слова «перевод» и «переводчик», так как обозначение «перевод» относительно поэзии может звучать искусственно и предполагает, что читатель в какой-то степени имеет дело лишь с копией поэтического оригинала. В результате упорных поисков Маршак смог связать поэзию иноязычной культуры с самобытностью, свойственной русской поэтической речи и мелодике, одновременно сохранив смысл оригинала. Русский советский поэт использовал богатство русского языка при переводе произведений английских писателей. Чтение произведений Бернса, Вордсворта или Шекспира в переводах Маршака создает ощущение подлинника, поскольку талант русского советского поэта заключается в способности связать воедино русскую речь и образцы поэзии иноязычной литературы на таком уровне мастерства, что другая русская интерпретация произведения уже не представляется возможной.

К. Чуковский писал: «Маршак – поэт. Оттого-то в лучших маршаковских переводах из Бернса такая добротность фактуры, такая естественность всех интонаций и жестов, такая богатая звукопись, такая легкая, свободная дикция, какая свойственна лишь подлинной оригинальной поэзии, так что и в самом деле у читателя возникает иллюзия, будто Бернс не чужеземец для нас, а близкий, родной человек» [151]. А. Твардовский обратил внимание на переводческое мастерство Маршака в связи с выработкой им метрического репертуара и стиховедческого инструментария: «Маршаку удалось в результате упорных многолетних поисков найти как раз те интонационные ходы, которые, не утрачивая самобытной русской свойственности, прекрасно передают музыку слова, сложившуюся на основе языка, далекого по своей природе от русского. Он сделал Бернса русским, оставив его шотландцем» [152].

Опираясь на исследование Н. Дзиды (анализ перевода на английский язык романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»), дополнив результатами сопоставления перевода романа на французский язык, ученые выявили, что «лакунизация понимания со стороны переводчика, а затем со стороны читателя, … ведет к асимметрии межкультурной коммуникации между представителями двух наций» [108, с. 73]. Авторы ссылаются на переводы Бернса С. Маршаком, которого переводчик «сделал русским, оставив его шотландцем», однако видят в этом не парадокс перевода, а подтверждение теории «такой текст перевода, который естественным образом вписывается в другую культуру, становится неотъемлемым компонентом этой культуры, при этом оригинал остается достоянием родной культуры» [108, с. 74].

Опыт сопоставительного изучения переводов баллады Бернса «Джон Ячменное Зерно» Маршаком и Багрицким позволил выявить связь между способами выстраивания *Другого* в переводе и воспроизведением национальной идентичности в аспекте трех компетенций художественного текста (В. Тюпа). Такой подход делает возможным установление факторов эффективности художественного перевода как риторической коммуникации и изучение механизма иллокутивного воздействия автора на адресата перевода.

Введенное Томашевским понятие фабулярного стихотворения получает историко-литературное подтверждение на материале двух русских переводов Бернса. Креативная компетенция Маршака-переводчика, структурирующая поэтику вторичной выразительности, реализуется по линии жанра веселой застольной песни с использованием приемов русской фольклорной поэтики, сфокусированной на перекрестке романтического предания (легенды) и плясовой песни. Фабула баллады Бернса интерпретирована Маршаком в приемах бытовой сюжетной картинки, лишенной черт исторической аллюзии оригинала.

Для читателя 30-х гг. ХХ в. внимание к социальной конкретике обладает значением эстетически возвышенного, романтического стиля. Поэтому Маршак отказывается от сакрализации в духе фантастического. Близость перевода русского советского поэта к оригиналу заключается в воссоздании поэтики застольной песни. Вместе с тем четырехстопный ямб, образы веселья ‒ вдовы, преодолевающей горе (*За кружкой сердце у вдовы/От радости поет*), мельника, перемалывающего ячмень в муку (*А сердце мельник меж камней / Безжалостно растер*), пивной кружки (*Вскипает в кружках на столе/И души веселит*), мотивов наслаждения жизнью (*Недаром был покойный Джон/При жизни молодец, – Отвагу подымает он / Со дна людских сердец*) [24, с. 41] – создают философию гедонизма простолюдина, крестьянина в традициях русской обрядовой ритуальной культуры.

В выражении идеи бессмертия Джона для Маршака-переводчика значимо сочетание гедонистических мотивов с иронией и гиперболой. Отсюда персонификация лирического героя как буйного, упрямого старика. Старость ─ как символ устойчивости, несогбенного умудренного жизнью человека ‒ такая аллегория, которую можно назвать принципом обратного порядка, ведь традиционно аллегоризм басни сопряжен с персонификацией черт характера человека в образах животных, птиц, насекомых, растений и т.д., другими словами, органического мира.

Семантически обусловленной оказывается ритмика повторов. С одной стороны, повторы ‒ жанровый признак баллады, типологически общий для Бернса и русских переводчиков. С другой стороны, здесь очевидна природа номинации имени Джона ‒ пива, бодрящего, вызывающего веру в силы, отчуждающего от безысходности. Рецептивная компетенция структурируется переводчиком делегируемыми ему приемами постижения *Другого*. Важно учитывать социокультурный контекст создания баллады. Маршак не был прямым апологетом идеологии и нормативной поэтики социалистического реализма, источники создания шотландской баллады он находит в смеховой зрелищной карнавальной культуре. Старость как пора мудрости (старый Джон), вдова как архетип матери, мельник, чей труд связан с основами жизни человека, пивная кружка и бочонок, где «*клокочет Джон*», ‒ символы веселья, чередующегося с борьбой и горем, времена года как циклический закон круговорота жизни ‒ становятся в русском переводе баллады узнаваемыми для чужой культуры образами.

Интересно отметить, что при соблюдении в целом семантики образов и последовательности развития образов Маршак не воспроизвел в переводе 10-ю строфу оригинала. На эту особенность русской версии обращает внимание и дает толкование исследователь Янг Де Ю (Yang De-you): «The original tenth stanza is omitted in the Russian version. The reason for the omission lies presumably in the similarity of both the imagery and language of this and the eighth stanza. Marshak might think this stanza superfluous, useless in the description of John's character» (Оригинальная десятая строфа в русской версии пропущена. Причиной, по-видимому, является сходство как образов, так и языка десятой и восьмой строфы. Маршак мог бы считать эту строфу лишней, бесполезной в описании характера Джона) [153].

Читатель эпохи 30-х гг. ХХ в., когда романтизация была эстетикой веры и надежды в успехи социалистического строительства, освященной лозунгами социального равенства и победы над сильными мира сего, получает картину, сложенную экзотизмами (сказочные короли, имя лирического героя) и романтикой недавнего гражданского прошлого (’*боец лихой”*), координатами крестьянского труда (’*ток’, ’дубасить‘*), волшебными образами испытаний стихиями (огонь и вода).

Предпринятое изучение литературной баллады с позиции фабулярного стихотворения переводов Маршаком и Багрицким баллады Бернса «John Barleycorn» привело к разграничению понятий *фабулярное стихотворение* и *вторичной поэтики выразительности*. Такой подход позволяет дифференцировать бернсовскую рецепцию и оригинальность русской литературной баллады советского периода. Анализ второстепенных признаков в переводах Маршака и Багрицкого позволил вывести их из зоны *фабулярного стихотворения* и отнести ко *вторичной поэтике выразительности* и ответить на вопрос, охватывается ли модель литературной баллады понятием фабульного стихотворения. Понятие *фабулярное стихотворение* рассматривается нами прежде всего как формула «сюжет в сюжете». Сопоставление двух переводов позволило установить сохранение поэтами фабулы оригинала и общей для переводов мифологической формульной поэтики, обусловленной символикой: времена года символизируют бессмертие Джона Ячменного Зерна. Единая для шотландского оригинала и русских переводов фабула художественно интерпретирована в мифологической формульной поэтике, когда времена года символизируют бессмертие Джона: весна ‒ символ обновления жизни и возрождения героя, осень ‒ залог будущей жизни, зима ‒ спутник миронеустроенности.

Типология общности проявляется и в жанре застольной песни, характеризующейся психологическим параллелизмом и гедонистической философией. Фабула определила основной композиционный прием оригинала и русских переводов ‒ психологический параллелизм: если первая часть является аллегорией на пытки Джона королями, то вторая часть ‒ аллюзия на «пытки» ячменя в процессе изготовления пива. Гедонистическая философия, прославление земных удовольствий и радостей жизни образуют жанровые признаки застольной песни оригинала и русских переводов.

Типология сходства позволила установить особенности проявления фабулярного стихотворения в балладах Маршака и Багрицкого. В первую очередь, это соотношение эпического и лирического приемов повествования в классической балладе. Вместе с тем различия переводческих подходов в осмыслении *Другого* и трансформации его в *своего* стали основой *вторичной поэтики выразительности*. Так, фабула оригинала интерпретирована Маршаком в жанре бытовой картинки, лишенной черт исторической аллюзии. Противостояние Англии и Шотландии, являющееся источником фабулы, экстраполированной в символическую историю Джона, наделяет в балладе Бернса фантастику чертами угадываемой исторической конкретики (*три короля*).

Соотношение эпического и лирического – как основной жанровый конструкт классической баллады – в ее литературном «двойнике» получает симметрию благодаря фабуле. Лиро-эпический сюжет баллады организован соединением двух планов: жизнь и смерть как вечная борьба добра со злом и прославление жизни, продолжения рода как смысла человеческого существования. Лирическое начало оригинала создается эпикурейскими мотивами, в то время как эпическое начало содержит аллюзию на историческое противостояние Англии и Шотландии. Если в оригинале социальная конкретика, помимо исторической достоверности, обрастает деталями природного цикла и крестьянского труда, то социальный план повествования в переводе Маршака приводит к конкретике универсального свойства. Жанр застольной песни, доминирующий в жанровой структуре перевода, сохраняет образы вдовы: *Twill make the widow’s heart to sing[[3]](#footnote-3)* (40)(*За кружкой сердце у вдовы / От радости поет...*) (41), мельника: *But a Miller us’d him worst of all. For he crush’d him between two stones* (40) (*А сердце мельник меж камней / Безжалостно растер*) (39), пивной кружки: *And still the more and more they drank* (40)(*Вскипает в кружках на столе*), мотивов веселья: *Their joy did more abound* (40) (*И души веселит*) (41). Вместе с тем *вторичная поэтическая выразительности* переводчика заключается в синтезе гедонистических мотивов с иронией и гиперболой, обусловленной персонификацией лирического образа. Например: *There was three kings into the east, // Three kings both great and high, And they hae sworn a solemn oath John Barleycorn should die* (36) *(Трех королей разгневал он, // И было решено, // Что навсегда погибнет Джон Ячменное Зерно*)(37).

Ритмика повторов оригинала обусловлена номинацией символического имени Джона, что иллюстрирует следующий пример.

*John Barleycorn should die.*

*John Barleycorn was dead.*

*John Barleycorn got up again* (36)*.*

Ю. Лотман указывает на совершенно иное качество звуковых повторов, а именно – на их структурно-образующую функцию в стихотворном тексте, подчеркивая, что намеренное «сгущение в употреблении того или иного элемента делает его заметным, структурно активным» [25, с. 63]. Исследователь обращает внимание на роль тавтологической рифмы, обычно использующейся в случаях передачи многообразия внешне единых явлений. Ученый отмечает значимость излюбленного повтора народной песни ‒ рефрена (припева), приобретающего в разных куплетах различную семантико-эмоциональную окраску. Для предпринятого в настоящей работе анализа плодотворна установленная Лотманом эстетика тождества. Неслучайно ученый акцентировал внимание на повторе «сказал Финдлей» в переводе Маршаком «Финдлей» Р. Бернса «What is that at my Bower-door?» [25, с. 3-207].

Как показал сопоставительный анализ оригинала и перевода Маршака, вторичная поэтика выразительности достигается русским поэтом при разработке ритмико-интонационного рисунка, определяющими признаками которого являются повторы.

Применение понятия *фабулярное стихотворение* по отношению к балладе, рассмотренное в связи со *вторичной поэтикой выразительности*, позволяет выявить отличия перевода Маршака от перевода Багрицкого. Вместе с тем очевидна возможность уточнения оценки «маршаковского» периода, который в постсоветское время отождествлялся с литературной политикой социалистического реализма. Тенденция в переводах Бернса в советский период определяется подчиненностью фабуле вторичной поэтики выразительности, актуализирующей признаки классической баллады в границах романтического стиля. Жанровую специфику перевода Маршака, связь между целью, стратегией и результатом перевода отражает диаграмма (рисунок 5).

Рисунок 5 – Переводческая стратегия С. Маршака. «Джон Ячменное Зерно». Фабулярное стихотворение и вторичная выразительность

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение А)

Диаграмма (рисунок 5) показывает типологическую общность переводческих стратегий Жуковского и Маршака ─ установку на романтический стиль оригинала. Очевидна приоритетная роль таких жанровых признаков баллады, как символика, метафора, синтез пародийного и героического, романтизации, аллегорический характер картины природы, что создает аллюзивную дискурсивность (В. Тюпа). Воспроизведение лирического сюжета оригинала остается в переводе Маршака в границах определенных Бернсом приемов (параллелизма, повторов).

Баллада Багрицкого в референтном поле текста также вписывается в понятие фабулярности баллады, поскольку реконструирует признаки классической шотландской баллады: диалог с Джоном; романтический стиль перевода (параллелизм сюжетного метафорического плана, антитеза, метонимия). Багрицкий имитирует сказочный зачин, у него детализирована система повторов ‒ сюжетных, мотивных, композиционных (*Три короля из трех сторон /Решили заодно; Ты должен сгинуть, юный Джон / Ячменное Зерно!*)[[4]](#footnote-4) (455). Или такие примеры сюжетных повторов:

*Весенний дождь стучит в окно*

*В апрельском гуле гроз, –*

*Но душной осени дано*

*Свой выполнить урок,* (455).

*Но осень трезвая идет.*

*И, тяжко нагружен,*

*Настало время помирать –*

*Зима недалека* (39).

Фольклоризация стиля создается сочетанием книжной лексики с просторечной (*В апрельском гуле гроз,* а также: *И по ветру мотает Джон / Усатой головой*). Риторические восклицания и преимущественно повелительная форма наклонения глаголов: *Погибни, Джон, ‒ в дыму, в пыли, // Твоя судьба темна!* (455) // *Готовьте благородный сок*! (456) – создают динамику стиха.

Рецептивная компетенция усиливает поэтику вторичной выразительности перевода Багрицкого апелляцией к адресату, который является человеком, жившим в эпоху, овеянную романтикой будней, героикой труда, верой в преодолимость любых препятствий.

Интересна общая для двух русских переводов разговорная стихия, указывающая на адресата высказывания. Данный дискурс принимает характер самостоятельного высказывания в тексте баллады. В. Нэш (Walter Nash) пишет: «We know that the framing of propositions and the conveying of ‘messages’ is far from being the sole function of language, and that discourse, particularly spoken discourse, operates to a very great extent through verbal acts which are tokens of social relationship, ritual performances, conversational signposts, pragmatic indicators pointing to a result, an action, a response, rather than a ‘message’ in the propositional sense (разговорный дискурс, действует в значительной степени за счет словесных актов, которые являются признаками социальных отношений, ритуальных представлений, разговорных указателей, прагматических индикаторов, указывающих на результат, действие, ответ, а не «сообщения» в пропозициональном смысле) [154].

Анализ перевода Багрицкого выявляет отличия от перевода Маршака внутри фабулярного развития. Так, баллада Багрицкого тяготеет к воспроизведению классической шотландской баллады: это диалог, параллелизм сюжетного метафорического плана, антитеза, метонимия.

Диалог с Джоном принимает в переводе выдержан в духе смеховой культуры:

|  |  |
| --- | --- |
| *There was three kings into the east,* | *Три короля из трёх сторон*  |
| *Three kings both great and high,* | *Решили заодно:* |
| *And they hae sworn a solemn oath* | *- Ты должен сгинуть, юный Джон* |
| *John Barleycorn should die.* | *Ячменное Зерно!* |
| *(36).* | *(455).* |
| *And then his enamies began*  | *- Теперь мы справимся с тобой!* |
| *To show their deadly rage.[[5]](#footnote-5)* | *Ликуют короли…* |
| (38). | (456). |

Романтический стиль перевода тяготеет к фольклорной поэтике:

|  |  |
| --- | --- |
| *But the chearful Spring came kindly on* | *Весенний дождь стучит в окно* |
| *And show’rs began to fall;* | *В апрельском гуле гроз,-* |
| *John Barleycorn got up again,* | *И Джон Ячменное Зерно* |
| *And sore surpris’d them all.* | *Сквозь перегной пророс...* |
|  |  |
| *The sultry suns of Summer came* | *Весенним солнцем обожжен* |
| *And he grew thick and strong,* | *Набухший перегной,-* |
| *His head weel arm’d wi’ pointed spears,* | *И по ветру мотает Джон* |
| *That no one should him wrong*(36). | *Усатой головой...*(455). |

Параллелизм сюжетного метафорического плана в переводе становится способом героизации Джона:

*Бушует кровь его в котле,*

*Под обручем бурлит,*

*Вскипает в кружках на столе*

*И души веселит* (40).

Антитеза оперирует символикой сакральных чисел:

|  |  |
| --- | --- |
| *There was three kings into the east,* | *Три короля из трёх сторон*  |
| *Three kings both great and high,* | *Решили заодно:* |
| *And they hae sworn a solemn oath* | *- Ты должен сгинуть, юный Джон* |
| *John Barleycorn should die*(36). | *Ячменное Зерно!*(455). |

Метонимия воспроизводит бытовую ситуацию:

|  |  |
| --- | --- |
| *John Barleycorn was a hero bold* | *Он брызжет силой дрожжевой,* |
| *Of noble enterprise.* | *Клокочет и поёт,* |
| *For if you do but taste his blood.* | *Он ходит в чаше круговой,* |
| *'Twill make your courage rise* (40). | *Он пену на пол льет…*(457). |

Книжная лексика в сочетании с просторечной формирует стиль риторической аргументации:

*Он в ямине с водой ─ и вот*

*Пошел на дно, на дно...*

*Теперь, конечно, пропадет*

*Ячменное Зерно!..* (456).

Риторические восклицания и преимущественно повелительная форма наклонения глаголов, как было отмечено выше, создают динамику стиха. Так, у Багрицкого короли не клянутся, а приказывают Джону погибнуть. По сравнению с оригиналом, в переводе нарушен порядок действия. Там сначала хоронят, потом клянутся. Здесь сначала приказывают, а после готовят погребение:

*Погибни, Джон, ‒ в дыму, в пыли,*

*Твоя судьба темна!*

*И вот взрывают короли*

*Могилу для зерна...* (455).

Имитация сказочного зачина выражена в непроясненности ситуации: непонятно, о каких королях идет речь в балладе и на каком именно “востоке” они жили. Неизвестно также, чем прогневал их Джон. Короли приговорили Джона к смерти. Вот что главное. Значит, не очень важно, что короли «великие и высокие», а важно, что они жестокие. Недаром короли родом с востока, символизирующего в сказочной формульной поэтике, тяготеющей к мифологическим истокам, край вероломства и коварства:

*Три короля из трех сторон*

*Решили заодно:*

*‒ Ты должен сгинуть, юный Джон*

*Ячменное Зерно!*

*Погибни, Джон,*‒ *в дыму, в пыли,*

*Твоя судьба темна!..*

*И вот взрывают короли*

*Могилу для зерна...* (455).

Итак, анализ фабулярности показал ее роль как фактора достижения аутентичности художественного перевода. Трактовка термина Б. Томашевского применительно к переводу С. Маршака и уточненная как фабульная формула «сюжет в сюжете», показала воссоздание устойчивых признаков классической баллады. Вместе с тем отличие перевода Маршака состоит в поэтике вторичной выразительности. Она построена, с одной стороны, на национальной идентичности оригинала: это сохранение гедонистического духа шотландской баллады. С другой стороны, приемы русской сказочной формульной поэтики (имитация сказочного зачина, система повторов ‒ сюжетных, мотивных, композиционных; книжная лексика в сочетании с просторечной) определяют границу переводческой дисперсии.

Сопоставительный анализ переводов Э. Багрицкого (который, по свидетельству А. Смирнова, ориентировался на ранее сделанный перевод М. Михайлова) [155] и С. Маршака выявляет отличия внутри фабульного развития. Перевод Багрицкого тяготеет к точному воспроизведению формальных признаков классической шотландской баллады: это диалог, параллелизм сюжетного метафорического плана, антитеза, метонимия. Так же, как у Бернса, диалог с Джоном облечен у Багрицкого в приемы смеховой культуры: это лексика, создающая риторику снижения высоких образов королей и агрессивный дискурс (*сгинуть, справимся*):

|  |  |
| --- | --- |
| *There was three kings into the east,* | *Три короля из трёх сторон* |
| *Three kings both great and high,* | *Решили заодно:* |
| *And they hae sworn a solemn oath* | *- Ты должен сгинуть, юный Джон* |
| *John Barleycorn should die.**(36)*  | *Ячменное Зерно!**(455)* |
| *And then his enemies began* | *- Теперь мы справимся с тобой!* |
| *To show their deadly rag* | *Ликуют короли…* |
| (38). | (456). |

Багрицкий проявляет вольность в воспроизведении способа повествования: если в оригинале ряд повествовательных предложений передает косвенную речь, то в переводе они заменены репликами, прямой речью.

*I*

*Ты должен сгинуть, юный Джон*

*Ячменное Зерно!*

(455).

*II*

*Погибни, Джон, - в дыму, в пыли,*

*Твоя судьба темна!*

(455) .

*VI*

*Теперь мы справимся с тобой! ─*

*Ликуют короли...*

(456).

*XI*

*Готовьте благородный сок!*

(456).

Сопоставление отдельной строфы Маршака с переводом Багрцикого показывает соответствие фабуле баллады Бернса, что приводит к совпадению у них референтного содержания.

|  |  |
| --- | --- |
| *Э. Багрицкий:* | *С. Маршак:* |
| *XIII* | *XI* |
| *Он брызжет силой дрожжевой,* | *Бушует кровь его в котле,* |
| *Клокочет и поет,* | *Под обручем бурлит,* |
| *Он ходит в чашке круговой,* | *Вскипает в кружках на столе*  |
| *Он пену на пол льет…* | *И душу веселит.* |
| (457). | (39). |

Жанровую специфику перевода Багрицкого, связь между целью, стратегией и результатом перевода отражает диаграмма (рисунок 6).

Рисунок 6 – Переводческая стратегия Э. Багрицкого. «Джон Ячменное Зерно». Фабулярное стихотворение и вторичная выразительность

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение А)

Диаграмма (рисунок 6) показывает близость перевода Багрицкого к переводам Жуковского и Маршака. Она состоит в направленности на приемы стиля оригинала. Однако, в большей степени, Багрицкий сосредоточен на развитии композиции баллады. Такая особенность доместикации продиктована у Багрицкого, как и у Маршака, романтизацией, героикой советского времени, определяется и соотношением трех компетенций текста.

Судьба Джона Ячменное Зерно в рассматриваемых переводах изображена метафорически. С одной стороны, жизнь лирического героя полна страданий, сражений и смерти, символизируя различные стадии изготовления ячменного напитка. С другой стороны, история олицетворяет народную жизнестойкость и непобедимость.

Анализ аутентичности художественного перевода как текста, создаваемого в фокусе трех компетенций, позволяет выявить их различия у русских поэтов-переводчиков. У Багрицкого и Маршака различия креативной компетенции обусловлены переводческими установками, что привело к использованию близких друг к другу языковых ресурсов и речевых конструкций при создании перевода. Отсюда обусловленность референтной компетенции перевода жанровыми признаками литературной баллады. Креативная компетенция переводчиков пролегает в области сохранения жанра оригинала – баллады и веселой застольной песни, однако с использованием приемов русской фольклорной поэтики, сфокусированной на перекрестке романтического предания (легенды) и плясовой песни. Рецептивная компетенция переводов Маршака и Багрицкого принимает характер апелляции к адресату – современнику социалистических преобразований, отсюда романтизация народного повстанца. Стиль романтики будней, героики труда, веры в преодолимость любых препятствий отражает сущность рецептивной компетенции как формирование приемов постижения *Другого*.

Сравнительный анализ русских переводов баллады Бернса показал влияние на русские переводы фольклорной поэтики и канона социалистического реализма. Символика образного ряда, являющаяся результатом национальной концептосферы языка перевода, у Маршака и Багрицкого воспроизводит фольклорную поэтику и литературную традицию. В области фольклорной поэтики выдержан символ ячменя и пива. Узнаваемость растительного ландшафта средней полосы России сочетается с приемами романтизации лирического героя. С одной стороны, это карнавальная поэтика, с другой ‒ приемы социалистического реализма, направленного на героизацию человека из народа, народного мстителя и борца за счастье обездоленных.

Сопоставительный стиховедческий анализ оригинала и двух русских переводов показал, что поэтические интерпретации Багрицкого и Маршака не отличаются в части ритмико-интонационного решения как внутри каждого из текстов[[6]](#footnote-6), так и при смене балладной фабульной части застольной песней, сочетающей в себе романтизацию народного героя и веселый карнавальный смех, по замечанию Бахтина, примиряющий трагическое и комическое. Сохранение на протяжении всего текста русскими поэтами катрена (4-стишия) и ямбического размера плясовой песни обусловило переводоведческие стратегии Багрицого и Маршака.

Особенности переводческих стратегий трех поэтов – Жуковского, Маршака и Багрицкого ─ отражает рисунок 7.

Гистограмма (рисунок 7) позволяет обобщить следующие выводы. Сопоставление оригинала и двух русских переводов показало: 1) связь между приемами семиотизации содержания – символической передачей сюжета, мотивов и образов и различиями референтного плана, т.е. разного сюжета и разного жанра при единой фабуле; 2) различия креативной компетенции у Жуковского, с одной стороны, и Багрицкого и Маршака, с другой, обусловлены разными способами иллокутивного воздействия на читателя; 3) различия рецептивной компетенции, обусловленные портретом адресата перевода, привели к использованию общих приемов жанра баллады и застольной песни, однако в русских переводах они восходят к художественным решениям русского фольклора, романтического пафоса и индивидуального стиля поэтов

Рисунок 7 – Аутентичность художественного перевода на примере русских переводов баллады Р. Бернса «John Barleycorn»

Таким образом, понятие *фабулярное стихотворение,* которое рассматривается нами как формула «сюжет в сюжете», а также показатель аутентичности художественного перевода, дополнено представлением о вторичной выразительности, проливающей свет на национальную и культурную идентичность перевода. Особенность двух переводов советского периода состоит в подчиненности вторичной поэтики выразительности фабулы. Связь между целью, стратегией и результатом перевода определяется факторами аутентичности художественного перевода ─ историко-романтическим и героическим содержанием оригинала и осмыслением истории Джона в духе романтической героики соцреализма. Для эффективности художественного перевода как риторической коммуникации, успешной интеграции текста чужой культуры в принимающую разработка критериев аутентичности художественного перевода требует учета национальной концептосферы оригинала, жанровых признаков баллады, приемов смеховой культуры, антропоморфной символики и параллелизма как источников аллегорического текста. Синтез драматической и комической модальности, стиховедческих параметров как жанрового инструмента также являются способами достижения аутентичности художественного перевода.

**2.5** **Баллада Р. Бернса «John Barleycorn» в переводе К. Шангытбаева. Русский язык и соцреализм как медиаторы**

Куандык Тюлегенович Шангытбаев (1925-2001) ─ известный казахский и советский поэт, переводчик и драматург. В 1995 г. был отмечен званием «Народный писатель Казахстана». В Казахстане широко известны переводы К. Шангитбаева: это рубаи Омара Хаяма (1964), произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, И.-В. Гёте, Г. Гейне, Р. Бёрнса.

Шангытбаев считается лучшим переводчиком романа «Евгений Онегин» Пушкина. Впервые Шангытбаев осуществил перевод этого романа в 1949 г., но лишь в 1985 году через 36 лет был издан второй перевод. Значимость данного перевода на казахский язык заключается в сохранении переводчиком «онегинской строфы», особенно сложной для казахской системы стихосложения. Меньше известен перевод Шангытбаевым баллады шотландского поэта ХVIII в. Роберта Бернса «John Barleycorn». На казахском языке она известна под названием «Арпа Дәні Джон» [34, б. 75-78].

Настоящий подраздел представляет собой анализ казахского перевода баллады Бернса в сравнении с рассмотренными ранее переводами Маршака [32, с. 37-41] и Э. Багрицкого [32, с. 455-457]. Перевод Шангытбаева наследует общие принципы романтической баллады и вместе с тем несет на себе следы казахской устной культуры. Как соединились в казахском переводе традиции советской русской литературы и родной для казахского поэта-переводчика культуры ─ интересная и малоизученная проблема в науке.

Перевод баллады Бернса на казахский язык Шангытбаевым интересен сохранением героико-лирического жанра. Однако сравнение с русскими переводами показывает у казахского поэта-переводчика применение стратегии буквального перевода. Прежде всего это выражено в приверженности фабуле оригинала.

Выявление факторов аутентичности художественного перевода, разработка ее критериев возможны на основе сопоставительного анализа оригинала, переводов на русский и казахский языки. Сравнение переводов баллады Бернса на русский язык Маршаком и Багрицким осуществлено в аспекте факторов аутентичности художественного перевода, а именно способов воспроизведения национальной и авторской концептосфер оригинала. В качестве инструмента иллокутивного воздействия Маршака и Багрицкого на адресата перевода были установлены механизмы адаптации к сознанию читателя советской эпохи средствами фольклорной поэтики и социалистического реализма с его героизацией. Для разработки критериев аутентичности требуется установить типологическое сходство и различия, воздействие национальных и ментальных особенностей переводчика на читателя. В этом отношении в условиях переводной множественности и дисперсии интересно проследить, как осуществляется выбор стратегии перевода и достижение аутентичности художественного перевода при привлечении нового языка ─ казахского. Очевидно, что степень отклонения казахского перевода от оригинала должна увеличиваться. Однако роль русского языка-медиатора, как и влияние эстетики социалистического реализма, снижают степень отклонения, являя новый тип доместикации.

Положение диссертации о разработке критериев аутентичности художественного перевода ставит проблему иллокутивного воздействия автора на читателя (как автора оригинала, так и автора перевода). В этом отношении стиховедческие параметры художественного текста (стиль и композиция) становятся инструментом прямого воздействия на адресата текста. Сопоставление композиционного повтора, основанного на упоминании имени героя в двух модификациях ‒ «Джон, Ячменное Зерно» и «Джон» ‒ отражает характер иллокутивного воздействия автора на адресата сообщения. В таблице 1отражена связь между повторами имени лирического героя и композиционной ролью повтора.

Таблица 1 *–* Сопоставительная таблица оригинала и переводов в разрезе повтора имени лирического героя

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Имя лирического героя | Р. Бернс | С. Маршак | Э. Багрицкий | К. Шангытбаев |
| Количество упоминаний | John Barleycorn – 6 | Джон, Ячмен ное Зерно – 4, Джон – 4 | Джон, Ячмен ное Зерно – 6, Джон – 4 | Джон, Джон Арпа Дәні – 4, Джон – 5. |
| Порядковые номера строф  | I, II, III, IX, XIII, XV (обозначение соответствует цитируемому изданию) | Джон, Ячмен ное Зерно – 1, 3, 9, 14.Джон – 2, 5, 8, 12. | Джон, Ячмен ное Зерно –1, 3, 5, 9, 12, 15.Джон – 2, 4, 7, 11. | Джон, Джон Арпа Дәні – 1, 3,9,14.Джон – 2,5, 8, 11, 12. |

Таблица 1 позволяет увидеть, что ритм перевода Маршака строится практически на идеальном строфическом решении. Симметрия номинации: упоминания имен «Джон, Ячменное Зерно» и «Джон» как в количественном отношении, так и строфическом расположении перекликается с идентичным решением Багрицкого. При этом небольшое количественное отличие и порядка строф не означает нового стиховедческого решения в создании ритма.

Оригинальность казахского перевода заключается в языковой игре. Прежде всего это повтор имени лирического героя. С одной стороны, в варьировании имени лирического героя можно усмотреть аналогию с Маршаком и Багрицким: Джон, Ячменное Зерно и Джон, у Шангытбаева ‒ Джон, Джон Арпа Дәні и Джон. С другой стороны: Джон, Джон Арпа Дәні напоминает слоган «Бонд, Джеймс Бонд». Фонетическая звучность и запоминаемость иноязычного имени обеспечивается не только повторами и сингармонизмом, но и акцентом на основном, доминирующем имени – денотате, осложненном коннотациями, которые создают функцию второго имени как сюжетное ядро баллады. Отсюда и жанровая специфика казахского перевода: несмотря на торжество восславления героя в финале, отсутствие вакхической поэтики сохраняет за казахским переводом жанр оригинала ‒ героико-романтической баллады. «В казахской поэзии получили наибольшее применение те стихотворные формы, которые глубоко отражают особенности народной речи, установились такие способы и приемы внутреннего членения стиха в размерах, которые обладают в казахском языке наилучшей выразительностью» [156].

В казахском переводе, с точки зрения риторической коммуникации, прослеживается интересная симметрия: роль казахского переводчика ‒ как реципиента русского перевода ‒ объясняет их типологическую близость, которая проявляется в общих стиховедческих решениях, общих особенностях восприятия адресатом перевода ‒ советским читателем. Соответственно, казахский перевод приобретает характер двухсторонней коммуникации, выстроенной по горизонтали восприятия казахским советским поэтом соцреализма русского поэта соцреализма. С другой стороны, приобретение в казахском переводе текстом жанровых признаков баллады имеет иную риторическую основу и объясняется национальной концептосферой. Такое явление объясняется механизмом постижения *Другого* и превращением его в своего. Это механизм приобретения текстом признаков аргументативного дискурса, что обеспечивается коннотациями понятия «честь» в казахском народном сознании. Разный идиоречевой статус понятий «ар/намыс» (дословно: честь) в казахском сознании требует экскурса в историю их бытования ‒ в качестве этической категории и юридической нормы. Так, ученый пишет: «Центральным понятием казахского правосудия было понятие «ар» (честь, совесть). Оно представляло требование к личности и образу жизни бия. … В отличие от понятия «ар», имевшего характер этического самоопределения, категория «ұят» («стыд») обладала нормативным смыслом» [157]. В статье приводятся примеры и объяснение того, почему в современной действительности категория «ұят» характеризуется высокой общественной резонансностью, активно дискутируется в социальных сетях и стала критерием поведенческой нормы. Широкий диапазон значений «ұят»: от «стыда» до семантически экспрессивного, оценочного «позор» ‒ имеет глубинную причину. В эпоху формирования права в области семьи и рода огласке, как правило, не предавались семейные измены. Табу на огласку подразумевается в пословице: «Споры о сестрах решаются в темноте, а тяжбы, возникшие за жен, решаются в постели – тайком», т.е. все решается внутри семьи и мужем. Табу на участие посторонних лиц в спорах между близкими содержит пословица «Разбитую голову скроет шапка, сломанную руку ‒ рукав».

Категория «ұят» регулировала ведение судебных дел в практике клеветы и доносов. Так, норма «Ұятсыз жалған» (ложное показание исходит от бесчестных) и «Ұятсыздан ант сұрама» (бесстыдные не достойны давать клятву) определяла порядок судопроизводства. Правом участия в даче свидетельских показаний, присяг, признаний не обладали лица, за которыми закрепилась репутация доносчиков (жалақор), лгунов (өтiрiкшi) и сплетников (өсекшi).

Понятие «ар» априори становится для «казахского» Джона неотъемлемым свойством, героизирующим его поведение. У Шангытбаева сюжет баллады создается казахскими народными представлениями о чести. Отсюда признаки одновременно дидактического и афористического повествования, отсюда акцент на «қария» (старик). Здесь прослеживаются и духовные и нравственные ценности казахского жанра дидактической прозы, известного как «нақыл сөз».

Связь между мироощущением и мирообразом у Шангытбаева нивелирует исторический аспект конфликта в оригинале Бернса, усиливая в духе соцреалистического канона социальный подтекст. Аллегория создается исключительно экзотическим элементом. Неслучайно здесь наблюдается и своего рода табу на именование веселящего напитка. Атрибуты «көбік» (пена) и «қайнасын» (пусть кипит в значении «пенится») обусловлены не табу на спиртное, а, скорее, бессознательным, смысл которого раскрывает мифопоэтика и архетипические структуры мышления казахов. Коннотации пены как символики смутного времени, с другой стороны, символики кипения как эмоционального возмущения, бунта усиливают социальное звучание символики, определяя доминирующие признаки жанра героико-романтической баллады.

В процессе перевода баллады Р. Бернса «John Barleycorn» Шангытбаев сохраняет рифмы «*қаны қайнап – тұрды жайнап*», «*пісіп быршып – көбігі ыршып*» и др.

|  |  |
| --- | --- |
| Шангытбаев | Маршак  |
| *Тай қазанда қаны қайнап,* | *Бушует кровь его в котле,*  |
| *Кеспекте Джон пісті быршып.* | *Под обручем бурлит,* |
| *Кружкада тұрды жайнап,* | *Вскипает в кружках на столе*  |
| *Көзді тартып, көбігі ыршып.* | *И душу веселит.*  |
| (77) | (40-41) |

Неслучайно казахстанский исследователь заметил, что перевод Шангытбаева может почти полностью соответствовать самым высоким требованиям к переводу поэзии по точности, художественности, сохранению духа и атмосферы оригинала [158].

Дополнение объекта исследования казахским переводом баллады Бернса ‒ Шангытбаевым ‒ привело к составлению таблицы 2, отражающей особенности оригинала и переводов в аспекте строфики, стиховедческих показателей, жанра.

Таблица 2 – Сопоставительная таблица оригинала и переводов в разрезе строфики, стиховедческих показателей, жанра

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| «John Barleycorn» /«Джон, Ячменное Зерно» | Р. Бернс | С. Маршак | Э. Багрицкий | К. Шангытбаев |
| Количество строф | 15 | 14 | 15 | 14 |
| Вид строфы | 4-стишия | 4-стишия | 4-стишия | 4-стишия |
| Способ рифмовки | Перекрестная Abab  | Перекрестная аbab | Перекрестная аbab | Перекрестная аbab |
| Стихотворный размер | 4-стопный ямб  | Последователь ное чередование 3- и 4-стопного ямба | Последовательное чередова ние 3- и 4-стопного ямба | 4-стопный ямб |
| Повтор, его вид и функции | John Barleycorn/ функция усиле ния и создания риторики застольной песни  | Джон, Ячмен ное Зерно / Джон; лексиче ская и стро фико-синтакси ческая, функция  | Джон, Ячменное Зерно / Джон; лексическая и строфико-син таксическая,  | Джон, Джон Арпа Дәні / Джон; лексиче ская и строфико-синтаксическая, функция усиле  |
|  |  | усиления и соз дания риторики гимна и застоль ной песни | функция усиле ния и созда ния ритори ки гимна и засто льной песни | ния и создания риторики гимна и застольной песни |
| Жанр/жанровое своеобразие | Баллада, эволю ционирующая в шутливую зас тольную песнь | Застольная, весе лая и торжест венная песнь-гимн | Застольная, ве селая и торже ственная песнь-гимн | Баллада с призна ками настави тельной прозы |

Таблица 2 обращает внимание на типологические сходства, которые позволяют судить о таком источнике влияния на казахский перевод, как эстетика соцреализма. В качестве иллюстрации приведем такой пример.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *Подстрочник с английского**Есентемировой А.*  | *Шангытбаев К.* | *Подстрочник с казахского**Есентемировой А.*  |
| *Было три короля с востока* | *Үш корольді кейіткен соң,[[7]](#footnote-7)* | *(Когда) он огорчил трех королей,*  |
| *Три короля, велики и высоки* | *Ол бір пәлә арқалады:* | *У него появилась проблема.* |
| *Они торжественно поклялись,*  | *Келісті. Олар өлсін деп Джон,* | *Согласовав, что они хотят, чтобы Джон умер,* |
| *Что Джон Ячменное Зерно должен умереть* | *Өлсін деп Джон Арпа Дәні (75)* | *Джон Ячменное Зерно умрет.* |
|  |  |  |

Этот пример отражает осмысление реалий оригинала в духе соцреалистической поэтики, близкое к рассмотренным переводам Маршака и Багрицкого.

Причина выявленных типологических схождений фабулярного порядка кроется не только в роли русского языка-медиатора, но и в принадлежности метода Шангытбаева, известного переводчика русской классической литературы, к поэтике соцреализма. Вместе с тем нельзя отрицать национальное своеобразие казахской литературы соцреализма, которая не ограничивалась в лучших образцах следованием директивным установкам нормативной поэтики. По выражению З. Ахметова, «Устойчивость основных закономерностей стихосложения объединяется тем, что они выработаны в процессе длительного развития словено-художественного творчества народа в полном соответствии с особенностями строя языка. В них воплощен многовековой художественный опыт, в процессе которого все полнее выявлялись природа и особенности выразительных средств поэтического языка» [156, с. 16]. У казахского поэта для создания героико-лирического жанра были прецеденты в казахской фольклорной и литературной традиции ‒ это романический дастан и историческая песнь.

Другой вывод, к которому позволяют прийти итоги сопоставительного анализа русских переводов и перевода на казахский язык, это совпадение референтных полей, что проявляется в сохранении фабульной основы баллады Бернса. Креативная компетенция Багрицкого и Маршака отражает приемы советской романтической поэзии, которой близки также стиль М. Светлова и Н. Асеева. Рецептивная компетенция обусловлена адресатом перевода – советского читателя 30-х гг. ХХ в. Для перевода Шангытбаева характерно соблюдение принципов соцреализма, очевидно следование русскому переводу в фабульном решении.

Выбор казахским поэтом стратегии буквального перевода, которая начинается с приверженности фабуле оригинала, сопровождается сложной стиховедческой задачей. Переводчик ‒ при силлабической системе казахского стихосложения ‒ создает силлабо-тонический стих. 4-стопный ямб зачастую сопровождается спондеем в связи с фиксированным ударением в казахском языке, но симметричное чередование спондея и ямба в перекрестной рифме обеспечивает стиховую динамику и делает перевод Шангытбаева «парящим». Таблица отражает практически идентичную картину строфических и жанрового решений русскими и казахским переводчиками.

Итак, сопоставление переводов баллады Бернса на русский и казахский языки обращает внимание на влияние соцреализма: объект изображения – жизнь героя в лице Джона Ячменное Зерно, его борьба за свободу и независимость народа от королей. Во-вторых, сравнение оригинала и переводов в контексте строфики, стиховедческих показателей, жанра позволило выявить сходства и различия, влияние национальных и ментальных особенностей на личность переводчика и результат перевода. Жизнеутверждающий пафос и романтическая героика соцреализма реализована во всех трех переводах баллады Р. Бернса.

Тезис о роли национальной и авторской концептосфер оригинала ─ как факторов аутентичности художественного перевода ─ на материале поэтического опыта Шангытбаева показал в качестве инструмента иллокутивного воздействия на адресата адаптацию к сознанию читателя советской эпохи. Переводчик применил средства казахской фольклорной поэтики и социалистического реализма с его героизацией. Отсюда, с одной стороны, совпадение референтных полей, сохранение фабульной основы баллады Бернса. С другой стороны, стиховедческие параметры художественного текста (стиль и композиция) выявляют в иллокутивном воздействии переводчика приемы языковой игры, создание аллегории, восходящие к казахской фольклорной и литературной традиции.

**Выводы по второму разделу**

Предпринятое в настоящем разделе диссертации расширение понятия аутентичности художественного перевода показало роль факторов аутентичности для разработки критериев аутентичности. Для систематизации факторов и критериев аутентичности художественного перевода были выделены несколько этапов исследования. Во-первых, факторы аутентичности художественного перевода выявлены на примере национальной специфики баллады в английской и русской литературе и устойчивых признаков литературной баллады. Это передача приемов повествования, которую обозначают термином «нарративный метод». Выявлена зависимость критериев аутентичности художественного перевода от антропоморфной природы символики.

Второй этап обоснования связи между факторами и критериями аутентичности показан на примере жанровых особенностей баллады Бернса. В качестве критериев аутентичности художественного перевода установлены приемы сюжетологического строения, композиционной организации, стиля Бернса, олицетворение природы и идея метафизической связи человека и природы. Установлена связь аллегории и иллокутивного воздействия автора на адресата текста. Показана роль структуры символики как приема романтизации пейзажа для критериев аутентичности художественного перевода.

Анализ факторов аутентичности художественного перевода осуществлен на примере переводной множественности и переводной дисперсии на материале стихотворений В. Жуковского, С. Маршака, Э. Багрицкого, К. Шангытбаева. Примеры переводной множественности описаны на примере разных результатов переводов ─ пародии и веселой застольной песни. Показана связь между стратегией перевода и приемами иллокутивного воздействия переводчика на читателя. Анализ переводов баллады Бернса на русский и казахский языки показал общие и различные художественные решения переводчиков в передаче процесса трансформации *Другого* в *своего*. Методика анализа художественного произведения с позиций трех компетенций текста – референтной, креативной и рецептивной ─ обоснована как изучение факторов эффективности художественного перевода.

Впервые понятие аутентичности художественного перевода анализируется в аспекте *фабулярного стихотворения* и *вторичной поэтики выразительности.* Новизна такого подхода заключается в установлении национальной и культурной идентичности перевода. Разработка критериев аутентичности художественного перевода ─ как индикатора эффективности художественного перевода, а также художественного перевода как риторической коммуникации осуществлена посредством анализа национальной концептосферы оригинала и перевода, ее влияния на авторскую концептосферу. В качестве критериев аутентичности художественного перевода исследованы приемы драматической и комической модальности, стиховедческие параметры ─ жанровые признаки баллады.

Сопоставление русских и казахского переводов баллады Бернса обособило роль поэтики соцреализма как медиатора в процессе достижения аутентичности художественного перевода. Так обоснован тезис о роли национальной и авторской концептосфер оригинала как факторов аутентичности художественного перевода, иллокутивном воздействии на адресата перевода.

**3 Русские переводы поэзии «озерной школы» в аспекте переводной множественности и аутентичности художественного перевода**

**3.1** **Русские переводы «озерной школы» как явление переводной множественности и достижение аутентичности художественного перевода**

В настоящем разделе диссертации объектом исследования стали произведения трех представителей английской романтической литературы, сформировавших «озерную школу», известных также как поэты-лейкисты ─ Самюэля Т. Кольриджа, Вильяма Вордстворта, Роберт Саути, а также русские переводы их поэзии. Объектом рассмотрения стали также русские переводы «озерной школы» и обзор изучения поэтов-озерников в аспекте примененных стратегий перевода.

Обращение к поэзии «озерной школы» как новому этапу английской романтической поэзии позволяет разработать понятие аутентичности художественного перевода с позиций его эффективности как риторической коммуникации. Так, в качестве предмета исследования здесь рассматриваются способы воплощения поэтами-озерниками Природы, определяющие философско-эстетическое своеобразие английского романтизма. С другой стороны, становится возможным изучение передачи английской традиции в русских переводах.

Поэзия природы приобрела наибольшую силу у поэтов так называемой «озерной школы» («лейкистов» от “lake” – «озеро»), которые преимущественно описывали край романтических озер Уэстморленда и Камберленда (северо-запад Англии). Поэты «озерной школы» старались выражать свои чувства и мысли простым языком и находить поэтическую привлекательность в обыденных вещах и обнаруживали их тесную взаимосвязь.

С Озерным краем связано имя Вильяма Вордсворта (1770-1850). Позже, в Озерном крае поселились и два других поэта «озерной школы» – Сэмюель Тейлор Кольридж и Роберт Саути. Английская лирическая поэзия в лице поэтов «Озерной школы» – В. Вордсворта, С. Кольриджа и Р. Саути явила особый тип интерпретации художественной реальности. «Утвердив самоценность личности, лейкисты разработали проблемы взаимоотношения ее с миром, драматически отразив переменчивость внутреннего мира человека, предугадав динамику этого процесса, а самое главное – настойчиво искали пути восстановления нарушенных нравственных связей человека с природой, апеллируя к нравственности и чистоте человеческой души» [16, с. 29].

Н. Соловьева обратила внимание на абсолютизацию духовного мира отдельной личности у романтиков, возвеличивание отдельной личности, установку вести путь познания всего сущего через ее внутреннее «я». Эти художественные принципы определили идейно-эстетические открытия поэтов озерной школы. Стихи В. Вордсворта и В. Мюллера, Г. Гейне и Д. Байрона, А. Виньи и А. Ламартина, психологические повести Ф. Шатобриана и А. де Сталь открыли современникам богатства духовного мира отдельной личности. Своеобразие нового этапа романтизма обусловлено и способами осмысления мира сквозь призму взглядов отдельного человека. Ученый описывает это открытие английского романтизма термином «антропологизации литературы» [159].

Стоявший у истоков английской романтической поэзии Вордсворт заложил новое отношение к природе. На фоне традиции английской литературы, разработавшей разные способы ее лирической интерпретации, роль Вордсворта, позднее Саути и Кольриджа характеризуется возведением Природы как к концепту английского романтизма, так и философско-эстетической категории. Осмысление Природы как формы продолжения человеческой личности, чувствительной к эмоциональному состоянию индивидуума, привела к двум способам ее трактовки. С одной стороны, Природа рассматривалась поэтами как проявление высшего духа, божественной воли. Отсюда убеждение: как и человек, дыхание Бога наполняет и человека, и землю. Наслаждение нетронутыми пейзажами и невинной жизнью сельских жителей было популярной литературной темой английской поэзии. Поэты-лейкисты внесли в освоенную английской литературой тему романтическое олицетворение, построенное на ассоциации природы с абстрактным понятием духа. По замечанию Вордсворта, вся природа говорит с нами повсюду, если мы только остановимся, чтобы услышать, и тогда каждый человек создает свой собственный мир природы. Природа была для Вордсворта великой, чудесной страстью, прекрасной изначально каждая ее отдельная часть значима и велика. Для поэта характерно предположение, что она была абсолютно идеальной, за исключением того, что «человек сделал с человеком» [35, р. 87].

|  |  |
| --- | --- |
| *“To her fair soul did nature link* | *К ее прекрасной душе природа тянулась,* |
| *The human soul that through me run* | *Человеческая душа, что через меня проходила,*  |
| *And much it grieved my heart to think* | *И сильно это печалило мое сердце дума* |
| *What man has done to man”[[8]](#footnote-8)* | *Что человек сделал с человеком[[9]](#footnote-9)*  |

(87).

Вместе с тем для восприятия Природы близким оказался язык простых чувств. Адресуя стихи пастухам, для исполнения которых создавались «Лирические баллады» (“Lyrical Ballads”) Вордсворта и Кольриджа [160], поэты сближали Природу с человеком в его естественной жизни. Отсюда и известная назидательность Вордсворта: природа – это святое и воспринимается как учитель: «Let nature be your teacher» («Пусть природа будет вашим учителем») [35, р. 114].

Природа для поэта является началом связи человека с внешним миром. Для этой связи характерны нежные и страстные отношения. Отсюда камерный, личный характер отношений лирического героя с природой. Для Вордсворта природа является и источником духовного знания, и поводом для наставлений. Идея о том, что у природы человек может научиться многому, составляет императив его поэзии.

Особенность лирико-философской концепции Природы в сонете Вордсворта с позиций предметного и философско-эстетического изображения отражает диаграмма (рисунок 8).

Рисунок 8 – Лирическая концепция Природы в сонете В. Вордсворта «Lines written in early spring»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Данная диаграмма (рисунок 8) позволяет составить представление о новаторстве Вордсворта в области сонета на основании доминирования способа эстетического отчуждения над предметом изображения, его философско-эстетическим характером. Несмотря на то, что Вордсворт и Кольридж отводили природе особое место в списке приоритетов в жизни человека, каждый из них явил разные художественные концепции. Вордсворт рассматривал природу как источник вдохновения, любви и наслаждения, как импульс к сочинению стихов. Кольриджем природа рассматривалась как средство медитации, подъема человека на высокий уровень духовности. Кольридж воплотил природу в символическом громком голосе, исторгающем обращение к Богу. Поэт усматривал знаки присутствия Бога во всем. Последовательность и соотношение духовных приоритетов поэтов можно отразить в виде следующей триады. У Вордсворта: Природа – Бог – Человек, у Кольриджа: Бог – Человек – Природа. Кольридж не может писать о природе так, как ее видят «простые люди». Его сфера всегда сверхъестественная, а его элементы – естественные. «Процесс познания мира начинается с самопознания субъекта» [161]. По мнению ученых, это утверждение Кольриджа обозначило впервые психологический подход к процессу познания человеком мира. Конечная цель этого познания – истина. Она для поэта заключена в процессе познания – в создании единого целостного образа. Другими словами, наблюдается определенного рода цикличность: «человек отделяется от природы, а природа вновь обнаруживается в человеке. И если идеальное реализовано в природе, то реальное субъективно идеализируется в человеке...» [161, с. 18].

Иллюстрацией олицетворения Природы служит, например, фрагмент из поэмы Кольриджа «The Rime of the Ancient Mariner» (Сказание о старом мореходе) [36, р. 235]. Солнце, море, луна – живые движущиеся существа, часть жизни и существования.

|  |  |
| --- | --- |
| *“The Sun came up upon the left* | *Солнце взошло слева,* |
| *Out of the sea came he!* | *Из моря поднялось оно!* |
| *And he shone bright and on the right* | *И оно светило ярко и справа* |
| *Went down into the sea”[[10]](#footnote-10)* | *Опустилось в море. [[11]](#footnote-11)* |

[36, р. 245].

При описании луны он замечает: *“The moving Moon went up the sky”* (*Скользящая Луна поднялась в небо*) [36, р. 259].

На основе выявленных отличий в выборе предмета изображения и специфики способа изображения Природы Вордсвортом и Кольриджем была составлена диаграмма (рисунок 9), позволяющая иллюстрировать особенности трактовки Природы поэтами.

Рисунок 9 – Лирическая концепция Природы в поэме С. Кольриджа «The Rime of the ancient Mariner»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Если Кольридж рассматривал природу в связи с духовным, божественным началом мироздания, то Вордсворт вносил в постижение природы земное начало. Исследователи английской озерной школы показали множество трактовок Природы в школе английского романтизма. Одно из новых значений в интерпретации природы связывают с творчеством Саути. Место поэта как ярого молодого реформатора до сих пор оставляет открытым для исследований вопрос о жанровом диапазоне его произведений. История трех медведей – одна из самых популярных его сказок. «Битва при Бленхейме» (The Battle of Blenheim) и «Cкала Инчкейп» (The Inchcape Rock) считаются почти фольклором. Остается популярной «Жизнь Нельсона». Другие работы Саути включают в себя: «Книгу церкви», популярную церковную историю Англии, опубликованную в 1824 году, «Историю Бразилии», опубликованную в трех томах, «Повесть о Парагвае», «Жизни британских адмиралов» и множество сборников стихов. Он также известен эпистолярным наследием.

Практика написания стихов в сочетании с ограничениями по времени породила лаконичный стиль прозы Саути, который характеризуют обычно как энергичный, прямой, непритязательный, четкий, и, как цитирует Симмонс одного критика: “the style of a man who writes swiftly and voluminously, and who has discovered the true economy of a clear mind and a clean pen” (стиль человека, который пишет быстро и объемно, и кто открыл истинную экономию ясного ума и чистого пера) [162].

Анализ аутентичности художественного перевода опирается на обзор переводоведческих стратегий, сформировавших картину переводной множественности. Обобщение русских переводов поэзии «озерной школы» обращает внимание на выбранные русскими поэтами стратегии перевода, особенность отклонения от оригинала, что характеризует переводную дисперсию и способствует расширению представлений о приемах достижения аутентичности художественного перевода.

Поэзия В. Вордсворта, С. Кольриджа, Р. Саути пришла в русскую литературу благодаря переводам В. Жуковского, А. Пушкина, И. Козлова, сформировав психологическую, созерцательную, сентименталистскую ветвь романтизма, и реализма в переводах-парафразах. В первой половине ХХ в. в переводах А. Коринфского, В. Брюсова, Н. Гумилёва, К. Бальмонта, С. Маршака, во второй ‒ М. Лозинского, В. Левика, А. Штейнберга и др. – были открыты новые грани английского романтизма и явлена градация новых переводческих стратегий.

Особое место среди русских переводов английской литературы занимают сонеты Вордсворта. Признание поэта как одного из блестящих мастеров сонета [163], способствовавшего созданием около 500 произведений возрождению данного жанра в литературе Англии, сопровождается выделением двух особенностей его стиля ‒ авторской свободы воображения и аскетизма в выборе художественных приемов и средств образности.

Переводы Пушкиным и Бальмонтом сонетов Вордсворта составили особый этап не только в переводческой практике, но в силу стратегий, обусловивших явление переводов-парафразов и примеры интерпретативных переводов, этап обновления жанра сонета в русской литературе. В первом случае созданные на основе французского языка-медиатора, под влиянием Сент-Бёва пушкинские переводы-парафразы и близкие по преобразующей, интерпретативной роли переводы Бальмонта позволяют констатировать явление «русского» Вордсворта как поле скрещения диалога культур, состоявшегося благодаря передаче духовной и эстетической информации, аксиологического содержания английского оригинала. Известно, что эксперименты Пушкина в области сонета были «спровоцированы» не только итальянской классической формой, но и интересом русского поэта к Вордсворту. В 1829-1830 гг. Пушкиным были созданы переводы-парафразы произведений английского поэта: «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...», январь –15 апреля 1830), представляющий свободное переложение стихотворения «Scorn not the Sonnet...» (1827) с опорой на французский перевод Сент-Бёва («Ne ris point des sonnets, ô critique moqueur!..»); «Поэту» («Поэт! Не дорожи любовию народной...», 7 июля 1830), обнаруживающий связь с сонетом «There is a pleasure in poetic pains...» (1827), «Цыганы» («Над лесистыми брегами...», 1830), тяготеющий к «Gypsies» (1807). Пушкин переводил прозой начало поэмы Вордсворта «Прогулка» (1833) («The Excursion»). В стихотворении «Вновь я посетил...» (1835) ощутимо влияние сонета Вордсворта «Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour July 13, 1798». Очевидна для Пушкина роль подстрочника как вспомогательного инструмента при создании им переводов-парафраз, которые стали органической частью русской литературы и способствовали обновлению жанра сонета в русской культуре. Переводы-парафразы Пушкина, явившиеся результатом переводов сонета Вордсворта, способствовали обновлению романтизма в русской литературе. Однако это отдельная и самостоятельная тема исследования, которая не исчерпывается задачами и границами настоящей работы.

Другой путь обновления сонета как результата выбранной им стратегии перевода Вордсворта, с очевидным влиянием эстетики символизма явил поэтический опыт Бальмонта. Известный переводчик французской поэзии символизма и произведений Вордсворта, Бальмонт считал: «… поэтический перевод есть лишь отзвук, отклик, эхо, отражение. Как правило, отзвук беднее звука, эхо воспроизводит лишь частично пробудивший его голос» [164]. Такое представление привело к ироничной оценке переводов русского поэта-символиста как явления «бальмонтизации». Однако нельзя отрицать виртуозное владение поэтом техникой звукописи, которое и сделало его «заложником» поэтического мастерства.

Получившие развитие уже в начале литературного пути «технические приемы “музыкального” построения стиха: варьирование ритма, употребление аллитераций и ассонансов, обращение к внутренней рифме и цезуре» [165], характеризуют постоянство семантической поэтики его переводов. Исследователь указывает на стремление поэта сохранить «“дух” оригинала, понимая, что формальное языковое копирование может привести к распаду художественного единства, к потерям в области формы и содержания, к неудовлетворительной передаче авторского замысла» [166]. Несмотря на бытующее мнение о «бальмонтизации» как искажении оригинала, ряд ученых высоко оценивает переводческую деятельность поэта-символиста. К ним можно отнести К. Азадовского, Е. Дьяконову, Л. Ангуладзе, А. Иванову и др.

В ХХ в. к переводу поэзии озерников обращается глава «Цеха поэтов» Н. Гумилев, который был и популяризатором озерной школы в России. К переводческой деятельности поэта подтолкнули не только его путешествия, но и непосредственное знакомство с творчеством иностранных поэтов и писателей. Создавая первые поэтические эксперименты, глава акмеистов проявляет себя и как талантливый критик, а затем и теоретик. Поэт распространил эстетические взгляды на поэзию на задачи художественного перевода. В частности, манифестом Гумилева-переводчика была его статья «Девять заповедей переводчика (Принципы художественного перевода)». Поэт выделил пункты, которые необходимо соблюдать: «1. Число строк, 2. Метр и размер, 3. Чередование рифмы, 4. Характер enjambement, 5. Характер рифм, 6. Характер словаря, 7. Тип сравнения, 8. Особые приемы, 9. Переходы тона». [1671]. Следует согласиться с исследователем, что в основе этих «заповедей» ‒ два важных понятия акмеизма, такие как самоценность явления и самоценность слова [168]. Убеждение Гумилева о приоритетности формы в передаче духа оригинала [167, с. 191-198], сохранении индивидуального стиля зарубежного поэта стало основой его переводческой компетенции и источником его переводческой стратегии.

Гумилев проявил интерес и к творчеству Кольриджа, а в 1919 г. осуществил перевод поэмы “The Rime of the Ancient Mariner” (Поэма о старом моряке) по предложению издательства “Всемирная литература”. Совместно с Н. Энгельгардтом Н. Гумилёв перевел несколько стихотворений В. Вордсворта. Это «Радуга» (The Rainbow, 1803) и «Характеристика трехлетнего ребенка» (Characteristics of a Child Three Years Old, 1811). Они были переведены главой школы акмеизма с частичным использованием текста переводов Энгельгардта. Известно, что выполненный Энгельгардтом перевод первого стиха был зачеркнут Гумилевым, а второго частично исправлен, частично зачеркнут [169].

Под влиянием Гумилева к переводам поэзии лейкистов обратились и другие акмеисты. Так, Г. Иванов осуществил перевод «Кристабели» Кольриджа, И. Одоевцева является автором стилизованных под творчество поэтов озерной школы баллад и поэмы, например, «Поэмы Луны» («Луна»).

В 1922 г. Гумилев перевел «Предостережение хирурга» (The Surgeon’s Warning) во время подготовки издания сборника «Баллады Роберта Саути». В сборник также вошли переводы из Саути, выполненные В. Жуковским, А. Плещеевым, Ф. Миллером, В. Рождественским, Н. Оцупом и др. Впервые русские переводы поэзии Саути были представлены в творчестве Жуковского и Пушкина. Жуковский обращался к поэзии Саути в разные периоды своей творческой деятельности и в целом перевел восемь баллад английского поэта, в том числе «Адельстан» (1813), «Варвик» (1814), «Суд божий над епископом» (1831); «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне, и кто сидел впереди» (1814), а также начало поэмы «Родрик, последний из готов» (1814).  В январе 1813 г. Жуковский перевел балладу Саути «Радигер» («Rudiger», 1797), назвав ее «Адельстан». Известно, что английский оригинал был создан Саути в Бристоле, причем непосредственным источником, из которого заимствовалась легенда, была книга английского писателя XVII в. Томаса Хейвуда (Thomas Heywood) «Иерархия блаженных ангелов» (1635).

Интерес к творчеству Саути и других представителей «озерной школы» под влиянием переводов Жуковского проявил Пушкин, переводческая деятельность которого охватывает сферу 16 языков. В период с 1829 по 1835 гг. Пушкин перевел начало поэмы Саути «Madoc» (Медок в Уаллах), также перевел фрагменты поэмы «Roderick, the Last of the Goths» (Родрик, последний из Готов), более известны как варианты испанского исторического романса «На Испанию родную» и «Родриг» («Чудный сон мне бог послал»). Кроме Саути, Пушкин перевел из поэтов-лейкистов Вордсворта, Кольриджа. В 1835 г. Пушкин осуществил вольный перевод стихотворения Кольриджа «Complaint» (Жалоба: «Как редко плату получает…»). Строки из стихотворения Вордсворта «Scorn not the sonnet, critic» («Не презирай сонета, критик») были использованы в качестве эпиграфа к произведению «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета…»). В 1833 г. Пушкин перевел начало поэмы Вордсворта «The Excursion» («Прогулка»).

Переводы Саути ‒ часть английской Пушкинианы. Так, известно, что «Пир во время чумы» из цикла «Маленьких трагедий» ‒ перевод с английского языка сцены из поэмы Дж. Вильсона «The City of the Plague» («Город чумы»). «Сказка о золотом петушке» представляет переделку новеллы В. Ирвинга «Legend Of The Arabian Astrologer» («Легенда об арабском звездочете») из книги «Tales of the Alhambra» («Рассказы Альгамбры»). На формирование английских переводов Пушкина большое влияние оказали французские переводы. Как заметил Б. Томашевский, целью переводов Пушкина была «не передача в точности оригинала, а обогащение своего поэтического достояния формами, существовавшими в чужом языке» [170]. К вольным изложениям Пушкиным Саути относятся стихотворения «Родрик» и «Легенда». Известна следующая оценка переводов Пушкина: «в высшей степени перспективные опыты адаптации на русской почве испанского романсеро как жанра ‒ не столько воссоздание в инонациональной культуре конкретного произведения, сколько создание нового текста, воссоздающего поэтическую систему иной культуры» [171].

Обзор русских переводов поэтов-лейкистов с позиции использованных ими стратегий, связи коммуникативных установок поэтов-переводчиков с жанром переводов позволяет проследить пути влияния художественного перевода на видоизменение жанра оригинала в принимающей культуре и жанровую динамику русского литературного процесса. Внимание к процессу и результату художественного перевода, коммуникативным и прагматическим аспектам переводной множественности становится частью исследования аутентичности художественного перевода, выявления ее факторов и разработки критериев.

Предпосылки для разработки аутентичности художественного перевода содержат и результаты исследования «озерной школы». Апелляция к истории изучения поэтов-лейкистов в том же аспекте стратегий перевода, описание специфики русских переводов дополняет картину художественного перевода признаками национальной и культурной идентичности, влиянием национальной концептосферы на авторскую.

В изучении творчества поэтов «озерной школы» можно выделить несколько направлений. Это вопросы поэтики и стиля В. Вордсворта, С. Кольриджа и Р. Саути Л. Алябьевой [172], Л. Федотовой, А. Рябовой, А. Дудко [173]. Русская рецепция была предметом исследований Н. Яковлева [174]. В области русско-английских связей выделены русские переводы английской романтической поэзии, восприятие И. Козловым творчества В. Вордсворта, С. Кольриджа, переводы с языков-посредников подняты в трудах Д. Жаткина [175], а также Д. Жаткина и А. Рябовой.

Внимание зарубежных исследователей привлечено к проблемам литературного взаимодействия и сопоставления приемов Вордсворта и Кольриджа – в трудах W. Heath (1970) [176], связи с критическим реализмом – N. Bauer (1978) [177], романтической эстетики с позиций истории романтизма в английской литературе – инициал J. Watson (1985) [178], S. Curran (1990) [179], общей поэтики обзора поэтического пути – John L. Mahoney (1997) [180], D. Robinson (2010) [181]. Среди современных работ, посвященных Вордсворту, следует назвать исследования романтической формы: T. McFarland (1981) [182], S. Gill (1989) [183], Brett &Jones (1991) [184].

Наряду с общим усилением романтической струи в западноевропейской литературе на рубеже XVIII – XIX вв. в английской литературе происходили удачные попытки заменить французскую сентиментальную поэзию поэзией природы, национальными балладами и песнями.

Итак, способы воплощения Природы как философско-эстетической категории английского романтизма, в аспекте предмета и способа изображения, ставят вопрос о новых приемах достижения аутентичности художественного перевода. Так, для воспроизведения лирико-философской концепции Природы в сонете Вордсворта важно сохранить интимный характер отношений лирического героя с природой, духовно-философские воззрения поэта и дидактическую интонацию. Если для Вордсворта природа была источником возвышенных чувств и поэтического вдохновения, то для Кольриджа характерна высокая степень абстракции образов. Отмеченная разница в структуре триады: у Вордсворта: Природа – Бог – Человек, у Кольриджа: Бог – Человек – Природа – указывает на приоритет у Вордсворта земного начала, у Кольриджа – божественного начала мироздания.

Обзор русских переводов поэзии лейкистов и анализ результатов исследований «озерной школы» выявляет в процессе переводной множественности роль подстрочника и перевода-парафраза для достижения аутентичности художественного перевода.

**3.2** **«Русский» В. Вордсворт в переводах А. Пушкина и К. Бальмонта. Обновление жанра сонета, русского романтизма и русского символизма**

Обращение Пушкина к творчеству Вордсворта характеризует эффективность художественного перевода как риторической коммуникации прежде всего обновлением сонета в русской литературе. На переводческую компетенцию Пушкина при обращении к сонету Вордсворта оказывали влияние его эксперименты в области сонетной формы. Взгляды поэта на сонет отражает его статья «О поэзии классической и романтической». История изучения пушкинского сонета содержит несколько направлений. Это изучение синтаксического подражания строфике сонета (Р. Якобсон); многообразие моделей сонета [185]; объединение эпиграммы, мадригала, элегии, послания в поэзии Пушкина в группу сонетной практики [186]; «эстетические эксперименты жанрового синтеза» [187]. Обзор пушкинской сонетианы в аспекте обновления жанра «онтологическими, ментальными, художественными обретениями русской поэзии» представляет работа современного ученого [188]. Широко известные переложения Пушкиным сонетов Вордсворта (1829-1830) с опорой на Сент-Бёва: «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета...», январь – 15 апреля 1830), представляющий свободное переложение стихотворения «Scorn not the Sonnet...» (Не презирай сонета, критик) (1827); «Поэту» («Поэт! Не дорожи любовию народной...», 7 июля 1830), обнаруживающий связь с сонетом «There is a pleasure in poetic pains...» (1827), «Цыганы» («Над лесистыми брегами...», 1830), тяготеющий к «Gypsies» (1807). В стихотворении «Вновь я посетил...» (1835) исследователи отмечают влияние сонета Вордсворта «Lines composed a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour July 13, 1798».

В переложениях Вордсворта эволюция переводоведческой деятельности Пушкина привела к стиховедческому новаторству русского поэта. Так, композицию сонета: два катрена и два терцета с разными, варьирующимися способами рифмовки – Пушкин соблюдает в произведениях «Сонет» (Суровый Дант): AbAb AbbA ccB eBe [39, с. 206]; «Поэту» («Поэт! Не дорожи любовию народной...): aBaB aBBa ССD EED [39, с. 207], «Цыганы» («Над лесистыми брегами...»): aBaB cBcB dEdE fGf [39, с. 207].

Стихотворение «Вновь я посетил...» написано 5-стопным ямбом и белым стихом. Из имен классиков сонета, которых Вордсворт упоминает в «Scorn not the Sonnet...», Пушкин сохранил только четыре: Данте, Петрарки, Шекспира, Камоэнса. «Печали изгнания» Камоэнса (exile's grief) Пушкин противопоставил «скорбную мысль», а увенчанному кипарисом, как символом славы, Данте (*Amid the cypress with which Dante crowned*) ‒ «суровость», ранам Петрарки (*ease to Petrarch'*) ‒ «жар любви».

Вольное обращение Пушкина с английским сонетом заключается во введении в текст имени автора переводимого произведения. Обычно в сонете Вордсворта выделяют такие особенности его стиля ‒ свободу воображения и аскетизм. Пушкин определил главным принципом поэта «озерной школы»: «Природы он рисует идеал» [39, с. 207]. Имена Тассо, Спенсера, Мильтона Пушкин заменяет именами Адама Мицкевича (*Певец Литвы*) и Дельвига. Если в связи с мятежным Мицкевичем аллегория «размер его стесненный» ‒ аллюзия на признак сонета как твердой формы и новый этап в романтизме, то смена сонетом *гекзаметра священного* и связь с именем лицейского друга ‒ аллюзия на широкое распространение сонета в русской литературе, когда имена Саути, Кольриджа. Вордсворта вошли в русскую поэзию в переводах Жуковского и оказывали влияние на становление русского романтизма.

Примененная Вордсвортом в сонете «There is a pleasure in poetic pains...» [189] аллегория: Природа как Творчество – характеризует символику английского поэта. Чистота, кротость, непорочность девы олицетворяет свободу художника. Стихия и инфернальные силы природы: грозы и туманы – дополняют образ неиссякаемого источника воображения и фантазии как сокровенного знания поэта.

У Пушкина природа творчества интерпретирована в духе традиции, сформировавшейся в его стихотворениях о поэте и поэзии, например: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», «Сонет», «Поэту (Поэт! Не дорожи любовию народной)». Риторическая стратегия русского переводчика строится на применении метафоры с признаками автобиографического свойства. След реакции поэта на критику его произведений в журналах «Московский телеграф» и «Северная пчела» объясняет присутствие презрительного «толпа» и противопоставления ей поэта. Призыв к поэту: «Останься тверд, спокоен и угрюм» ‒ манифестация свободы художника от «суда глупца» и «смеха толпы холодной» [39, с. 207]. Одиночество поэта как удел царя, его возвышение над сиюминутным капризом толпы объясняет появление коннотаций – «свободного ума» и «подвига благородного». Образу «взыскательного художника» автор противопоставляет незрелость толпы (*в детской резвости*). Образы треножника (алтаря искусства) и огня (жертвенного) содержат аллюзию на священнодействие, в то время как плевки толпы передают возмущение лирического героя святотатством.

Способы воздействия автора на читателя отражают специфику английского и русского романтизма. Сонет «Gypsies» Вордсворта романтизирует цыган как вольное племя, детей природы, изгнанных презирающим их обществом. Однако природа ‒ символ свободы и порождение естественного мира вольного племени ‒ отрицает устами поэта зло и борьбу как нарушение естественного порядка.

|  |
| --- |
| *Regard not her; oh better wrong and strife**Не смотря на нее; лучше неправильно и враждебно**(By nature transient) than this torpid life;**(по своей природе временное) чем эта вялая жизнь**Life which the very stars reprove.**Жизнь, которую упрекают сами звезды* (86). |

Лирико-философская концепция Природы, рассмотренная в корреляции предмета философско-эстетического изображения и способа эстетического отчуждения, позволяет установить следующие жанровые признаки сонета английского поэта. Трактовка Природы в аспекте земного начала наполнила сонет идеей продолжения человеческой личности, мыслью о проявлении высшего духа, божественной воли. В способе эстетического отчуждения для формирования лирического сюжета жанрообразующую роль играют мотивы великой, чудесной страсти. Поэт показывает Природу как источник вдохновения для сочинения стихов, источник красоты. Присутствует и дидактическая интонация: есть место поводу для наставлений. Форму аллегории продиктовала интерпретация Природы как Творчества. Применение символики природы в конфликте зла и борьбы как нарушения естественного порядка проявляет себя признаками «озерной школы» в топонимически акцентированном художественном образе.

Сопоставление лирико-философской концепции Природы в сонете Пушкина «Цыганы» позволяет выявить стиль вольного переложения как в предмете философско-эстетического изображения, так и способе эстетического отчуждения. Перевод Пушкина близок оригиналу гимном «счастливому племени». Отсюда и идеал природы, осмысленный в духовно-этических мотивах. Вольность обращения переводчика с оригиналом обусловила способ эстетического отчуждения. Здесь и концепты православия, и близость перевода жанровой традиции стихотворений о поэте и поэзии. Композиция сонета: два катрена и два терцета сочетается с разными, варьирующимися способами рифмовки. Типичное для переводов Пушкиным произведений Вордсворта введение имени английского поэта, замена имен поэтов объясняет и применение метафоры с признаками автобиографического свойства. Отсюда пушкинский парафраз как признак перевода-переложения. Синтаксический параллелизм построен на антитезе.

Сонет Пушкина «Цыганы» близок стихотворению Вордсворта гимном «счастливому племени». В русском переводе свобода цыган атрибутирована в образах *костров, шатров вольного следа.* Метафоры *бродящих ночлегов* и *проказы старины* воспроизводят воспоминания лирического героя-поэта. Так создается аллегория творческой свободы поэта. Интересно сопоставить перевод Пушкина с его одноименной поэмой для выявления источников приведенного парафраза. Символика шатра в поэме Пушкина обусловлена сюжетом кочевой жизни с ее «дикими», первозданными представлениями о свободе. Цепь лирических репрезентаций: *Они сегодня над рекой / В шатрах изодранных ночуют (179); Я рад. Останься до утра /Под сенью нашего шатра (180); Старик тихонько бродит / Вокруг безмолвного шатра (182); Косматый гость его шатра (медведь (188)); В шатре и тихо и темно, И под издранными шатрами / Живут мучительные сны[[12]](#footnote-12)* (204) *‒* предвосхитила в поэме Пушкина романтический конфликт свободы/не-свободы, коллективный образ «счастливого племени».

Вместе с тем здесь очевидна английская рецепция, которая имеет характер идеализации естественного человека в духе просветительской теории Ж.-Ж. Руссо. Выявление семантических гнезд и их репрезентативных полей помогает понять структуру образности в английском оригинале и русском переводе как основные приемы иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя.

Результаты проведенного анализа в аспекте обновления жанра сонета на примере перевода сонета Вордсворта Пушкиным дают основание охарактеризовать его как перевод-парафраз и установить разновидность доместикации. Правомерность представления подтверждает диаграмма (рисунок 10). Характерное для оригинала преобладание способа изображения над предметом изображения является главным аргументом в пользу признания перевода Пушкина как парафраза. Вместе с тем отклонения перевода от оригинала и адаптация Пушкиным сонета английского поэта к сознанию русского читателя предстают разновидностью доместикации, основанной на автометаописательном характере перевода и создании сонета в духе «русского» Вордсворта.

Рисунок 10 – Способы создания «русского» Вордсворта. А. Пушкин. Перевод-парафраз. «Цыганы»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Следующий этап обновления сонета Вордсворта ─ как пример доместикации в истории переводной множественности ─ явила переводческая деятельность Бальмонта. Объектами перевода сонетов Вордсворта стали лирические опыты Бальмонта – «К Мильтону» и «Уединение».

Обновление сонета переводчиком обусловило и своеобразие русского символизма как литературной школы. Оно заключается в композиции образов и звукописи русского перевода. Английская рецепция определила в русском переводе идеал благочестия. Обновление сонета пролегает, как и у Пушкина, по линии духовно-этических мотивов. Идея вселенской гармонии английского оригинала привела в русском переводе к мысли о единстве истории и современности.

О связи переводческой и прагматической установок на примере переложений сонетов Вордсворта Бальмонтом свидетельствует принцип русского поэта-символиста: «… поэтический перевод есть лишь отзвук, отклик, эхо, отражение. Как правило, отзвук беднее звука, эхо воспроизводит лишь частично пробудивший его голос» [164]. Учет этого мнения важен для определения исследовательской позиции в длительном споре о роли Бальмонта-переводчика. С одной стороны, ироническая оценка переводов поэта привела к бытованию понятия «бальмонтизация». С другой, как было отмечено ранее, переводы поэта удостоены высокой оценки в трудах Азадовского, Дьяконовой, Ангуладзе, Иванова и др. Приведенное выше убеждение переводчика стало основой признания учеными виртуозного владения поэтом техникой звукописи, «“музыкального” построения стиха» [165, с. 99], что обеспечивало гармонию перевода с оригиналом.

Изложение сонета Вордсворта «Milton! Thou shouldst be living at this hour» Бальмонтом предвосхитило мотивы лучшего сборника стихов «Будем как солнце» (1903), где автор воспел гимн «четверогласию стихий» [190]. Олицетворяя в Мильтоне идеал поэта и гражданина, поэт прибегает к высокой риторике и патетике, придает лирическому герою черты жителя Британии. Образ *могильного сна* приводит к тотальному противостоянию двух миров*.* В мире настоящего: *Погибла честь, померкнул правды свет. // Родимый край под гнетом тяжких бед, // В оковах лжи, тоски, ожесточенья[[13]](#footnote-13)* [191] ─ фиксируются признаки распада мира былого. Мыслимый, желанный мир предстает как средоточие ожиданий: их символизирует образ *честные стремленья.* Воплощение образа поэта и гражданина строится на параллелизме образов природы (*звезда, вал морской, заря*) и аллегорических, социально интерпретированных образов (*факел, толпа*).

Образы Вордсворта обладают топонимически акцентированными приметами: *England hath need of thee: she is a fen*[[14]](#footnote-14) (Англия нуждается в тебе: она – это болото) (145). При этом синтез множественности значений создает аллегорию мертвой жизни, требующей возрождения. Представления об английском благочестии, выраженные в устойчивых образах: *Fireside, the heroic wealth of hall and bower, // Have forfeited their ancient English dower /Of inward happiness* (Домашний очаг, героическое богатство холла и беседки,//Лишившись своего древнего приданого/ Внутреннего счастья) (145)*.* Образы оригинала обрели в переводе Бальмонта очертания концепта чести в английском понимании, коррелирующей с «правды светом». Идеал чести в обычной жизни, жизни сердца: *So didst thou travel on life's common way, // In cheerful godliness; and yet thy heart / The lowliest duties on herself did lay* (Так совершая свой путь по дороге жизни// В радостном благочестии; и все же твое сердце/Возложила скромные обязательства ) (146) ‒ передает простоту образного ряда английского поэта как основу его мировоззренческих взглядов.

Сонет Бальмонта «Уединение» (отрывок из поэмы «The Excursion») является вольным переводом Вордсворта «What motive drew, that impulse, I would ask…» (from «The Exursion»). Образы Бальмонта: *отшельника, безмолвной кельи* ‒ становятся основой мировоззренческой картины, построенной на параллелизме этических мотивов: *обманутой дружбы, боли влеченья, с отчаянием слитой любви, агонии, невыносимых пыток* и концептосферы, воссоздающей космизм его художественного мира.

Идеал поэта: *Ему хотелось видеть постоянство, // Что было, есть и будет бесконечно* [191] ‒ вносит в сонет идеал мироустройства, который лирический герой видит в единстве истории и современности. Аллегория *монастыря* формирует идеал аскетического благочестия, признаками которого являются *возвышенность, смиренность.*

В оригинале безграничность тишины и покоя в эфире ‒ признаки вселенской гармонии ‒ делает стих с медитативным звучанием основным жанровым инструментом. Идеал покоя ‒ совершенства мира ‒ олицетворяет уединение как идеальную модель мира в его физической завершенности и метафизической ясности.

|  |  |
| --- | --- |
| *What but this,* | *Что, кроме этого,* |
| *The universal instinct of repose,* | *Универсальный инстинкт покоя* |
| *The longing for confirmed tranquility,* | *Тоска по подтвержденному спокойствию;* |
| *Inward and outward; humble, yet sublime;* | *Внутри и снаружи; скромный, но возвышенный;* |
| *The life where hope and memory are as one;* | *Жизнь в которой надежда и память едины;* |
| *Where earth is quiet and her face unchanged* | *Где земля тиха и ее лицо не изменилось* |
| *Save by the simplest toil of human hands* | *Спасение простейшим трудом человеческих рук* |
| *Or seasons’ difference; the immortal Soul* | *Или смена времен года; бессмертная Душа* |
| *Consistent in self-rule; and heaven revealed* | *Последовательный в самоуправлении; и небеса раскрылись* |
| *To meditation in that quietness!* | *Для медитации в этой тишине!* |

Сопоставление структуры символики у Вордсворта и Бальмонта выявляет связь звукописи и ритмической организации текста как стиховедческих показателей, функциональных единиц стиля с жанровой структурой сонета. Обновление сонета за счет звукописи и инструментовки стиха Бальмонтом ─ как признаков русского символизма ─ отражает диаграмма (рисунок 11).

Рисунок 11 – Способы создания «русского» Вордсворта. К. Бальмонт. Интерпретативный перевод и семантическая поэтика «Уединение»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Данная диаграмма показывает не только новый тип доместикации как новый тип отклонения русского перевода от оригинала, но большую степень выбора Бальмонтом интерпретации как стратегии, обусловившей новое направление обновления сонета в русской литературе начала ХХ в.

Точки схождений и различия двух поэтов-переводчиков Вордсворта в обновлении сонета в русской литературе, обусловленные характером их эстетических взглядов на литературу, техниками звукописи, инструментовкой стиха и символикой, отражает гистограмма (рисунок 12).

Результаты анализа, полученные в результате исследования переводческих стратегий русских поэтов ─ переводчиков Вордсворта ─ отраженные в приведенных графических иллюстрациях, позволяют установить не только пути обновления сонета в русской поэзии, но и охарактеризовать их как критерии аутентичности художественного перевода. Итак, разные коммуникативные установки авторов переводов и прагматические – текста перевода – привели к разным жанровым модификациям английского сонета. Например, перевод Пушкиным сонета Вордсворта создан под влиянием духовно-религиозных взглядов поэта и пролегает по линии древнерусского жития. Обновление сонета Вордсворта Пушкиным характеризуется традицией стихов о поэте и поэзии. Английская рецепция сохранила идеализацию естественного человека.

Рисунок 12 – Аутентичность художественного перевода в переводах сонета В. Вордсворта А. Пушкиным и К. Бальмонтом

Бальмонт-символист обновил сонет Вордсворта параллелизмом образов природы и аллегорических, социально интерпретированных образов. Виртуозное владение звукописью привело к созданию аллегории мертвой жизни, требующей возрождения. Верность оригиналу пролегает в создании английского идеала благочестия и жизни сердца. Отступление от оригинала заключается в создании идеала поэта, одухотворении его мотивами аскетического благочестия*.* Характерная для оригинала идея вселенской гармонии трансформирована Бальмонтом в идею единства истории и современности.

Результатом преобразующей деятельности русских переводчиков Вордсворта стала «асимметрия межкультурной коммуникации» (пермская школа перевода). Способы иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя иллюстрируют особенности английского и русского романтизма, а также поэтики русского символизма.

Таким образом, обновление жанра сонета ─ как результат переводов Пушкина и Бальмонта – позволило установить связь критериев аутентичности художественного перевода с коммуникативными целями авторов переводов и прагматическими и разными жанрами как итогами перевода. Рецепция древнерусского жития в переводе Пушкина, фабульная синтагма оригинала «месть ‒ предательство», переключение в поэтику жанра ─ стихотворения о поэте и поэзии создали аллегорический текст. Перевод Пушкина отражает переводческую дисперсию в процессе переводной множественности, который можно охарактеризовать как явление «русского» Вордсворта. Аллегорический перевод Бальмонта построен на сюжетном параллелизме, звукосимволизме, мифологическом соотнесении истории и современности. Перлокутивный эффект рассмотренных переводов в духе «русского» Вордсворта обусловлен явлением «асимметрии межкультурной коммуникации». Другой перлокутивный эффект русских переводов связан с обновлением жанра сонета в русской литературе, русского романтизма и русского символизма. Сохранение лирического сюжета оригинала и субъективизация его читателем способствуют разграничению в аутентичности художественного перевода литературной рецепции и концептов Православия как фактов переводной дисперсии.

**3.3** **Сонет В. Вордсворта «The world is too much with us” в русских переводах. Экспрессивная и импрессивная эквивалентность оригинала и аутентичность художественного перевода**

В сонете Вордсворта «The world is too much with us» (1807) [35, р. 311] (в переводе В. Левика «Господень мир, его мы всюду зрим»)явлен типичный для поэта прием: говорить естественно об обычном. Поэт отмечает: «The objects of the Poet's thoughts are everywhere; though the eyes and senses of man are, it is true, his favourite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings. Poetry is the first and last of all knowledge – it is immortal as the heart of man» (Именно в обыденном открывает поэт возможность художественного познания законов природы, именно привычное является источником знания, поэтического вдохновения и предметом художественного преобразования) [192]. В духе «озерной» школы Вордсворт скорбит об утрате человеком связи с природой. Тоска по язычеству воспроизводит в образной системе оригинала мифологические образы Протея и Тритона, бушующего ветра, шумящего моря. Звукосимволизм и зрелищная символика оригинала становятся образами подлинной жизни, которая ассоциируется с органическим миром ‒ природой. Противопоставление корысти и погоне за благами способности героев времен язычества ‒ их пластического ощущения жизни и природы ‒ создает конфликт в душе опустошенного, истощенного современника поэта. Идеализация природы: *The winds that will be howling at all hours / And are up-gathered now like sleeping flowers* (Ветра дующие все время/И собраны как спящие цветы) [35, р. 311] ‒ и чуждость человека природе оживляют характерную для «озерной» школы архетипическую символику, идею обновления, чуда перерождения и преображения человека. Неслучайно лирический герой Вордсворта взывает к Богу. Его риторически возвышенное *Great God!* проникнуто не столько догматически-схоластическим чувством, сколько ощущением Бога как творца мира. Ощущение измеримости и тесноты мира: «The world is too much with us» (мир велик (для нас)) ‒ рождает в лирическом герое внутренний протест и трагическое ощущение, прозрение, равное отпадению, отчуждению его от Природы.

О философско-художественном синкретизме *Природы* и *Земли* как символах и культурных мифологемах, мировоззренческой категории Вордсворта, обусловивших основу диалога, пишет исследователь Энжел: «Wordsworth's related uses of «Nature» and «earth» in *the Prelude* and other poems represent differently yet connected realms. He never explains in explicit terms how he distinguishes them; however, together they reveal a fundamental hinge in this thought and feeling, a hinge joining the immortal with morality, process with finality, eternal creation with individual, human limitation. Wordsworth draws a consistent, consious, and profound distinction between «Nature» and «earth». «Nature» is capitalized often, «earth» rarely. The scene of our mortality is earth, not Nature, and for Wordsworth, while the two differ, they often are experienced in tandem, the pair presented in implied contrast. They are not synonyms; they are almost, at times, antithetical. Yet, they are not separate; for Wordsworth, both are realms of our existence, and we inhabit both» («Связанное использование Вордсвортом слов «Природа» и «земля» в *Прелюдии* и других стихотворениях представляет разные, но все же связанные области. Он никогда не объясняет в явных терминах, как он их различает; однако вместе они обнаруживают фундаментальное соединение в мыслях и чувствах, соединяющее бессмертное с моралью, процесс с завершенностью, вечное творение с индивидуальными, человеческими ограничениями. Вордсворт проводит последовательное, осознанное и глубокое различие между «природой» и «землей». «Природа» пишется с большой буквы, «земля» ‒ редко. Сцена нашей смертности ─ это земля, а не Природа, и для Вордсворта, хотя они и различаются, они часто переживаются в тандеме, причем пара представлена в подразумеваемом контрасте. Это не синонимы; они почти иногда противоположны. Тем не менее, они не разделены; для Вордсворта обе сферы нашего существования, и мы живем в обеих») [193].

На универсальный характер мировоззренческой основы романтизма в аспекте меняющегося контекста науки, религии и политики обращает внимание М. Трентам: «The question of life, and the nature of life, permeated the literary, scientific, and cultural spheres, influencing Romanticism at its core» (Вопрос жизни и природе жизни пронизывал литературную, научную и культурную сферы, оказывая влияние на романтизм в его основе.) [194].

Противопоставление корысти и погоне за благами способности героев чувствовать красоту жизни и природы создает конфликт в душе опустошенного, истощенного современника поэта. Концепция природы Вордсворта выдержана в духе философии английского романтизма, которая привела к бытованию термина «эксперимент». Об истоках термина, обусловившего последующую литературную традицию романтической школы, пишет Р. Митчел: «Wordsworth described the poems in Lyrical Ballads (1798) as “experiments”, and seems thereby to have been the first author in the English language to describe poetry as a practice that could be ”experimental“» (Вордсворт описал стихи в «Лирических балладах» (1798 г.) как «эксперименты» и, похоже, таким образом был первым автором на английском языке, описавшим поэзию как практику, которая может быть «экспериментальной») [195].

«Французская» и «итальянская» разновидности сонета в русских переводах становятся фоном выявления стиховедческих особенностей лирики Вордсворта. Единство строфического решения сопровождается ритмическим рисунком, совмещающим рифмовку первых двух катренов французского сонета и рифмовку двух терцетов итальянского сонета: *abba abba cdc dcd.* Такой ритмический строй, когда поэт применяет два способа рифмовки, принадлежащие двум разновидностям сонета, создает романтический стиль оригинала.

Анализ принципов английского романтизма на примере «озерной школы», осуществленный на материале рассмотренного сонета Вордсворта, показан в диаграмме (рисунок 13).

Рисунок 13 – Поэтика «озерной школы» и эстетика романтизма в сонете

В. Вордсворта

Примечания:

1. The world is too much with us (Господень мир, его мы всюду зрим)

2. Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Проблема аутентичности художественного перевода ─ в аспекте передачи эстетики английского романтизма и своеобразия трансформации *Другого* в *своего*, отражающей влияние русского романтизма, ─ решается в настоящем подразделе на материале сопоставительного анализа сонета Вордсворта «The world is too much with us» и русских переводов ХХ в.: В. Левика ─ «Господень мир, его мы всюду зрим» (1975) [41, с. 248-249], Г. Кружкова ─ «Нас манит суеты избитый путь…» (2017) [42, с. 550-551], С. Сухарева ─ «Сонет 33» (1997) [43, с. 142].

Перевод Левика реконструирует картину мира и природы как результат величия Бога. Так создается преимущественно аксиологическая стратегия осмысления оригинала. Восхищение и восторг: *Господень мир, его мы всюду зрим* [41, с. 248-249] ‒ стилистически организует ряд риторических формул, смещающих акцент на сожаление лирического героя, его исповедь: *Что нам с того! Зачем я не в язычестве рожден!* (248-249)[[15]](#footnote-15).

Присутствие аксиологического контекста объясняется, вероятно, отказом Вордсворта от политики, что сближает его с Мильтоном. Об этом пишет, в частности С. Даниэль: «How does Wordsworth’s disengagement from revolutionary politics destabilize his links with Milton? Several allusions in the Prelude (1805) indicate that Wordsworth was sensitive to this issue, justifying, at least to Wordsworth himself, his rejection of political activism. This rehection, though at times uneasily, affirms Wordsworth’s solidarity with Milton, the poet» (Как отказ Вордсворта от революционной политики дестабилизирует его связи с Милтоном? Несколько намеков в «Прелюдии» (1805 г.) указывают на то, что Вордсворт был чувствителен к этому вопросу, оправдывая, по крайней мере, для самого Вордсворта, его отказ от политической активности. Это возражение, хотя иногда и тревожное, подтверждает солидарность Вордсворта с поэтом Милтоном) [196].

Аксиологическая и суггестивная информация создают жанровую структуру элегии. Помимо сожаления и грусти, светлой печали об утраченном золотом веке единства человека языческой поры и природы, в композиционном отношении параллелизм двух планов не создает тотального конфликта, типичного для романтической эстетики. У Левика соблюдение строфической организации сонета сопровождается рифмовкой *abba abba cdc dcd.*  Такая ритмическая организация текста показывает использование русским переводчиком итальянского сонета.

Рисунок 14 – Сонет В. Вордсворта «The world is too much with us» в переводе

В. Левика «Господень мир, его мы всюду зрим»

Примечания:

1. Аксиологическая стратегия осмысления оригинала

2. Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

В соответствии с рисунком 14, влияние национальной русской концептосферы на авторскую в переводе Левика и аксиологические концепты ─ как перлокутивный эффект перевода и основной фактор аутентичности художественного перевода ─ отражает диаграмма.

Перевод С. Сухаревым сонета В. Вордсворта «The world is too much with us» (Сонет 33) [43, с. 142] ─ «Сонет 33» ─ также содержит два катрена и два терцета. Переводчиком применен такой способ рифмовки: *abba abba cdc dcd.*  Иными словами, в ритмическом рисунке также прослеживается форма итальянского сонета. Лирический сюжет в переводе Сухарева близок как к оригиналу, так и переводу Левика. Однако отказ от аксиологической и суггестивной информации, появление обытовленной лексики типа ‘*приход-расход’* и преобладание признаков фабулярного текста приближает перевод Сухарева к лирическому нарративу. Перлокутивный эффект перевода Сухарева в виде новой жанровой модификации иллюстрирует отличие лирического повествования, близкого к жанровым признакам баллады. Отличие перевода Сухарева от элегического перевода Левика отражает диаграмма (рисунок 15).

Рисунок 15 – Сонет В. Вордсворта «The world is too much with us» в переводе С. Сухарева «Сонет 33»

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Интересен для разработки критериев аутентичности художественного перевода в условиях переводной множественности и как разновидности доместикации перевод Г. Кружкова «Нас манит суеты избитый путь…» (2017) ─ сонета В. Вордсворта «The world is too much with us» (Нас манит суеты избитый путь…) [42, с. 550-551]. Здесь рифмовка: *abba abba cdc dcd* ─ также, как и в двух предыдущих, воспроизводит структуру итальянского сонета. Просторечное ’*жуть‘,* клише *‘зайдутся в диком стоне’* ─ лишают текст присущей оригиналу аксиологической и суггестивной информации.

На основе диаграмм (рисунки 4, 5, 6) была составлена сравнительная гистограмма (рисунок 16), которая отражает соотношение критериев аутентичности художественного перевода с позиций предмета и способа изображения. Такой подход позволяет выявить связь критериев аутентичности художественного перевода с факторами жанровой трансформации оригинала в переводе.

Рисунок 16 – Критерии аутентичности художественного перевода с позиций предмета и способа изображения

Примечание – Факторы жанровой трансформации оригинала в переводе

Здесь уместно привести мнение С. Плойкса о верности перевода оригиналу, под которым подразумевается неизбежное противоречие между смыслом и формой оригинала и перевода: «Because of the difficulty of the task, verse translation vividly exemplifies the fallacy behind the notion of ‘faithfulness,’ a notion which has been appropriately contested within Translation Studies. In a way, attempting a metrical translation entails an essentially paradoxical position: the translator is split between the desire to remain faithful to the form of the source-text and the impossibility of reproducing all the sense-units lying within the original» [197].

Общим для приведенных русских переводов соблюдением верности перевода оригиналу является направленность взгляда читателя, характеризующая предметную изобразительность оригинала. О ней Дж. Чапман (J. Chapman) пишет: «in The Prelude, the spectator is positioned as above or at a distance from the things being viewed, and never actually physically interacting with them» [198].

Синтез экспрессивной и импрессивной аутентичности, лексико-стилистические маркеры, их обозначающие, выделены в таблице 3, содержащей примеры оригинала, подстрочника автора диссертации и перевод В. Левика[[16]](#footnote-16).

Таблица 3 – Лексико-стилистические маркеры духовной связи лирического героя с Природой

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *Оригинал* | *Подстрочник**А. Есентемировой* | *Перевод В. Левика* |
| The *world* is too much with us; late and soon | Мира слишком много с нами: поздно или рано. | Господень *мир,* его мы всюду зрим (с. 196) |
| Getting and spending, we lay waste our *powers* | Получая и тратя, мы опустошаем наши силы | И смерть придет, *копи или расходуй* (с. 196) |
| *Little* we see in *Nature* that is ours | Мало мы видим в Природе того, что есть нашего | А в нас так *мало*общего с *природой*(с. 196) |
| We have given our *hearts*away, a *sordid* boon! | Мы предали наши сердца, гнусное благо! | В наш *подлый* век мы заняты иным (с.196). |
| This *Sea*that bares her *bosom* to the *moon* | Море, что обнажило свою грудь пред Луною | Играет *море с месяцем* златым (с.196). |
| The *winds* that will be howling at all hours | Ветры, которые будут выть, когда придётся | Порхает *ветер,* опьянен свободой (с.196) |
| And are *up-gathered* now like *sleeping flowers* | И собраны сейчас, как спящие цветы | Иль *спит* и *копит*мощь пред непогодой (с.196). |
| For this, for everything, we are out of tune | (Для) этого, для всего, мы не в ладу | Что нам с того! Мы равнодушны к ним (с.196). |
| It moves us not. ─ Great *God!* I'd rather be | Это нас не трогает. О Боже! Я бы лучше остался | Мы для всего чужие. *Боже правый* (с.196) |
| A *pagan* suckled in a *creed* outworn | Язычником вскормлен ный устаревшей верой | Зачем я не в *язычестве* рожден! (с.196) |
| So might I, standing on this pleasant *lea* | Так мог бы я стоять на этом приятном лугу | Тогда, священной *вскормленный дубравой*(с.196) |
| Have *glimpses* that would make me less forlorn | Есть видение, которое сделает меня менее одиноким | Я *видел* бы веков минувших сон. |
| Have sight of *Proteus* rising from the sea | Взглянуть на Протея, поднимающегося из моря | При мне б из волн *вставал Протей*лукавый, |
| Or hear old *Triton* blow his wreathèd *horn.* | Или слышать, как старый Тритон дует в свой извитый рог. | При мне бы **дул** в *крученый рог Тритон*. (с.197) |

*Оригинальный текст:*

Общее количество слов – 117.

Знаменательные слова – 62.

(22 существительных, 18 глаголов, 13 прилагательных, 9 наречия).

Точные слова – 9.

*Подстрочник:*

Знаменательные слова ─ 56.

(20 существительных, 16 глаголов, 11 прилагательных, 9 наречий).

Точные слова – 9.

*Перевод:*

Общее количество слов – 89.

Знаменательные слова – 56.

(25 существительных, 13 глаголов, 15 прилагательных, 3 наречия).

Точные слова – 7.

Сохраненные слова ─ 24.

Для расчета показателя точности данного перевода нужно взять количество сохраненных слов в переводе (24) от числа знаменательных слов подстрочника (56). Исходя из этого, показатель точности равен 24:56=43%. Подстрочник был выполнен автором работы и имеет экспериментальный характер, соответственно, результаты вычисления точности переводов могут допускать определенные погрешности. Подстрочник выступает здесь своего рода медиатором, выполняющим роль маркера, показывающим степень отклонения перевода от оригинала. Другими словами, подстрочник становится индикатором переводной дисперсии.

Одним из жанровых признаков сонета Вордсворта является способ оформления связи лирического героя с Природой как персонификация идеи ценности и высшего духовного начала. Стиль, маркируемый синтезом нейтральной и абстрактной лексики, создает мир Природы, двуединый в образном отношении. С одной стороны, это образы космоса, природные стихии: *море, ветер, луна*, а также природные локусы: *дубрава*. С другой стороны, оппозиция небесного, осмысленного в значении божественного начала сущего (*мир, Вселенная как творение Бога*), и языческого, реализованного в мифологических образах (*Тритон, Протей*), наделяет сакральным, священным значением миросознание лирического героя. Отсюда создание высокого книжного стиля, одухотворяющего природу. Преклонение перед волей Всевышнего возносит человека как физическое существо в ранг части единого космоса.

В переводе Левика сохранение параллелизма природы и состояния лирического героя ─ одиночества, утраты связи с Божеством ─ воплощено в мотиве языческого мифологического прошлого. Узреваемые лирическим героем всюду знаки присутствия высшей воли напоминают человеку его бренности. Неизбежность смерти, знаки ‘*подлого века’* обусловили доминирование в стиле перевода высокой абстрактной лексики. Стилистическая доминанта перевода определяется и динамикой действия: ’*порхает ветер‘*. Конфликт лирического героя, когда распад связи с Природой иллюстрируется внешним конфликтом ─ языческого мира, преображенного волей Бога, определяет создание Левиком экспрессивной эквивалентности оригинала и перевода. Направление импрессивной эквивалентности оригинала и перевода дополняет лексико-стилистическую выразительность сонета Вордсворта. Сопоставление выбранных авторами оригинала и перевода лексико-стилистических единиц позволили обобщить в приведенной таблице примеры переводческой дисперсии.

Другой уровень сопоставительного анализа подразумевает анализ экспрессивной эквивалентности оригинала и перевода с позиций лексико-морфологической характеристики. Рассмотрение перевода Левика с позиций количественного соотношения: лексики, знаменательных слов, точно переведенных слов, сохранения непереведенных слов ─ позволило осуществить расчет точности художественного перевода в лексико-морфологическом плане. Была использована следующая методика: за исходный показатель было принято количество сохраненных слов в переводе (24) от числа знаменательных слов подстрочника (56). Так, лексико-морфологическая характеристика духовной связи лирического героя с Природой, интерпретируемая как отношение количества сохраненных слов к количеству числа знаменательных слов подстрочника, с одной стороны, позволила рассчитать показатель точности перевода Левика: он составил 43%. Соответственно, дисперсия в анализируемом переводе приведенная в диаграмме (рисунок 17), определяет линии обновления переводов сонета Вордсворта в лексико-морфологическом отношении.

Рисунок 17 – Лексико-морфологическая характеристика духовной связи лирического героя с Природой в сонете В. Вордсворта «The world is too much with us», подстрочнике А. Есентемировой, переводе В. Левика «Господень мир, его мы всюду зрим»

Для целостного анализа жанровой специфики сонета Вордсворта в переводе Левика были привлечены также лексико-морфологические показатели стиля. Помимо принадлежности слов ─ маркеров духовной связи лирического героя с Природой ─ учитывалось соотношение общего количества слов, знаменательных частей речи с дословным переводом лексических единиц, которые передают в оригинале основные образы и идею (точные и сохраненные слова) к отношению непереводимых слов (безэквивалентой лексики), что привело к применению русскими переводчиками добавленных и непереведенных слов. Проведенный анализ показал в переводной дисперсии количественное отклонение в одну треть от общего количества слов и знаменательных частей речи. С учетом алломорфности русского и английского языков можно усматривать стремление Левика к максимальной эквилинеарности оригинала. Отсюда основной прием эквиритмичности.

Применение приведенной выше методики расчета точности художественного перевода показало в художественных опытах С. Сухарева, В. Розова [199], Г. Кружкова и Д. Говзич [200] следующие примеры экспрессивной эквивалентности оригинала и перевода.

Таблица 4 – Лексико-стилистическая характеристика духовной связи лирического героя с Природой в переводах С. Сухарева[[17]](#footnote-17), В. Розова, Г. Кружкова и Д. Говзича

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Перевод С. Сухарев | Перевод В. Розова | Перевод Г. Кружкова(с.550-551) | ПереводД. Говзича |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| *Чрезмерен* *мир*для нас: *приход-расход*(142) | Не *справиться* нам с *миром. Поздно ль, рано*(URL) | Нас манит суеты избитый путь. | *Мир слишком огромен для нас*; и кто *поздно,* кто *рано* |
| *Впустую наши рас точает силы (142).* | Все наши *помыслы потерпят крах*(URL) | Проходит жизнь за выгодой в погоне. | и кто *поздно,* кто *рано* |
| *Природе*мы и чужды, и немилы. | *Бездушные,* мы *грязнем в мелочах*(URL). | Наш род Природе как бы посторонний,  | Но все мы в итоге связи с *Природой* теряем. |
| *Сердец* опустошили мы оплот. | На *Природу глядя с безразличьем,* с *чванством*(URL). | Мы от нее свободны, вот в чем ужас! | И в ней мало что на сегодня способны назвать мы родным. |
| *Грудь океана лунный свет* зальет. | *Морская грудь отк рыта первозданно*(URL). | Лунный свет волны ласкает грудь. | И *это Море*, что *грудь обнажает* свою пред *Луной.* |
| Взовьются *ветры* с *ревом*, легкокрылы. | *Луне, ветрам, порх ающим в цветах*(URL).  | Ветра задуют в диком стоне. | И *эти ветры,* что ночью и днём *завывают.* |
| Продолжение таблицы 4 |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| *Сейчас бутоны* никнут их, унылы. | Мы с ними, как с собою, *не в ладах*(URL).   | Как спит цветок в бутоне. | Но иногда *словно спящий цветок* замирают; |
| Что толку? В нас - сплошной разлад, разброд. | Не *манит* нас *Краса обетованна* **(**URL). | Все это нас не может всколыхнуть. | Нас не волнует |
| Ничем нас не пронять. О *Боже,* мне… | *Прости, Господь! Наверно, я у трона (стр).* | О Боже! Для чего в дали блаженной.  | О, Боже! Быть может вернее |
| *Языческой религии забытой.* | Язычников не стал бы *одинок* (URL).  | Язычником родиться я не мог! | Остаться *Язычником* |
| С младенчества служить бы! По весне. | С *холма,* что был *здесь* и во *время* оно (URL) | Наивной верой вдохновенный. | С верой простой.  |
| *Простор* зелёный был бы мне защитой. | *Узреть Протея* я *легко* бы *мог*(URL).  | Я в мире так бы не был одинок. | Тогда, на *прекрас ном лугу* *находясь*, я сумею  |
| Мне б чудился *Протей* в *морской волне.* | Как он *выходит из морского лона*(URL) | Протей вставал бы предо мной из пены. | *Из пены морской* *выходящего* видеть *Протея* |
| И *дул* при мне *Тритон* в свой *рог извитый*(80). | Под *звук ракушки старого Тритона*(84) | И дул Тритон в свой перевитый рог! | *Услышать* как *старый Тритон*в свой *рог затрубит завитой.* |

Данная таблица 4 отражает переводную множественность в системе переводческих дериваций, или отклонений, что характеризует закон переводной дисперсии. Так, в переводе Сухарева близость к оригиналу в лексико-стилистическом отношении формируется за счет метафоризации образов ‘*моря’, ’океана‘, ‘сердец’* в русле интимной лирики, лирически конкретизированных чувств, снижении философско-экзистенциального накала оригинала. Перевод Розова, характеризующийся преобладанием православно-аксиологического контекста (*’Красота обетованная‘, ‘Господь’*), сохранением образов Тритона и Протея, показывает сосредоточенность переводчика на картине мифологического прошлого. Концепты духовно-религиозного содержания отражают, скорее, дань основному корпусу мотивов оригинала. Осмысление Розовым лирического сюжета оригинала в нарративном дискурсе (как событие рассказывания, повествования о прошлом) снижает порог экспрессивной эквивалентности оригинала и перевода. усиливая вместе с тем импрессивную эквивалентность, направляя читателя по линии популяризации сонета. Самый высокий процент точности у Говзича ─ на фоне других переводов ─ является в действительности показателем высокой степени дословного буквального перевода с сохранением духовно-религиозной окраски оригинала.

Применение описанной выше методики подсчета точности художественного перевода ─ в аспекте лексико-морфологической характеристики духовной связи лирического героя с Природой в русских переводах ─ позволило выявить следующие показатели точности перевода: Сухарева – 50%, Розова ─ 36%, Кружкова – 46%, Говзича – 71%. Результаты сопоставительного анализа позволили выработать Гистограмму 1, в которой отражена, с одной стороны, переводная множественность (в аспекте лексико-стилистической и лексико-морфологической характеристики текста). С другой стороны, полученные результаты позволяют на основе выявленной дисперсии в каждом из русских переводов определить направления обновления переводов сонетов Вордсворта.

Итоги сопоставительного анализа лексико-стилистических и лексико-морфологических показателей сонета Вордсвортав русских переводах позволили разработать гистограмму (рисунок 18), содержащую динамику критерия точности перевода. В свою очередь, данная гистограмма составляет представление о степени точности с позиций переводной дисперсии и подтверждает приведенные результаты анализа и характеризует специфику переводоведческой стратегии Левика ─ упор на воссоздание двуединства философской и лирической коннотаций образа Бога и Природы как одного из воплощений лика Создателя. У Сухарева наблюдается стратегия контекстуального перевода, обусловленного лирическим рассказом о прошлом, у Розова акцентирована импрессивная эквивалентность оригинала и перевода, т.е. наблюдается направленность на читателя за счет исповедального начала, откровения лирического героя. Говзич придерживается стратегии буквального перевода.

Рисунок 18 – Показатель точности/аутентичности художественных переводов

Помимо приведенных результатов сопоставительного анализа жанровых признаков сонета Вордсворта «The world is too much with us», картина переводной множественности и роли закона переводной дисперсии – как фактора обновления переводов – предполагает учет экстралингвистических обстоятельств, влияющих на процесс и результат художественного перевода. Во-первых, в связи с алломорфностью русского и английского языков переводная множественность обусловлена способами варьирования объёма информации и такими переводческими приемами, как перестановка (изменение порядка слов или предложений из-за разности языковых систем оригинала и языка перевода), замена (частей речи, словоформ, словосочетаний словом или наоборот), добавление (расширение переводного текста), опущение (обратное добавлению действие, замена союзов, местоимений и т.д.). Во-вторых, диахронный разрез рассмотренных переводов показывает роль такого приема доместикации, как иллокутивное воздействие переводчика на реципиента путем выбора слов одного тематического поля и семантического гнезда. Например, при переводе выражения “ the world is too much” были использованы выражения: «Господень мир» (Левик)(196-197), «чрезмерен мир» (Сухарев) (142). Кружков применил выражение «нас манит суеты» (550-551), что в данном случае является девиацией от оригинала. Выражение “late and soon” опущено. Говзич сохраняет дословный перевод выражения. Во второй строфе переводов Левика и Кружкова присутствует антитеза «И смерть придет…» (196) и «Проходит жизнь…» (550). Такая оппозиция демонстрирует диалогичность эмоционального воздействия и художественного впечатления, производимого переводом. Перевод Говзича максимально приближен к оригиналу, сохранена лексическая и семантическая структура. В третей строфе все переводчики используют синонимичные выражения «мало общего...», «чужды…», «посторонний», «мало», которые семантически близки исходному “Little”. В оригинале четвертой строфы Вордсворт использует метафору, которая также является оксюмороном, слово “sordid” заключает значения аморальности, эгоизма и жадности, в то время как “boon” – это то, что действует как благословение. В-третьих, приведенные примеры дисперсии на уровне расхождений между значениями слов предполагают отражение двойственной природы отношений человека и мира. Играющие рол прогресса, материальные блага питают худшие чувства человечества, или «гнусное благо». Левик, Сухарев опускают в переводах это выражение, в то время как Кружков интерпретирует: «вот в чем жуть» (550). На примере пятой строфы мы видим лексическую замену слова “bares”, которое дословно переводится как «обнажать», все переводчики использовали более нейтральные значения. Говзич переводит как «обнажает» (URL). Шестая строфа оригинала «the winds that will be howling …» максимально аппроксимирована к оригиналу так как выбор лексических средств в наибольшей степени приближен к оригиналу. «Порхает ветер» – у Левика (196), «взовьются ветры с ревом» – у Сухарева (142), «ветра зайдутся в диком стоне» (550) – у Кружкова, «завывают» (URL) – у Говзича.

Перевод седьмой строфы показывает, что Левик не использовал слово цветы как в оригинальном тексте «sleeping flowers», в то время как Сухарев использовал слово «бутоны», Кружков – «цветок в бутоне», Говзич – «спящий цветок». Выражение «we are out of tune» в оригинале является идиомой, “out of tune” означает несогласие или взаимное непонимание людей. Данное идиоматическое выражение присутствует в переводе Сухарева: «в нас – сплошной разлад, разброд», что говорит о наиболее точном переводе цитируемой строфы. Левик использовал выражение «мы равнодушны» (196), Кружков: «нас не может всколыхнуть» (550). Говзич переводит как «не наше» (URL). Фраза “It moves us not” представлена следующими вариантами перевода: у Левика – «Мы для всего чужие» (196), у Сухарева – «Ничем нас не пронять» (142), у Кружкова – «Для чего в дали блаженной» (с. 550), Говзич использует: «нас не волнует» (URL). Если буквально перевести десятую строфу, которая звучит следующим образом: «Я бы предпочел быть язычником вскормленным устаревшей верой» (142) – то перевод Сухарева сохраняет значение слова “outworn”, тогда как в переводах Левика и Кружкова отсутствует вообще. Лексика, использованная автором перевода в данном случае, стилистически эквивалентна лексике оригинала. Говзич представляет “верой простой” (URL). В-четвертых, при переводе выражения из одиннадцатой строфы сонета «standing on this pleasant lea», где слово «lea» переводится как «луг» или «пастбище», Левик использует «дубравой» (196), Сухарев передает как «простор зеленый» (142). Все эти значения ближе к национальной концептосфере русского читателя. Говзич сохраняет значение слова «lea» как «на прекрасном лугу» (URL). Известно, что в древнегреческой мифологии Протей является морским божеством, который обладал способностью к метаморфозе, принимая разные обличья. Только в переводе Левика присутствует отсылка к мифологии, он пишет: «Протей лукавый». В последней строфе сонета переводчики Сухарев, Кружков и Говзич сохраняют структуру предложения английского оригинала, Левик меняет местами слова и Тритон стоит в конце выражения. Так, национальная концептосфера реализует импрессивную эквивалентность оригинала и перевода в сфере илокутивного воздействия на читателя.

По утверждению М. Снелл-Хорнби, художественный перевод есть коммуникативный акт, где перевод достаточно редко может достичь стабильности, присущей оригиналу. Исследователь отмечает, что по прошествии времени перевод теряет свою коммуникативную функцию как литературное произведение, функционирующее в контексте постоянно сдвигающейся (shifting) культурной системы, что приводит к необходимости создания новых переводов [201]. Соответственно, явления переводной множественности создают условия для преемственности и сохранения традиций в процессе появления новых переводов поэтических произведений. В анализируемых произведениях переводная множественность выступает индикатором роли художественного произведения в процессе взаимодействия национальных литератур.

Разнообразие подходов и вариативность переводческих интерпретаций оригинала указывает на творческую индивидуальность переводчиков, на их стремление создать еще более лучшую версию уже существующих переводов. В соответствии с выбранной стратегией реализуется коммуникативная интенция перевода, воспроизводится авторский концепт, транслируется эстетико-информационное содержание оригинала. По определению Е. Шерстневой, разнообразие переводов рассматривается как «путь к познанию оригинала» [202].

Таким образом, явление переводной множественности проявляется в диахронных и синхронных переводах, демонстрирующих связь подходов и вариативности переводческих интерпретаций с уровнем отклонения (дисперсии) от оригинала. Сопоставительный анализ экспрессивной и импрессивной эквивалентности оригинала и перевода показал степень точности каждого перевода и направления обновления переводов сонетов Вордсворта на русский язык, а также будущего перевода на казахский язык. Методика расчета точности перевода посредством корреляции лексико-стилистических и лексико-морфологических маркеров духовной связи лирического героя с Природой позволила охарактеризовать способы передачи национальной концептосферы оригинала, влияния ее на авторскую концептосферу в переводах. Так были установлены приемы импрессивной эквивалентности. Синтез рассмотренных переводоведческих решений устанавливает связь аутентичности художественного перевода с воспроизведением жанровых признаков сонета. Такой подход обеспечивает достижение коммуникативного эффекта переводного текста как показателя эффективности художественного перевода как риторической коммуникации, интеграции текста другой культуры в культуру языка перевода, формирования *диалога/недиалога* культур.

**3.4 «****The Rime of the Ancient Mariner» С. Кольриджа в переводах Н. Гумилева и В. Левика. Иллокутивное воздействие автора на читателя**

Разработка критериев аутентичности художественного перевода, связанная с диалогом культур, обращает внимание на творческий диалог Вордсворта с Кольриджем. Интересно противопоставить материалистической топике Вордсворта метафизическую концепцию другого поэта-лейкиста – Кольриджа. Так, метафизика Кольриджа, определяет философию и поэтику воображения ученый пишет следующее: «dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate’’. It disassembles and reassembles in order to construct a ‘‘creative Thought’’ out of an object. To him, moreover, imagination is a ‘‘synthetic and magical power’’ capable of revealing ‘‘itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with image; the individual, with the representative; the sense of novelty, with old and familiar objects’’ («Растворяется, рассеивается, развеивать, чтобы воссоздать». Оно разбирается и собирается заново, чтобы создать «творческую мысль» из объекта. Более того, воображение – это «синтетическая и магическая сила», способная раскрыть «себя» в балансе или примирении противоположных или несовместимых качеств: сходства, с различием; общего, с конкретным; идея, с изображением; индивидуальность с представителем; чувство новизны со старыми и знакомыми предметами») [203].

Диапазон художественных стратегий английского романтизма обнаруживает зависимость от философской космогонической модели мира. Так, для идеалиста Кольриджа характерна связь «внешнего мира» и Разума. В то время как для материалиста Вордсворта образ ветра обладает прежде всего физическим свойствами. На это обращает внимание ученый С. Перри: «Wordsworth, likewise, began his autobiographical epic with the description of a breeze chancing to blow across his cheek: the gust of air soon gets incorporated within the poem’s peculiar metaphorical economy, but it’s important that the breeze arrived in the first place as an unbidden breath of fresh air from outside» ( Вордсворт так же начал свой автобиографический эпос с описания легкого ветра, который дул ему по щеке: порыв ветра вскоре включается в своеобразную метафорическую экономию стихотворения, но важно, чтобы ветер пришел в первую очередь как непрошеный порыв свежего воздуха) [204]. Другой ученый, ссылаясь на «Биографию» Кольриджа, объясняет убеждение поэта о зависимости ума от мысли, а не «вещей» его полемикой с материалистическим взглядом на разум и что «seeks to isolate thoughts from the influence of material causality by taking refuge in a form of mind-body dualism» (стремится изолировать мысли от влияния материальной казуальности, находя прибежище в форме дуализма разума и тела) [205].

Объектом проведенного нами сопоставительного анализа в настоящем подразделе явилась поэма «The Rime of the Ancient Mariner» (Сказание о старом мореходе) [36, р. 235], написанная С.Т. Кольриджем в ноябре 1797 – марте 1798 г. специально для сборника «Lyrical Ballads» (Лирические баллады) (1798), составленного из стихов В. Вордсворта и С. Кольриджа, а также переводы Н. Гумилева (1919), и В. Левика (1975). Поэма Кольриджа переводилась на русский язык Ф. Миллером (1857), Н. Пушкаревым (1878), А. Коринфским (1897).

При создании произведения Кольридж сознательно подражал стилю авторов средневековых народных баллад, знакомых ему по популярному сборнику Томаса Перси «Памятники старинной английской поэзии» (1765). Отсюда поэт заимствовал так называемый «балладный размер»: четырех- и трехстопные строки, рифмующиеся по схеме abcb, а иногда abcbdb, и особую напевную интонацию стиха.

Стиль Кольриджа характеризуется чрезвычайно насыщенной символикой. Как известно, ‘The symbol is an active radiation or outflowing of meaning from a higher unseen source through a lower visible one’ (Символ ‒ это активное излучение или вытекание значения из более высокого невидимого источника через более низкий видимый) [206]. Исследователями образ Альбатроса трактуется как олицетворение «благодатных сил природы» [207]. С другой стороны, романтическая символика в поэме Кольриджа строится на «языке птиц» [208]. Восходящая к древности символика «языка птиц», полета и падения, является формой предсказаний. «Язык птиц» отождествляется с «языком богов», поскольку последние являли свою волю через предзнаменования. Птицы, таким образом, играли роль «вестников», аналогичную той, что обычно приписывается ангелам.

Мифопоэтическая символика «языка птиц» являет в образе Альбатроса противопоставление небесного и земного. Иными словами, очевидна божественная природа Альбатроса. Основой метаязыка образа Альбатроса явился «язык птиц»: он является божественным (белым) вестником, несущим благую весть о спасении. Пророческая коннотация составляет, таким образом, основу риторической концепции образа Альбатроса.

Философский характер поэмы, сообщающий метафизическую символику произведению, формируется проблемами соединившими не только полушария Земли, но и миры: человеческий и божественный, земной и небесный, добра и зла. Концепция двоемирия, характерная для романтизма, позволила автору определить духовный путь человека как победу над злом в себе, победу, в достижении которой человеку помогают природа и Бог. Вместе с тем мифопоэтическая природа поэмы включает в конфликт поэмы антропоморфные явления. Низменная сущность человека преодолевается помощью Альбатроса. Весть о спасении, о том, что человек не будет оставлен Богом, приходит в момент отчаяния моряков, когда океанская буря уносит корабль к Южному полюсу. Таким образом, «язык птиц» в оригинале становится важным способом воздействия на читателя, по причине мифопоэтического характера происхождения ‒ с доминирующим эмоциональным воздействием, на уровне подсознательного.

Рассмотрим способы воздействия на читателя на примерах русских переводов, сосредоточив внимание на приемах создания символики. В переводе Гумилева символика приводит к трактовке художественного образа, отличающегося от оригинала. Так, обнаруживаемая учеными параллель с судьбой Иисуса Христа обоснована как спасительная миссия, а смерть Альбатроса и наказание матросов воспроизводят сюжет из Евангелия. Е.И. Волкова пишет: «Развернутые метафоры: “христианская душа”, ”благочестивая птица, принесшая добрую весть“ ‒ отсылают нас к событиям из жизни Иисуса Христа…» [209]. В интерпретации Гумилева нет ни ощущения неожиданности появления птицы, ни восприятия ее как Божьего посланника. Возникает даже чувство обыденности прилета Альбатроса. Не случайно сравнение Альбатроса переводчиком с человеком. Сравним:

Н. Гумилев*:*

*И напоследок Альбатрос*

*К нам прилетел из тьмы;*

*Как, если б был он человек,*

*С ним обходились мы[[18]](#footnote-18)* (URL).

Сравним с переводом В. Левика:

*И вдруг, чертя над нами круг,*

*Пронесся Альбатрос,*

*И каждый, белой птице рад,*

*Как будто был то друг иль*

*Брат,*

*Хвалу Творцу вознес[[19]](#footnote-19)* (158).

В переводе Левика появляется мотив божественного посланника. Отсюда такая особенность: появление Альбатроса сопровождается затишьем и обретением моряками уверенности в благополучном исходе плавания:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| С. Кольридж | Н. Гумилёв | В. Левик |
| *And a good south wind sprung up behind;* | *И добрый южный ветер нас мчал* | *Попутный ветер с юга встал,* |
| *The Albatross did follow,* | *Был с нами Альбатрос,* | *Был с нами Альбатрос,* |
| *And every day, for food or play,* | *Он поиграть, поесть слетал* | *И птицу звал, и с ней играл,* |
| *Came to the mariners' hollo!* | *На корабельный нос.* | *Кормил её матрос.* |
|  |  |  |
| *“It ate the food it ne’er had eat,* | *Он пищу брал у нас из рук* | *Он к нам слетал, из наших рук* |
| *And round and round it flew.* | *Кружил над головой.* | *Брал непривычный корм* |
| *The ice did split with a thunder-fit* | *И с громом треснул лед, и вот* | *И с грохотом разверзся лед,* |
| *The helmsman steered us through!* | *Нас вывел рулевой.* | *И наш корабль, войдя в пролет,* |
| (247). | (URL). | *Покинул царство льдистых вод,* |
|  |  | *Где бесновался шторм;* |
|  |  | (158). |

Анализ звуковой символики возвращает читателя к мифологической подоплеке образа. Многие традиционные учения определяют первичность появления звука по отношению к другим началам материального мира ‒ вещам и явлениям. Например, раскаты грома во множестве культур воспринимались как мощные звуки, порожденные небесными жителями, богами. Гроза воспринималась как голос космической энергии, взаимодействие полярных сил Космоса. Звуки оказываются сильнейшими методами воздействия на сознание и восприятие человеком объекта, обладающего той или иной звуковой символикой. В художественной литературе звукопись является способом подражания внешним слышимым звукам. Автор способен погрузить читателя в атмосферу происходящего, используя упоминания различных звуков, а также применяя аллитерацию и ассонанс для передачи явлений, которые могут быть физически слышны, будь то явления природного происхождения или же созданные человеком.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С. Кольридж*  | *Н. Гумилев*  | *В. Левик* |
| *The ice did split with a thunder-fit* | *И с громом треснул лед, и вот*  | *И с грохотом разверзся лед* |
| *The helmsman steered us through!*  | *Нас вывел рулевой.*  | *И наш корабль, войдя в пролет* |
| (247). | (URL). | *Покинул царство льдистых вод,*  |
|  |  | *Где бесновался шторм;*  |
|  |  | (158). |

В звуковой символике оригинала определяющим является образ ударов грома ‘thunder-fit’, чему в переводе Гумилева соответствует ‘с громом’, у Левика ‒ ‘c грохотом’. Звуковая символика воспроизводит образ раскалывающегося льда, при этом бессознательная реакция читателя формируется восприятием холода, льда, снега как предзнаменования опасности и смерти, а с появлением Альбатроса эти зловещие явления отступают.

Радость моряков, сменившая отчаяние, ярко выражена в их отношении к Альбатросу, его присутствие становится для них залогом удачного исхода путешествия. Образ Альбатроса олицетворяет единство мира и человека и природы. Одновременно Альбатрос является посланцем другого, потустороннего мира, который проявляет себя в предзнаменованиях.

Австрийский исследователь А. Ханзен-Лёве отмечает, что крылатые существа действуют как медиумы и средства сообщения между потусторонними и посюсторонними мирами [210]. С одной стороны, птицы – или крылатые демоны, ангелы, гении – предстают апокалиптическими вестниками, носителями знаков (знамений), возвещающих грядущее потустороннее; с другой стороны, как райские птицы. В этом смысле вестники Гермеса одновременно обладают в образной системе произведения знаковой семиотической сущностью. В русле традиции такого толкования смерть Альбатроса становит~~ь~~ся вестником смерти моряков. Другое мнение, также подчеркивающее мистико-мифологический характер символики образа: «The albatross, especially, was seen as a significant bird in seafaring folklore, but mostly as a good omen. Sailors generally believed that the albatross determined the good weather and carried away the souls of drowned sailors. Therefore, it was generally deemed very unlucky to kill an albatross (Альбатрос, особенно, был замечен как значительная птица в мореходном фольклоре, но главным образом как хорошее предзнаменование. Моряки обычно верили, что альбатрос означал хорошую погоду и уносил души утонувших моряков. Поэтому, как правило, считалось очень неудачным убить альбатроса) [211].

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С. Кольридж*  | *Н. Гумилев*  | *В. Левик* |
| *“ God save thee, ancient Marinere!* | *“Господь с тобой, Моряк седой,* | *«Как странно смотришь ты, Моряк* |
| *From the fiends, that plague thee thus!-*  | *- Дрожишь ты, как в мороз!*  | *Иль бес тебя мутит?* |
| *Why look'st thou so? –*  | *Как смотришь ты? –“Моей стрелой*  | *Господь с тобой!» – «Моей стрелой* |
| *With my cross bow*  | *Убит был Альбатрос* | *Был Альбатрос убит!»”*  |
| *I shot the Albatross* (249). | (URL). | (158). |

Выражение “God save thee” означает предостережение, протест, предупреждение, необходимость опомниться. Моряки увидели горящий взгляд Морехода, в котором узрели недоброе намерение, как будто дьявол искушал героя. Мореход не осознает поступка, почему он убил птицу. Он ведет себя так, как будто находился под влиянием чужой воли, управлявшей им против желания героя.

Исследователь Е. Малышева считает, что «Альбатрос означает одновременно и вдохновение, и запредельную истину, и божественную благость, и бремя вины, и крестные муки» [14, с. 14], поэтому неиспользование ряда деталей чревато утратой полноты значения образа. Следует добавить, что Гумилев сознательно переносит акцент на нравственную вину убийцы, матрос наказан не только за покушение на Божьего посланника, но прежде всего за безнравственный поступок, неблагодарность и неблагородство.

В некоторых случаях Гумилев следует в воплощении образа оригиналу. При этом принципы воспроизведения ритмико-интонационного строя оригинала являются для поэта-акмеиста неукоснительными. Гумилев писал: «Непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан слепо следовать за автором» [212].

Смертью Альбатроса заканчивается первая часть поэмы. Всего в произведении семь частей. Таким образом, остальные шесть частей поэмы становятся историей искупления Мореходом своего злодеяния. Бог оставил моряков, лишившихся покровительства небесного посланца из-за коварства одного из них и приводит их к медленной смерти от жажды посреди океана:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С.Т. Кольридж*  | *Н. Гумилев*  | *В. Левик* |
| *“Water, water, every where* | *“Вода, вода, одна вода* | *“Кругом вода, но как трещит* |
| *And all the boards did shrink* |  *Но чан лежит вверх дном;*  | *От сухости доска!* |
| *Water, water, every where,*  | *Вода, вода, одна вода* | *Кругом вода, но не испить* |
| *Nor any drop to drink.'* | *Мы ничего не пьем.”*  | *Ни капли, ни глотка.”* |
| (251). | (URL). | (159). |

Воздействие на читателя посредством символики воскрешают и другие мифологические наслаивания. Так, символика воды, воплощающей жизнь, принимает характер описания стихии вне воли человека. Например, в строках: “вода, вода, везде вода” ‒ пространство описывается как что-то неорганизованное, неупорядоченное, бесформенное. Находясь в практически безбрежном пространстве воды, моряки были лишены спасительной влаги. Повторяемость звука «w», как и повтор строки «Вода, вода повсюду», являют роковой знак судьбы, уготовленной морякам.

Сюжетообразующий мотив страдания и трагической обречённости усиливается явлением Мореходу образа мертвого Альбатроса.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С. Кольридж*  | *Н. Гумилёв* | *В. Левик*  |
| *“And some in dreams assured were*  | *И многим снился страшный дух* | *И Дух, преследовавший нас,* |
| *Of the spirit that plagued us so;*  | *Для нас страшней чумы*  | *Явился нам во сне.*  |
| *Nine fathom deep he had followed us* | *Он плыл за нами под водой*  | *Из царства льдов за нами плыл* |
| *From the land of mist and snow* | *Из стран снегов и тьмы* | *Он в синей глубине.* |
| *And every tongue,through utter drought* | *В гортани каждого из нас.*  | *И каждый смотрит на меня,* |
| *Was withered at the root;*  | *Засох язык, и вот,*  | *Но каждый словно труп.* |
| *We could not speak, no more than if*  | *Молчали мы, как будто все*  | *Язык распухший и сухой,* |
| *We had been choked with soot* (251). | *Набили сажей рот* (URL). | *Свисает с черных губ* (160). |

Мореход подвергается цепи испытаний за убийство Альбатроса. Это испытание засухой и жаждой, которое он претерпевает вместе с командой. Языки моряков высохли, как корни растения без воды, и поэтому они не могли говорить. Они чувствовали, как будто их горло было забито сажей. Метафора, основанная на сравнении сухих и обезвоженных языков моряков с корнями растений, обладает особой зрительной выразительностью и воздействием на эмоции, связанным с физиологическими ощущениями.

Симптоматичен способ воздействия на читателя посредством невербальной коммуникации. Матросы корабля молча ‒ взглядами ‒ обвиняют Морехода и вместо креста вешают ему на шею мертвого альбатроса как символ греха и вины.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С. Кольридж*  | *Н. Гумилев* | *В. Левик* |
| *Ah! well a-day! what evil looks*  | *Со злобой глядя на меня* | *И каждый взгляд меня клянет,* |
| *Had I from old and young!*  | *И стар и млад бродил;* | *Хотя молчат уста.* |
| *Instead of the cross, the Albatross*  | *И мне на шею Альбатрос*  | *И мёртвый Альбатрос на мне*  |
| *About my neck was hung”* (251). | *Повешен ими был* (URL). | *Висит взамен креста”* (160). |

Очевидно, Кольридж имел в виду не столько нательный крест, который являлся для христиан символом избавления от первородного греха, сколько крест как тяжкое испытание. Также этот образ ассоциируется с «печатью Каина», крестом, выжженным, по преданию, на челе Каина за убийство брата Авеля. Правомерным подобное утверждение делает одно из символических употреблений слова «Альбатрос» ‒ в значении психологического бремени, которое ощущается проклятием. Таким образом, мертвая птица становится для Морехода знаком его вины и преследующей его кармы.

Смерть, настигающая моряков, связана с гибелью Альбатроса, образ которого возникает в сознании Морехода в момент их смерти:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *С.. Кольридж*  | *Н. Гумилев* | *В. Левик* |
| *Four times fifty living men,* | *И двести их, живых людей*  | *И двести душ из тел ушли -*  |
| *(And I heard nor sigh nor groan)*  | *(А я не слышал слов),* | *В предел добра иль зла?* |
| *With heavy thump, a lifeless lump,* |  *С тяжелым стуком полегли,*  | *Со свистом как моя стрела,*  |
|  *They dropped down one by one* (257).*.*  | *Как груда мертвецов* (URL). | *Тяжелый воздух рассекли**Незримые крыла*(163). |

Порядок слов и фраз, пространственно-временные отношения между участками текста непосредственно отвечают за возможное несо­впадение читательского и авторского смыслов [213].

Целостность поэтического воздействия произведения на читателей оригинала и перевода создается риторической концепцией образа Альбатроса. Символизация образов и миссии пророка: Альбатрос пророчествует о том, что стремится выразить поэт ‒ раскрывает основную идею поэмы. Она состоит в мысли о недопустимости зла в ответ на добро и олицетворении природой космического миропорядка, высших сил, ее всесилии и мудрости, не прощающей ошибок.

Приемы иллокутивного воздействия Кольриджа на читателя с позиций корреляции предмета и способа изображения, мифопоэтики поэмы и структуры символики, другими словами ─ в связи со способами воспроизведения символики ─ отражает рисунок 19 (график).

Рисунок 19 – Способы воспроизведения символики в поэме С. Кольриджа «The Rime of the ancient Mariner» и переводах Н. Гумилева и В. Левика

Примечания:

1. Приемы иллокутивного воздействия автора на читателя

2. Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Итак, сопоставление способов воспроизведения символики в оригинале и русских переводах поэмы Кольриджа показало совпадение и различия в способах, влияние мифологических и духовно-религиозных интерпретаций на позицию автора оригинала и перевода. Совпадение оригинала и русских переводов позволяет утверждать: точность воспроизведения референтой компетенции текста обусловлена следованием мифологической поэтике, главным образом, «языку птиц». Следование Гумилева ритмико-интонационному рисунку оригинала отражает акмеистическую природу перевода. Вместе с тем различия в креативности подхода переводчиков заключаются опять-таки в акмеистической манифестации Гумилева, для которого принципиально отсутствие внезапности, неожиданности появления птицы. Акмеизм диктует поэту отказ от символики Альбатроса как Божьего посланника. Ощущение обыденности его появления объясняет художественное решение автора ‒ уподобление Альбатроса человеку. Левик, напротив, следует оригиналу, развивая мотив божественного посланника. Отсюда психологический акцент переводчика Левика на сопровождении Альбатроса мистической атмосферой затишья и уверенности моряков в благополучном исходе плавания. Причина различий в оригинале и русских переводах объясняется характером связи между зрелищной и звуковой символикой. Она зависит от восприятия символики на подсознательном уровне у человека и связанными с ним устойчивыми ассоциациями и реакциями на изображение и звук.

**3.5 Поэзия Р. Саути в переводах А. Пушкина и Н. Гумилева. Влияние национальной концептосферы на авторскую**

Одним из актуальных направлений литературоведения и переводоведения, создающим предпосылки для изучения художественного перевода как риторической коммуникации, является коммуникативно-прагматический подход. В этом отношении сопоставительный анализ лирики Саути, сонета Вордсворта и их русских переводов открывает перспективы для изучения философии и эстетики английского и русского романтизма, русского символизма в аспекте воздействия поэта на читателя.

Известно, что заслугой поэтов-озерников Вордсворта, Кольриджа и Саути явилась реформа поэтического языка. Она состояла во введении народного языка в сферу литературного. Для этого поэтам потребовалось выступить с критикой мистицизма в литературе, обоснованием важности создания ясной образности, семантической прозрачности словоупотребления. На фоне литературного реформирования языка и укреплении народных, фольклорных истоков английского романтизма исследователи особо выделяют роль Саути. Так, в связи с формально-ритмическими экспериментами Саути, Л. Прат (L. Pratt) отмечает: “The combination of metrically experimental verse with annotations taken from a dazzling array of sources was a potent one. Drawing upon his own reading in works of literature, travel, history, religion and ethnography, Southey’s innovation was to provide in poetic form a series of tales of other lands. His romances shrink different cultures, making them both accessible to and manageable for a British readership that sought to know, colonise and govern the territories and peoples acquired by an expansionist empire» (Сочетание метрически экспериментального стиха с аннотациями, взятыми из великолепного множества источников, было мощным. Опираясь на свое собственное чтение произведений литературы, путешествий, истории, религии и этнографии, инновация Саути заключалась в том, чтобы представить в поэтической форме серию рассказов о других странах. Его поэмы сужают объем разных культур, делая их доступными и понятными для британской читательской аудитории, которая стремилась узнать, колонизировать и управлять территориями и народами, захваченными экспансионистской империей) [214].

Выражение полноты национального духа, национально-культурной идентичности представляет поэзия Саути, не только закрепившая представления о национальных задачах поэта, но и определившая литературную моду имперского века. Неслучайно получившая под его пером разработку эпопея привела к созданию английским поэтом произведений «Joan of Arc» (Жанна д’Арк) (1796), «Madoc» (Мадок) (1805) и «Roderick, the Last of the Goths » (Родерик, последний из готов) (1814). Для понимания специфики художественной стратегии Саути важно обратить внимание на зарождение в его поэзии романтической формы и использование поэтом комментариев к своим стихотворным произведениям.

Вклад Саути в литературу английского романтизма связывается с созданием баллад и рассказов в стихах. Сюжетами этих произведений явились события, описанные народными легендами, а также современные поэту истории. Характерно, что поэт часто использовал простые строфы, какими писались баллады. Своеобразие метода осмысления баллад Робертом Саути заключалось в смещении сюжетного и повествовательного интереса с ужасов и трагического, составлявших ядро баллады, на юмористическую их трактовку. Так, даже участие в событиях сверхъестественных сил изображалось поэтом с иронией. Неслучайно К. Смит обратил внимание на предмет поэтического изображения и специфики предметной изобразительности поэта-лейкиста: «Southey’s modes of expression and poetical subjects are equally wide-ranging. He employs sensibility, horror, the picturesque or political debate; he writes about slavery, injustice, women, his own development, historical events, to underline only a few categories of focus» (Способы выражения и поэтические сюжеты Саути одинаково широки. Он использует чувствительность, ужас, живописные или политические дебаты; он пишет о рабстве, несправедливости, женщинах, своем развитии, исторических событиях, чтобы подчеркнуть лишь несколько категорий внимания) [215].

Особый этап в истории русских переводов Р. Саути составляют переводы-парафразы А. Пушкина. Объектами изучения в настоящей работе являются вольные переложения произведений поэта-лейкиста русским переводчиком: «На Испанию родную»[[20]](#footnote-20) (1823-1836) [216], «Чудный сон» (1826-1836) [217]. Переложения Саути Пушкиным открыли в переводческой деятельности русского поэта испанскую тему. Такое признание и стало почвой для оценки переводов русского поэта как явления парафраза.

Период создания рассматриваемых в работе произведений Пушкина характеризуется учеными как преимущественно переводной: это переводы из Анакреона, Горация, Р. Саути, Дж. Беньяна, Б. Корнуолла, Библии. Это период известен для Пушкина также как драматический и переломный. Центральной темой поэта явилось осмысление смерти, которое по прошествии времени кажется пророческим. Тема интерпретирована в духе философско-эстетических исканий и осмысления Православия. Такой подход объясняет, почему автор называет Испанию «родной» и смысл олицетворения страны с точки зрения войны за веру. Трактовка веры в унифицированном восприятии определяет характер парафраза в формуле конфликта. Он воспроизведен в коннотациях «месть ‒ предательство».

Важным фактором перевода-парафраза явились православные взгляды поэта-переводчика. Основание для такого утверждения дают результаты изучения пушкинского наследия с позиций аксиологии. В частности, рассматриваемые в настоящем подразделе переводы Пушкиным лирики Саути стали объектом научной полемики И. Сурат и В. Багно. Сурат связь Пушкина с житийной литературой и ее сюжетами [218]. Убеждение о роли духовной традиции как доминирующей для художественного сознания поэта и его философско-эстетической системы привела ученого к мысли о соприродности лирики молитве. Изучение духовного опыта поэта и символики образов ветра, свободной стихии как аллюзии на свободное творчество, идея о связи творчества с действиями Святого Духа стали почвой для анализа природы пушкинской поэтической религиозности: она «основана не на дуализме земного и небесного, как у романтиков и символистов, а на любви к э т о м у миру, в котором он видел отблеск высшей Красоты, печать высшей Истины» [218, с. 187-198].

Единство Пушкина и Саути исследователь усматривает в трактовке темы смерти: когда человек остается наедине с Богом. Вместе с тем Сурат установила отличия поэтов. Феномен «уныние» принял, по мнению ученого, у Пушкина-переводчика смысл отлученности от Бога, его света, мрак безбожия, в то время как у Саути нет мотива небесного заступничества. Пушкинское своеобразие обусловлено концепцией мира: это «мир ”милости, а не правосудия“ (“Капитанская дочка”), мир благодати, а не закона» [218, с. 187].

Багно объясняет обращение Пушкина к испанской теме интересом поэта к житийной литературе. Отсюда трактовка произведения «Родрик» как трансформации испанской легенды в житие великого грешника. Значимый для житийной литературы мотив пещеры, связанный с грехопадением, объясняет для русского поэта причину гибели христианского мира. Версия Пушкина шире мысли о завоевании христианского мира мусульманами. Авторскую мысль поэта ученый объясняет преемственностью с оригинальными версиями «притчи о любви, которой подвластно все». Багно приводит разные художественные стратегии поэта в трактовке любви в аксиологическом смысле: «от безумной любви, которая влечет за собой либо безоговорочное осуждение закоренелого грешника, либо даже гибель целого государства, и любви благой, как открывающей путь спасения для грешника, так и сулящей возрождение и воскресение его христианской родины» [171, с. 268]. Сюжет обретения Рая в христианском понимании сопровождается биографией Родриго – отсюда мотивы грехопадения и искупительной жертвы Христа.

Ключевые для восприятия образы, определяющие развитие сюжета, заключены в следующем фрагменте.

*Все Родрика проклинают;*

*И проклятья слышит он.*

*И с поникшею главою*

*Мимо их пройти спешит,*

*И не смеет даже молвить:*

*Помолитесь за него [[21]](#footnote-21)*

(385).

Книжная стилизация характеризует риторически возвышенный стиль перевода. Применяя старославянизмы, автор не только транслирует читателю свои духовно-религиозные взгляды, но и преобразует оригинал. Концепты православия: *покаяние* и *раскаяние,* *аскет и отшельник* – фиксируют основное отличие Пушкина от Саути. Если в оригинале это испанская легенда о потерянном королевстве, то у Пушкина – житие великого грешника. Таково мнение В. Багно. И. Сурат считает, что Саути прибег к испанской легенде, чтобы с христианской точки зрения описать жизненный путь человека: от грехов и заблуждений через покаяние – к спасению: «Пушкин понял замысел Саути и откликнулся на него, откликнулся, вероятно, потому, что идея христианского пути в последние годы стала приобретать для него личное значение» [218, с. 187]. Таким образом, разное понимание исследователями прагматической установки текста приводит к разному объяснению жанра произведения. По мнению ученого, роковая страсть Родриго к дочери графа Юлиана послужила причиной неисчислимых бедствий для его народа и едва не привела к гибели христианской цивилизации, поэтому путь христианского аскетизма способствует очищению и спасению не только короля, но и Испании [218, с. 187]. Связь между прагматической установкой текста и структурой жанра перевода отражает диаграмма (рисунок 20), обобщающая результаты освоения испанской темы в произведении Р. Саути «Roderick the last of the Goths» и известное в переводе А. Пушкина как «Родрик».

Рисунок 20 – Поэтическая религиозность А. Пушкина и освоение испанской темы в переводе Р. Саути. «Родрик»: прагматическая установка текста и жанр

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Темупроизведения «Чудный сон» Сурат определяет как неготовность к смерти. Это грех, мысль о котором заставляет резко изменить жизнь. Отсюда выявление ученым отличия сюжета Пушкина от Саути: «Голый человек на голой земле. Путь аскета-пустынника» и трактовка концепта «уныние» у позднего Пушкина – «отлученность от Бога, его света, мрак безбожия» [218, с. 187].

Образ старого кладбища в литературу ввел английский поэт Томас Грей. Рецепция элегии Томаса Грея “Elegy Written in a Country Church –Yard” в русской поэзии была осуществлена несколькими поколениями переводчиков. «Это было нечто вроде развернутой эпитафии и надгробного слова одновременно» [219]. Родиной элегии стала Англия, в отличии от французского кладбища английский “churchyard” не был покинут высшими слоями общества, так как именно эта часть общества создавала литературу и формировала эстетические вкусы.

Вечерний пейзаж, особенно в стихотворении «Когда за городом задумчив я брожу» создает гармоническое целое. Пушкин уловил момент соответствия вечернего пейзажа простому кладбищу, вечера – искренности, покою и торжественности царства мёртвых, в котором человек становится частью природы. Касаясь творчества Пушкина, Е. Мелетинский подчеркивает, что «архетипические образы и понятия присутствуют у Пушкина в предельно трансформационном виде, они крайне осложнены, иронически переосмыслены» [220]. О типичности для метода Пушкина мифо-поэтического разрешения свидетельствует стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу» (1836), в котором поэт воссоздал архетипическую форму модели мира интуитивно, как гений, поднявшийся по Юнгу, «из мира единократного и преходящего в сферу вечного».

Своеобразие переводческой стратегии, характеризующейся стилем парафраза, иллюстрирует диаграмма (рисунок 21).

Рисунок 21 – «Чудный сон» А. Пушкина и признаки перевода-парафраза

Примечание – Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Гумилев является переводчиком баллады Р. Саути «The Surgeon’s Warning» (1798), известное в переводе русского поэта как «Предостережение хирурга» (1921) [37, р. 208-218]. Анализ прагматической установки текста и ее связь с жанром позволяют охарактеризовать переводческую стратегию поэта-акмеиста и влияние декларированных им принципов поэтики стиха на выбор приемов воссоздания английского оригинала.

В предисловии к сборнику баллад английского романтика Гумилев заметил: «Саути больше всего обратил внимание на правду историческую и бытовую. <...> Он охотно выбирал темами своих поэм и стихотворений отдаленные эпохи и чужие ему страны, причем стремился передавать характерные для них чувства, мысли и мелочи быта, сам становясь на точку зрения своих героев. Для этого он пользовался всем богатством народной поэзии и первый ввел в литературу ее мудрую простоту, разнообразие размеров и могучий поэтический прием повторений [212, с. 403].

Анализ переводческих принципов Гумилева позволил обобщить следующее. Прежде всего признаком акмеизма можно считать автобиографический подтекст. Если обратиться к «Молитве мастеров» (1920) Гумилева, то здесь очевидная прямая апелляция к основной идее баллады Саути:

|  |  |
| --- | --- |
| *Храни нас, Господи, от тех учеников,* | *The Prentices all they enter’d the room* |
| *Которые хотят, чтоб наш убогий гений* | *By one, by two, by three:* |
| *Кощунственно искал все новых откровений.*  | *With a sly grin came Joseph in* |
| *[[22]](#footnote-22)* (303). | *First of the company.* |

|  |  |
| --- | --- |
| *Нам может нравиться прямой и честный враг,* | *The Surgeon swore as they enter'd his door,* |
| *Но эти каждый наш выслеживают шаг,*  | *T was fearful his oaths to hear…* |
| *Их радует, что мы в борении, покуда*  | *Now send these scoundrels out of my sight,* |
| *Петр отрекается и предает Иуда.*  | *“That rascal Joe would be at me, I know,* |
| (303). | *But zounds, let him spare me now!”* |

В 1911 г. Брюсов, размышляя о новом поколении русских поэтов, назвал Гумилева «поэтом зрительных картин, может быть не всегда умеющим сказать новое и неожиданное, но всегда умеющим избежать в своих стихах недостатков» [221]. Это мнение перекликается с признанием главы акмеистов: «… первое, что привлекает внимание читателя и, по всей вероятности, является важнейшим, хотя часто бессознательным, основанием для создания стихотворения, – это мысль или, точнее, образ, потому что поэт мыслит образами» [167, с. 191].

Манифестация поэтами-акмеистами эстетических установок объясняет многое в их образной системе и способах художественного решения. Так, Гумилев сохранил в переводе образы оригинала: это умирающий хирург, ученики-негодяи, подлый Джо, сиделка, доктор, священник, гробовщик, пономарь, трое сильных молодцов с чистой совестью. Гумилев сохранил также имена и названия, имеющиеся в оригинале: the Doctor –Доктор, the Parson – Священник, the Undertaker – Гробовщик, Joe – Джо, Prentices – ученики, guineas – гинеи. Исключение составляет лишь название улицы, на которой, согласно Саути, покупают патент для гроба, – “St. Martin’s Lane'' (переулок Святого Мартина). Переводчик назвал это место «за церковью Преображенья».

|  |  |
| --- | --- |
| R. Southey | Н. Гумилёв |
| *Let the undertaker see it bought of the maker,* | *Купите гроб тот в мастерской,*  |
| *Who lives by St. Martin’s Lane»* (211). | *За церковью Преображенья»* |
|  | (URL). |

Здесь следует обратить внимание на внесение поэтом-переводчиком православно-христианской мотивики. Известно, что чудо Преображения, определяющее содержание рождественской литературы, связано с архетипом Богородицы. Апокриф «Хождение Богородицы по мукам» был наиболее популярным в древнеславянской письменности. Представлявший собой перевод и отчасти переделку греческого «Откровения пресвятой Богородицы», текст описывает муки грешников в аду. Об особой роли Богоматери в русской культуре и литературе, объясняющей огромное количество в России богородичных храмов, множество икон и фресковых циклов, обширнейший литературный пласт сказаний и христианских легенд о Богородице и Её иконах, пишет исследователь Богатырева [222].

Исследователь отмечает типичные для христианства два традиционных образа Богородицы: Богоматерь как «прибежище грешников» и «взыскание погибших», то есть всепрощающая мать, к которой может обратиться даже самый безнадежный грешник, и Богородица, оказывающая особое покровительство Руси. Исследователь H. Бедина отмечает, что «приобщившись к христианской святоотеческой традиции, Русь воспринимает основной круг символико-преобразовательных смыслов, связанных с образом Богородицы» [223].

Образ Богоматери ‒ один из важнейших для русской культуры в целом. Так, ученый анализирует образ Богородицы как важнейший архетип русской души [222, с. 206]. Ученый обобщил результаты изучения женского (материнского), мессианского, жертвенного начала в душе, показал, что образ Богородицы представлен многоуровневым, выражающим различные состояния души: от высших духовных до несакральных, земных. Исследователь убедительно обосновал мысль о типологии образа Богородицы как самоидентификации русской души.

Выводы Казакова об образе Богоматери – как средоточии «системы координат» – по которой русский человек измеряет своё бытие, осуществляя самопознание [224], когда одной из основных особенностей русской религиозности является почитание Богородицы, равное и даже большее, чем почитание Христа, объясняет появление в переводе Гумилева архетипического сюжета преображения. С другой стороны, Гумилев решает задачу, связанную с композицией стиха. Он сохранил в переводе рифмы и размер оригинала.

|  |  |
| --- | --- |
| *R. Southey* | *Н. Гумилёв* |
| *The Doctor whispe’d to the Nurse* | *Сиделке доктор прошептал,* |
| *And the Surgeon knew what he said;*  | *Слова к хирургу долетели,* |
| *And he grew pale and the Doctor’s tale,* | *Он побледнел при докторских словах* |
| *And trembled in his sick-bed.* | *И задрожал в своей постели.*  |
| (208)) | (URL) |
| *So all night long by the vestry fire*  | *Ночь целую они перед огнем* |
| *They quaff'd their gin and ale* | *Сидели в ризнице и пили,* |
| *And they did drink, as you may think,* | *Как можно больше пили, и потом* |
| *And told full many a tale* | *Рассказывали кучу былей.* |
| (215). | (URL). |

В таком стиховедческом решении переводчика мы видим реализацию поэтом его переводческого принципа: «непосредственно за выбором образа перед поэтом ставится вопрос о его развитии и пропорциях. То и другое определяет выбор числа строк и строфы. В этом переводчик обязан следовать за автором» [167, c. 192]. Поэт также был убежден, что «невозможно сокращать или удлинять стихотворение, не меняя в то же время его тона, даже если при этом сохранено количество образов» [167, с. 192].

Анализ оригинала показал, что у Саути сорок три строфы, а в переводе Гумилева – сорок две. Переводчик опустил двадцать седьмую строфу баллады:

*The Cock he crew cock-a-doodle-doo,*

*Петух прокукарекал,*

*«Past five!» – the watchmen said;*

*Прошло пять – сторожа сказали;*

*And they went away for while it was day*

*И они ушли, ибо пока был день*

*They might safely leave the dead*

*Они могли спокойно оставить мертвого[[23]](#footnote-23)* (215).

Отказ переводчика от воспроизведения ряда фрагментов оригинала связан с таким его убеждением: «в области стиля переводчику следует хорошо усвоить поэтику автора... У каждого поэта есть свой собственный словарь, берясь за перевод, об этом должен помнить переводчик. И все сравнения, метафоры, эпитеты, параллелизмы, повторения, точные указания времени и места и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя рекомендуется сохранять, жертвуя для этого менее существенным» [167, c. 193].

Метафоры, используемые в оригинальном тексте, русский поэт не исключает из своего перевода, например: *“he foamed at the mouth with rage he felt''* (210) *– «от злости пена бьет из губ его»* (URL)*, ''his eyes grew deadly dim''* (213) *– «его глаза застыли в муке», ''and the struggle of death did loosen every limb''* (213) *– «смертная борьба ужасно искривила руки»* (URL)*, ''fingers itch’d''* (215) *– «зудели пальцы»* (URL)*.*

В балладе Саути использованы эпитеты, которые были точно и образно переведены Гумилевым. К примеру: *“a sly grin came Joseph in'' – «вошел с лукавым зубоскальством Джо», ''black eyebrow'' – «бровь черная», ''ghastly eyes'' – «сумрачно смотрел», ''patent coffin'' – «патентованный гроб», ''wretched corpse'' – «труп недостойный», ''conscience was tough'' – «совесть их была надежней крепкой стали»*.

В период с 1750 по 1830 гг. в Англии действовали банды грабителей, выкапывавших и кравших тела усопших для медицинских школ, которые использовали расчленение тел как метод исследования, а также это являлось мотивом для наживы. Ученики врачей сами не гнушались такой работы. Так, Саути использовал яркий эпитет в изображении ученика и главаря команды хирурга “*a sly grin came Joseph in”. Выражение “Ghastly eyes”*, что означало скорый конец хирурга, и его психическое состояние, осознание им своего конца. В связи с тем, что после смерти люди боялись стать жертвами медицинских школ, появились и соответствующие ухищрения, известные как *''patent coffin''* (патентованный гроб)*.* Сожаление хирурга передано выражением *''wretched corpse'':* он не желал стать жертвой учеников-хирургов. Для дидактического наставления использовано *''conscience was tough''* (совесть была тверда). Благородство тех, кто охраняет могилу хирурга и в первую ночь отказались от небольшой суммы денег за тело, преподносится как поучительный пример, вписывающийся в каноны религиозной и духовной этики.

Рассмотренная баллада Саути примечательна как объект изучения: сюжет, воспроизводящий историческую и культурную ситуацию в современной поэту Англии потребовал от поэта-лейкиста применения народного языка, простых строфических решений. Ритмический рисунок оригинала позволяет проследить основную линию реформы английского литературного языка. Воплощение религиозно-духовных проблем, обусловленных экзистенциальными вопросами – жизни и смерти, назначения человека и долга врача, этического долга человека – сопровождается трактовкой чести и поведения человека перед лицом смерти.

РеализацияГумилевым-переводчиком его установок, оказавших влияние на жанр и вместе с тем обусловивших влияние концептов Православия на приемы переводческой компетенции, отражает график (рисунок 22).

Рисунок 22 – Авторская и национальная концептосферы и способы воздействия автора на читателя

Примечания:

1. Перевод Н. Гумилевым поэмы Р. Саути «The Surgeon’s Warning»

2. Таблицы для составления приведенных графических обоснований приводятся в (Приложение Б)

Итак, стратегия Пушкина – переводчика Саути – явила переводы-парафразы, жанровые признаки которых обусловлены влиянием поэтической религиозности русского поэта. Концепты православия, поэтика древнерусского жития, архетипическая модель мироздания, сюжеты Православия, ритмика и приемы молитвословного стиха являются философско-художественными параметрами, фиксирующими линию творческого переосмысления русским поэтом произведений английского поэта-лейкиста. Результаты приведенного анализа расширяют систему критериев аутентичности художественного перевода воздействием национальной концептосферы оригинала на авторскую.

Другим примером, доказывающим влияние национальной концептосферы оригинала на авторскую, явились переводы Саути Гумилевым. Корреляция образов, персонифицирующих жизнь и смерть (врач и могильщик), осмыслена поэтом-акмеистом в концептах этики – *добро, милосердие, сострадание*. Отсюда элементы морализаторства поэта. Гумилев включил решение этических проблем в реалии русского церковного быта, символизирующего ценности верующих, что обусловлено следованием эстетическим прокламациям акмеизма. Влияние национальной концептосферы на авторскую – фактор и результат аутентичности художественного перевода – показывает влияние переводоведческих установок русских поэтов на приемы иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на адресата перевода.

**3.6** **Роль подстрочника и языка-медиатора для казахских переводов английской романтической поэзии и формирования диалога культур**

Переводы-парафразы Пушкиным сонетов Вордсворта, ставшие частью русской литературы, как и переводы с подстрочника Бальмонта, определяют решение задачи, связанной с подстрочником. Как подстрочник может обеспечивать аутентичность художественного перевода и учитываться как фактор формирования диалога культур?

Обращение или не-обращение к подстрочнику долго характеризовалось отношением к нему как «несчастью и позору» [140, с. 389-408]. Оценка подстрочника как «вынужденной меры» диктовалась убеждением в невозможности создать равноценное по отношению к оригиналу произведение: «Всякий подстрочник – это уже ограничение смысла, уже определённый выбор из нескольких возможных», ‒ считал А. Карельский [225].

Представление о художественном переводе как акте двуязычной коммуникации, зависящем от экстралингвистических и коммуникативных факторов, позволяет связать качество результатов художественного перевода, которое связано в том числе и с качеством подстрочника и особенностями использования языка-медиатора с *диалогом/ недиалогом* культур. Цель поэтического перевода формируется воздействием на адресата в смысловом (что сказано), стилистическом (как сказано) и прагматическом (какую реакцию вызывает сказанное у читателя) контекстах. Другая особенность воздействия поэтического текста на читателя обусловлена его эстетической информацией.

Произведения поэтов «озерной школы» в советский период изучались преимущественно односторонне. Для казахской литературы произведения «озерной» школы, в том числе сонеты Вордсворта, по-прежнему остаются неосвоенной территорией. Восполнением данной лакуны является предпринятое составление на казахском языке подстрочника двух рассматриваемых в настоящей работе сонетов английского поэта для дальнейшего перевода их казахскими поэтами.

Актуальность связи подстрочника и языка-медиатора как инструментов достижения аутентичности художественного перевода обусловлена результатами обзора переводов зарубежной классики на казахский язык. Художественный перевод как часть культурной жизни Казахстана в советское время отражает роль русского языка-медиатора в процессе переводной множественности. Приведем некоторые факты. В творчестве М. Ауезова ‒ переводчика «Отелло», «Укрощения строптивой» У. Шекспира, Х. Ергалиева ‒ переводчика полного собрания сонетов У. Шекспира (на основе переводов С. Маршака), Г. Мусрепова ‒ переводчика пьесы «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира, А. Кекильбаева ‒ переводчика «Ромео и Джульетты» и «Короля Лира» У. Шекспира, К. Шангытбаева ‒ переводчика стихов Р. Бернса, М. Макатаева ‒ переводчика стихов У. Уитмена роль русского языка-медиатора стала залогом успешной литературной и театральной судьбы английской литературы на казахском языке. Вместе с тем в советское же время наблюдается и иная тенденция. Например, М. Курманов осуществил перевод «Фауста» И.-В. Гете без участия русского языка-посредника. Г. Бельгер оказывал помощь в переводах Абая на немецкий язык. В настоящее время в Казахстане работает программа «Рухани жанғыру» (Духовное поклонение), в ходе которой проводится работа по переводу зарубежных бестселлеров. Так, на казахский язык переведена первая книга английского автора Дж. К. Роулинг «Гарри Потер и философский камень». В планах программы также дальнейшее знакомство казахского читателя с произведениями японского писателя Харуки Мураками. Прямой перевод без участия подстрочника и языка-медиатора также интересный показатель достижения аутентичности художественного перевода.

В настоящей работе, с одной стороны, обосновано представление о подстрочнике как способе вхождения иноязычного текста в коммуникативное пространство другой культуры ‒ языка перевода. Основание для такого взгляда дает современный подход к подстрочнику как полноценному инструменту деинтерлинеарного перевода (внутриязыкового переложения), когда переводчик-поэт не владеет в достаточной степени языком оригинала. С другой стороны, рассмотренная на примере перевода Шангытбаевым баллады Бернса роль поэтики соцреализма разграничивает в процессе опосредованного перевода функции подстрочника и языка-медиатора.

Настоящая работа ставит задачей обоснование переводческой стратегии, подстрочника и переводческой компетенции как факторов *диалога / недиалога* культур, вхождения иноязычного текста в коммуникативное пространство языка перевода. Объяснить множественность результатов переводческой деятельности и причины явления *диалога /недиалога* культур позволяет дискурсный подход. Специфика поэтической коммуникации, которая обусловлена ее эстетической функцией и соотношением оригинала и перевода как метатекста, обособляет роль сравнительного метода. Применение метода стиховедческого анализа дополняет представление о критериях аутентичности перевода и факторах *диалога/недиалога* культур.

Особое внимание в переводческой практике последних лет принимает герменевтический метод, проясняющий способы разрешения «переводческого напряжения», появление которого ученый объясняет «системно структурной, функционально-стилистической и кросс-культурной асимметрией ИЯ и ПЯ» [225, с. 41].

Реализацией тезиса о подстрочнике как одном из инструментов достижения аутентичности художественного перевода является экспериментальное составление подстрочников сонетов Вордсворта «The world is too much with us» и «To a Butterfly» на русском и казахском языках. Такой подход ставит и проблему языка-медиатора с учетом известных переводов данных сонетов на русском языке. Составление подстрочника или прямого перевода с апелляцией к языку-медиатору и разработанному на нем типу перевода показывает неравнозначную текстовую коммуникацию, которая и становится фактором разграничения *диалога* / *недиалога* культур. Активная роль адресата перевода является источником новых интерпретаций оригинала, вызывая устаревание отдельных фактов перевода, или коммуникативно обусловленное снижение равноценности оригинала и перевода. С другой стороны, корреляция *диалога /недиалога* культур может переживать смену оценок и меняться местами по прошествии времени. Приведенный в качестве иллюстрации теоретических положений об аутентичности художественного перевода пример составления подстрочников на казахском языке ориентирован прежде всего на передачу информативного содержания оригинала.

Покажем плодотворность подстрочника для достижения аутентичности художественного перевода на примере сонета Вордсворта «The world is too much with us». Данный пример может служить подспорьем для перевода сонета Вордсворта на казахский язык, для выработки рекомендаций по воспроизведению строфики и стиховедческих параметров оригинала.

*Әлем бізге көп нәрсе береді; ерте ме кеш,*

*Алыс-беріспен, біз өз күшімізді жұмсаймыз:*

*Табиғатта бізге тиесілі нәрсені өте сирек көреміз;*

*Біз жүрегімізді алыстаттық, ол жақсылық емес!*

*Көкірегін айға төсейтін бұл теңіз,*

*Ысқырып тұрған жел*

*Енді ұйықтап жатқан гүлдер сияқты жиналды:*

*Сондықтан біз әр бір іске заман талабына сай емеспіз;*

*Ұлы Құдай! Ол бізді қозғалталмайды! Мен тек*

*Ескірген сенімге батқан пұтқа табынушы болар едім;*

*Сондықтан мүмкін мен осы көңілді жағалауда тұрып,*

*Үмітсіздікке апармайтын көріністерді көруім мүмкін:*

*Протеустің теңізден көтерілгенін көріп,*

*Немесе қарт Тритонның конус қабығының дауысын естимін[[24]](#footnote-24).*

Буквальное воспроизведение казахским переводчиком фактуальной и вербально-эмотивной информации оригинала сохраняет его аксиологическое содержание. Однако подстрочник не может передать эстетические особенности оригинала, связанные с ритмической организацией текста, нивелируя жанровые признаки сонета.

Приведем другой пример составления подстрочника на казахском языке. Обратимся к сонету Вордсворта «To a Butterfly». Составитель казахского рифмованного подстрочника – Айгуль Кадызкызы – приближается к медитативному строю оригинала, используя внутренние резервы казахского силлабического стиха и прибегая к принципу эквилинеарности.

Көбелекке (Бабочке)

*Мен жарты сағат бойы,*

*Сары гүлге конған өзіңді бақыладым;*

*Кішкентай көбелек! Шынында*

*Ұйықтадың ба, тамақтандың ба білмеймін.*

*Мүлдем қимылдамайсың! Мұздаған мұхит те*

*Қозғалыссыз қалады! Содан соң*

*Сізді қандай қуаныш күтіп тұр десеңші, жел соққан кезде*

*Сізді ағаштардың арасынан тауып алып,*

*Сізді тағы шақырады!*

*Бұл бау-бақша біздікі;*

*Олар менің ағаштарым, әпкемнің гүлдері;*

*Шаршаған кезіңізде осында тоқтаңыз,*

*Қасиетті жерде демалыңыз!*

*Бізге жиі келіңіз; жамандықтан қорықпаңыз;*

*Біздің қасымызда отырыңыз!*

*Біз күн сәулесі мен ән туралы айтамыз,*

*Және де жас кезіміздегі жаз күндерін,*

*Балалық шақтың тәтті күндерін айтамыз, сол күндер*

*Қазір алыс емес тек жиырма күн ғана болғандай!*

Соблюдение строфики оригинала: две строфы в 9 и 10 стихов и рифмовка: *abcbcdcef* в 1-ой строфе и *gghhhhhjkl* ‒ вписаны в силлабическую структуру подстрочника. Приведем рисунок рифмованного подстрочника на казахском языке, где первая цифра указывает номер стиха, вторая ‒ количество слогов в стихе. В 1-ой строфе: 1‒7, 2 ‒ 13, 3 ‒ 9, 4 ‒13, 5 ‒ 13, 6 ‒10, 7 ‒ 18, 8 ‒15, 9 ‒ 8. Во 2-ой строфе: 1‒ 8, 2 ‒ 14, 3 ‒ 13, 4 ‒10, 5 ‒ 14, 6 ‒10, 7 ‒ 10, 8 ‒13, 9 ‒ 16, 10 ‒16. С учетом агглютинативного строя казахского языка и фиксированного ударения на последнем слоге в казахском языке данные факторы становятся дополнительными ритмическими маркерами, способствующими воспроизведению медитативной структуры оригинала.

Итак, составление подстрочников к сонетам Вордсворта на казахском языке убеждает в правомерности разработанного в данной диссертации представления о роли подстрочника как способа достижения аутентичности художественного перевода, его месте в формировании диалога культур. Приведенный пример показывает один из путей реализации требования к составлению подстрочника ─ как способу вхождения иноязычного текста в коммуникативное пространство другой культуры ‒ культуры языка перевода. В качестве критериев аутентичности художественного перевода показаны примеры агглютинативного строя казахского языка, системы ударений, роль в иллокутивном воздействии на адресата перевода медитативной структуры оригинала. Доказано, что использование подстрочника, языка-медиатора или прямого перевода создает разные модели адресации и коммуникативных целей перевода и так определяются факторы, способствующие *диалогу /не-диалогу* культур. Активная роль адресата перевода, рассмотренная как источник новых интерпретаций оригинала, позволяет объяснить устаревание перевода, снижение коммуникативной равноценности оригинала и перевода. Изучение переводческой стратегии, подстрочника и переводческой компетенции как факторов *диалога/недиалога* культур, вхождения иноязычного текста в коммуникативное пространство языка перевода проливает свет на множественность результатов переводческой деятельности. Буквальное воспроизведение казахским переводчиком фактуальной и вербально-эмотивной информации оригинала не может вместе с тем передать эстетические особенности оригинала, связанные с ритмической организацией текста, жанровые признаки сонета.

Место подстрочника обусловлено ролью фактора эффективности художественного перевода как риторической коммуникации, условия вхождения текста другой культуры в культуру языка перевода. Так, становится возможным изучение условий формирования *диалога*/*недиалога* культур. Для казахской литературы «озерная» школа по-прежнему остается неосвоенной территорией. Восполнением данной лакуны является предпринятое по инициативе автора составление на казахском языке подстрочников рассматриваемых сонетов английского поэта для дальнейшего перевода на казахский язык.

Еще один аспект формирования *диалога / недиалога* культур связан с опосредованным диалогом, для которого значима функция языка-медиатора, каким явился, например, русский язык для переложений иностранной литературы на казахском языке. Отсутствие переводов поэзии-лейкистов на казахский язык выявляет перспективу их открытия для отечественного читателя посредством разработки рекомендаций по созданию переводов, установления критериев аутентичности художественного перевода. Роль подстрочника, подстрочных комментариев, исследовательского опыта, привлечение языка-медиатора на материале создает предпосылки для разработки рекомендаций по созданию переводов английской романтической поэзии на казахском языке, выпуска критически выдержанных изданий английской классической литературы на казахском языке. Переводы иноязычного текста ставят проблему прямого или опосредованного диалога, который условно может быть рассмотрен в рамках *диалога / недиалога* культур. Так, если подстрочник создавал поле для прямого диалога, то применение языка-медиатора для переводов любой иностранной литературы на любой язык, в том числе казахский, расширяет сферу аутентичности художественного перевода.

**Выводы по третьему разделу**

Анализ русских переводов поэзии «озерной школы» позволил расширить представление о факторах и критериях аутентичности художественного перевода на примере переводной множественности. Изучение своеобразия нового этапа английской романтической поэзии, связанного с изображением Природы, обусловило внимание к предмету и способам ее философско-эстетического изображения. Такой подход стал основой выявления новых путей достижения аутентичности художественного перевода на примере анализа стратегий перевода, связи коммуникативных и прагматических установок с результатом перевода. Сравнение лирической концепции Природы в сонете В. Вордсворта и С. Кольриджа на основе отличий в предмете и способах изображения показало пути развития английской «озерной школы» и ее специфику как объект для сопоставления русских переводов рассматриваемых произведений, а также пути обновления сонета при переводе на любой из языков. Природа ‒ как категория английского романтизма ‒ дополняет представление о факторах аутентичности художественного перевода как показателях динамики английского романтизма.

Обзор русских переводов «озерной школы» в аспекте подстрочника и перевода-парафраза позволил выделить аспект аутентичности художественного перевода, связанный с эффективностью художественного перевода как риторической коммуникации. Другими словами, подстрочник и перевод-парафраз являются не только показателями риторической природы художественного перевода, но и условиями формирования *диалога* /*недиалога* культур.

Роль художественного перевода как риторической коммуникации рассмотрена на примере обновления жанра сонета, русского романтизма и русского символизма. Исследование переводной дисперсии и переводной множественности, источником которой стали литературная рецепция и концепты Православия, а результатом явление «русского» Вордсворта, проведено на материале переводов А. Пушкина и К. Бальмонта. Анализ переводов осуществлен по линии перлокутивного результата (обновление жанра сонета) и коммуникативных и прагматических установок переводчиков. Так выстраивается линия для разработки критериев аутентичности художественного перевода. Показаны разные структурные особенности аллегорического текста перевода у русских поэтов. У Пушкина ─ это рецепция древнерусского жития, сохранение лирической фабулы оригинала», эволюция сонета Вордсворта в стихотворение о поэте и поэзии. Своеобразие аллегории Бальмонта заключается в применении сюжетного параллелизма, звукосимволизма, мифологического соотнесения истории и современности. Перлокутивный эффект переводов охарактеризован в терминах «русского» Вордсворта на основе «асимметрии межкультурной коммуникации».

Изучение русских переводов сонета Вордсворта «The world is too much with us» с позиций воздействия национальной концептосферы на авторскую позволило описать феномен переводной множественности. Разработана методика подсчета точности перевода в аспекте экспрессивной и импрессивной эквивалентности оригинала и перевода. Перспективность такого подхода состоит в установлении путей обновления переводов в контексте точности. Предпринятый опыт расчета точности перевода построен на сопоставлении передачи лексико-стилистических и лексико-морфологических маркеров духовной связи лирического героя с Природой. Так анализируется своеобразие передачи национальной концептосферы оригинала, влияния ее на авторскую концептосферу в переводах. Данное представление характерно для изучения точности передачи импрессивной эквивалентности. Анализ переводоведческих решений показал связь аутентичности художественного перевода с передачей жанровых признаков сонета. С другой стороны, показателями эффективности художественного перевода как риторической коммуникации становится интеграция исходящего текста в принимающую культуру. Так устанавливаются факторы *диалога/недиалога* культур.

Сопоставление передачи символики в поэме С. Кольриджа «Сказание о старом мореходе» и переводах Н. Гумилева и В. Левика проведено по линии иллокутивного воздействия автора перевода на читателя. Рассмотрение точности передачи референтной компетенции оригинала переводчиками, влияние акмеизма Н. Гумилева на процесс и результат его перевода, В. Левиком мотива божественного посланника построено на связи между зрелищной и звуковой символикой.

Изучение переводов Р. Саути А. Пушкиным и Н. Гумилевым позволило установить в переводах-парафразах влияние национальной концептосферы на авторскую. Так, анализ Православия, древнерусского жития, архетипов, поэтики молитвословного стиха способствовал установлению закона переводной дисперсии – линии отхода Пушкина от оригинала. Расширение системы критериев аутентичности художественного перевода связано здесь с творческим переосмыслением поэтом испанской темы. Поэма Р. Саути «The Surgeon’s Warning» в переводе Н. Гумилева анализируется в свете воздействия национальной концептосферы на авторскую с позиций влияния акмеизма. Сопоставление оригинала и перевода в контексте корреляции образов, персонифицирующих жизнь и смерть у Саути и концептов этики Православия (*добро, милосердие, сострадание),* ритуальной обрядовой практикирусского церковного быта показано как результат влияния на Гумилева-переводчика программы акмеизма.

Обоснование роли подстрочника в достижении аутентичного художественного перевода и как фактора формирования *диалога/недиалога* культур объясняет экспериментальный опыт автора диссертации – составление подстрочников к сонетам Вордсворта «The world is too much with us» и “To a Butterfly” на казахском языке. Так обосновывается представление о роли подстрочника как инструмента достижения аутентичности художественного перевода, показывается его место в формировании диалога культур. Составление подстрочника обосновано его функцией интеграции текста другой культуры в коммуникативное пространство принимающей. В качестве доказательства правомерности такого подхода приведен опыт разработки критериев аутентичности художественного перевода. Так, на материале фактов агглютинативного строя казахского языка, системы ударений, жанрово-интонационной медитативной структуры оригинала анализируется иллокутивное воздействие на адресата перевода. На примере подстрочника на казахском языке анализируется и роль языка-медиатора и опосредованного перевода с моделями адресации и коммуникативных целей перевода. Показано, как выбор переводоведческих решений определяет формирование *диалога /недиалога* культур. Уточняются представления переводоведения о причинах устаревания любого художественного перевода и снижения коммуникативной равноценности оригинала и перевода. Причина такого явления установлена в активной и преобразующей роли адресата перевода, его влиянии на появление новых интерпретаций оригинала. Рассмотрение переводческой стратегии, подстрочника и переводческой компетенции как факторов *диалога / недиалога* культур показывает обусловленность категории переводной множественности.

Составление подстрочников предложено с целью разработки рекомендаций для создания переводов английской романтической поэзии на казахский язык. Разработка критериев аутентичности художественного перевода, с учетом подстрочника, подстрочных комментариев, исследовательского опыта, привлечения языка-медиатора значима для выпуска критически выверенных изданий английской классической литературы на казахском языке.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В соответствии с заявленной темой в диссертации разработаны методологические основы дискурсной модели художественного перевода, которая способствует изучению эффективности художественного перевода и условий формирования *диалога/недиалога* культур, Основой дискурсной модели художественного перевода является аутентичность художественного перевода.

Методологические основы построены на концепции художественного перевода как риторической коммуникации. Внимание к коммуникативным и прагматическим установкам автора оригинала, его жанровым признакам, национальной и авторской концептосферам оригинала и перевода обусловило представление о художественном переводе как процессе трансформации *Другого* в *своего*. Анализ аутентичности художественного перевода ─ как основы дискурсной модели перевода ─ объясняет обращение к явлениям закона переводной дисперсии и переводной множественности, экспрессивного и импрессивного видов эквивалентности.

Разработка дискурсной модели художественного перевода и выделение аутентичности художественного перевода, путей ее достижения учитывает и особенности перевода поэтического произведения, в обусловленности смыслового содержания эстетическими показателями художественности, своеобразие воздействия на адресата.

Для решения задач диссертации применен ряд современных подходов и методов. Так, использование теории коммуникации позволяет охарактеризовать место художественного перевода в литературном процессе в аспекте обновления жанров принимающей культуры и динамики литературного процесса.

Применение инструментов риторического анализа способствует интеграции литературоведения и переводоведения с риторикой. Соответственно открываются перспективы анализа художественного перевода как процесса понимания и восприятия текста. Такое представление выстраивает алгоритм изучения художественного перевода как риторической коммуникации в последовательности «автор – переводчик – читатель». Синтез теории коммуникации и риторики обеспечивает неориторический (дискурсный) подход, направленный на исследование иллокутивного и перлокутивного воздействия автора на читателя. Так предметизируется сущность художественного перевода как риторической коммуникации. Анализ переводческой компетенции, риторических стратегий автора оригинала и автора перевода в аспекте национальной и авторской концептосфер также расширяет представление о риторической природе художественного перевода.

Понятие аутентичности художественного перевода ─ как основы дискурсной модели перевода ─ связано с понятием эффективности перевода, условиями интеграции текста чужой культуры в принимающую культуру. Другими словами, изучение процесса превращения *Другого* в *своего* ставит вопрос офакторах и критериях аутентичности в свете национальной и авторской концептосфер, с одной стороны. Вместе с тем это фокус трех компетенций текста перевода (референтной, креативной и рецептивной), способов выстраивания национальной и культурной идентичности *Другого.* Уточнение процесса анализа категориями экспрессивной и импрессивной аутентичности проливает свет на выбор переводчиком типа и жанра перевода, приемов иллокутивного и перлокутивного воздействия на адресата. Впервые в работе понятие аутентичности художественного перевода связано с ролью языка-медиатора и подстрочника как факторов *диалога /недиалога* культур.

Выделение факторов и разработка критериев аутентичности художественного перевода проведены на нескольких этапах исследования. Во-первых, факторы аутентичности художественного перевода связаны с национальным своеобразием баллады в английской и русской литературе и ее жанровыми особенностями. Обоснована связь между критериями аутентичности художественного перевода и антропоморфной символикой баллады. Второй этап исследования построен на анализе жанровых особенностей баллады Бернса. Разработка критериев аутентичности художественного перевода должна учитывать значимость приемов сюжетологического строения, композиционной организации, стиля Бернса, аллегории природы и метафизической и мифологической поэтики оригинала. Данная система художественных параметров иллюстрирует приемы иллокутивного воздействия автора на адресата текста.

Факторы аутентичности художественного перевода исследуются с позиций переводной множественности и переводной дисперсии. Объектом анализа стали переводы баллады Р. Бернса В. Жуковским, С. Маршаком, Э. Багрицким, К. Шангытбаевым. Явление переводной множественности исследуется на примерах пародии и веселой застольной песни. Связь между стратегией перевода и приемами иллокутивного воздействия переводчика на читателя анализируется на примере трансформации *Другого* в *своего*. Методика анализа художественного произведения с позиций трех компетенций текста – референтной, креативной и рецептивной ─ способствует выявлению факторов эффективности художественного перевода.

Понятие аутентичности художественного перевода расширено за счет применения терминов *фабулярного стихотворения* и *вторичной поэтики выразительности.* Такой подход способствует описанию национальной и культурной идентичности перевода. Тезис о роли критериев аутентичности художественного перевода ─ как индикатора эффективности художественного перевода, его риторической природы ─ построен на влиянии национальной концептосферы оригинала и перевода на авторскую. В качестве критериев аутентичности художественного перевода установлены приемы драматической и комической модальности, стиховедческие параметры как признаки жанра баллады.

Анализ перевода К. Шангытбаева показал роль русского языка и поэтики соцреализма как медиаторов между оригиналом и переводом и позволил дополнить представление о приемах достижения аутентичности художественного перевода.

Понятие об аутентичности художественного перевода исследуется на материале русских переводов поэзии озерной школы как явления переводной множественности. Природа ‒ как категория английского романтизма ‒ рассмотрена с позиций предмета и способа философско-эстетического изображения. Приемы создания лирической концепции Природы в сонете В. Вордсворта и С. Кольриджа отражают пути обновления переводов сонетов на любой из языков.

Представление о художественном переводе как риторической коммуникации обосновано как результат перлокутивного воздействия ─ это обновление жанра сонета, русского романтизма и русского символизма. В процессе переводной дисперсии и переводной множественности рассмотрены переводы А. Пушкина и К. Бальмонта как явление «русского» Вордсворта. Анализ литературной рецепции и концептов Православия показал разные источники аллегорического текста перевода. Критерии аутентичности художественного перевода зависят от различий в приемах этой аллегории.

Влияние национальной концептосферы на авторскую рассмотрено с позиций переводной множественности и на материале русских переводов сонета Вордсворта «The world is too much with us». Разработка и применение методики подсчета точности перевода в аспекте экспрессивной и импрессивной эквивалентности оригинала и перевода способствуют выявлению направлений обновления переводов. Предпринятый опыт расчета точности перевода построен на анализе лексико-стилистических и лексико-морфологических маркеров духовной связи лирического героя с Природой. Лирическая концепция Природы рассмотрена в аспекте влияния национальной концептосферы оригинала на авторскую, а также изучения точности передачи импрессивной эквивалентности. Установлена связь аутентичности художественного перевода с передачей жанровых признаков сонета, которая объясняет интеграцию текста оригинала в принимающую культуру и формирование *диалога/недиалога* культур.

Иллокутивное воздействие автора перевода на читателя показано на примере сопоставления переводов поэмы С. Кольриджа «Сказание о старом мореходе» Н. Гумилевым и В. Левиком. Передача референтой компетенции оригинала, влияние переводоведческих установок и компетенций на процесс и результаты перевода показаны в аспекте связи зрелищной и звуковой символики.

Новый пример изучения аутентичности художественного перевода предпринят на материале переводов Р. Саути А. Пушкиным и Н. Гумилевым и с позиции влияния национальной концептосферы на авторскую. В переводах-парафразах выявлена специфика переводной дисперсии. Влияние национальной концептосферы на авторскую как путь достижения аутентичности художественного перевода показан на примере перевода стихотворений Р. Саути «Roderick the last of the Goths» и «Madoc» А. Пушкиным и поэмы «The Surgeon’s Warning» Н. Гумилевым. Влияние на переводчиков поэтической религиозности и акмеизма указывает на линии отхода русских поэтов от оригинала, что отражает явление переводной дисперсии и ее роль в достижении точности перевода.

В диссертации представлены графики, диаграммы и гистограммы, содержащие методику подсчета коэффициента точности художественного перевода, что способствует пониманию аутентичности и созданию переводов, приближенных к оригиналу, с минимизированной переводной дисперсией.

Представление об эффективности художественного перевода как риторической коммуникации опирается на обоснование роли подстрочника и перевода-парафраза как приемов достижения аутентичности художественного перевода и условий формирования *диалога* / *недиалога* культур. Впервые роль подстрочника рассматривается как прием достижения аутентичного художественного перевода, фактор формирования *диалога/недиалога* культур. С этой целью составлены подстрочники к сонетам Вордсворта «The world is too much with us» и «To a Butterfly» на казахском языке. Составление подстрочника подчинено описанию интеграции текста другой культуры в коммуникативное пространство принимающей культуры. Разработка критериев аутентичности художественного перевода учитывает особенности агглютинативного строя казахского языка, систему ударений, жанрово-интонационной медитативной структуры оригинала. Так описывается иллокутивное воздействие на адресата перевода. На примере подстрочника на казахском языке показана его связь, роль языка-медиатора и/или прямого перевода с моделями адресации и коммуникативных целей перевода. Описана связь между переводоведческими решениями и условиями формирования *диалога /недиалога* культур. Причины устаревания художественного перевода связаны с активной ролью и влиянием адресата перевода на потребность в новых трактовках оригинала. В переводной множественности выделены роль переводоведческой стратегии, подстрочника и переводческой компетенции как факторов *диалога / недиалога* культур.

В диссертации осуществлена разработка рекомендаций по созданию переводов английской романтической поэзии на казахский язык. Эти рекомендации основаны на роли подстрочника, подстрочных комментариев, исследовательского опыта, языка-медиатора.

**Список использованных источников**

1. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – Изд. 3-е, стер. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
2. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. ‒М.: Наследие, 2000. – 254 с.
3. Шерстнева Е.С. Переводная множественность художественной прозы как проблема теории перевода: автореф. ... канд. филол. наук: 10.02.20. ─ Магадан, 2009. ─ 20 с.
4. Venuti L. Strategies of Transtation // In book: Routìedge Encyciopedia of Translation Studies. *–* London; NY.: Routìedge, 2001. – P. 240-244.
5. Berman A. Translation and the trial of the foreign // In book: The translation studies reader. – London: Routledge, 2000. – P. 282-295.
6. Бельгер Г.К. Ода переводу: литературно-критические статьи, исследования, эссе о проблемах художественного перевода. ─ Алматы: Дайк-Пресс, 2005. ─ 414 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алтейя, 2000. – 347 c.
8. Вакуленко А.Г. Эволюция «страшной» баллады в творчестве русских поэтов-романтиков XIX - начала ХХ веко: от В.А. Жуковского до Н.С. Гумилева: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 207 c.
9. Душнина Л.Н. Русская поэзия и проза XIX-XX вв.: ритмическая организация текста: дис. … док. филол. наук: 10.01.01. – Саратов, 2003. – 372 с.
10. Воронцова Т.И. Картина мира в тексте английской баллады: Когнитивная основа и языковая репрезентация: дис. … док. филол. наук: 10.02.04. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцина, 2003. – 398 с.
11. Родина Н.В. Авторский ракурс в средневековой народной англо-шотландской балладе: дис. … канд. филол. наук:10.02.04. – М., 2005. – 155 с.
12. Исаева Н.А. Проблема формирования переводческих норм в жанре баллады: на материале переводов В.А. Жуковского англо-шотландских баллад: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – М.: МГПУ, 2011. – 208 с.
13. Подольская Г.Г. Функционирование в контексте русской литературы первой трети XX века балладного творчества С.Т. Кольриджа и Р. Саути: дис. … док. филол. наук: 10.01.05. – Астрахань: Астраханский ГПУ. 1999. – 406 с.
14. Малышева Е.И. Функция образа символа в поэзии С.Т. Кольриджа: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – Нижний Новгород, 2003. – 211 с.
15. Рогова А.Г. Эпистолярное наследие Роберта Саути: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. – Санкт-Петербург: СПбГУ. 2004. ‒ 327 с.
16. Федотова Л.В. Фольклор как художественный и духовно-философский феномен эстетических исканий поэтов-романтиков: дис. … док. филол. наук: 10.01.09. – Майкоп: Адыгейский ГУ, 2008. – 369 с.
17. Рябова А.А. Поэзия «озерной школы» в контексте литературного развития в России XIX – начала XX века: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. – Саратов: Саратовский ГУ, 2007. – 213 с.
18. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. ‒ М.: Высшая школа, 1989. – 307 с.
19. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. ‒ Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. – 450 с.
20. Балашов Н.И. Испанская классическая драма в сравнительно-литературоведческом и текстологическом аспектах. ‒ М.: Наука, 1975. – 335 с.
21. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века. ‒ Л.: Наука, 1985. 299 с.
22. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. ‒ М.: Наука, 1979. – 495 с.
23. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. ‒ М.: Аспект-Пресс, 1999. – 334 с.
24. Холшевников В.Е. Основы стиховедения: русское стихосложение. ‒ М.: Академия, 2002. – 208 с.
25. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. ‒ Л.: Просвещение, 1972. – 271 с.
26. Гаспаров М.Л. Подстрочник и мера точности // В кн.: О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. ─ С. 361-372.
27. Портер Л.Г. Числовые оценки качества поэтического перевода // https://poezia.ru/works/116614. 06.07.2021.
28. Чувакин А.А., Земская Ю.Н., Качесова И.Ю. и др. Основы общей риторики. – Изд. 2-е. ─ Барнаул: АлтГУ, 2013. – 194 с.
29. Уразаева К.Б. Риторическая модель художественного перевода. Поэзия жырау с точки зрения риторики // <http://elibrary.asu.ru/xmlui/browse>. 20.02.2020.
30. Масленникова Е.М. Художественная коммуникация перевода: параметры и особенности: монография. – М.: Директ-Медиа, 2016. ─ 197 с.
31. Алтыбаева С.М., Маданова М.Х. Художественный перевод и сравнительное литературоведение: учеб. пос. ─ Алматы: РИК, 2000. ─ 113 с.
32. Бернс Р. Стихотворения: сб. / пер. с англ. – М.: Радуга, 1982. – 701 с.
33. Жуковский В.А. Графине С.А. Самойловой // В кн.: Собрание сочинений. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. – Т. 1. ─ 480 с.
34. Бернс Р. Өлеңдер / қаз. ауд. Қ. Шаңғытбаев. ─ Астана, 2002. – 208 б.
35. Wordsworth, W. Selected poems. – London: The Millennium Library, 1994. ‒ 525 р.
36. Coleridge S.T. Poems. – London: The Millennium Library, 1994. – 571 p.
37. Southey R. The Surgeon’s Warning // Im book: The Minor Poems. – London, 1832. – P. 208-219.
38. Гумилёв Н.С. Творчество поэтов «озерной школы» // https://ru.wikisource.org/wiki/. 17.11.2019.
39. Пушкин А.С. Стихотворения, 1826-1836 // В кн.: Полное собрание сочинений: в 16 т. ─ М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. 3, кн. 1. *─* С. 206-207.
40. Бальмонт К.Д. Переводы из Вордсворта // <http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/vordsvort.htm>. 20.01.2020.
41. Блейк В., Скотт В., Кольридж С.Т. и др. Поэзия английского романтизма / пер. с англ. – М.: Художественная литература, 1975. – 669 с.
42. Прелюдия: 1805: автор. сб. / сост. Е.В. Халтрин-Халтурина. ‒ М.: Ладомир, Наука, 2017. – 1000 с.
43. Литератор / сост. А. Лидин. – СПб.: Северо-Запад, 2015. – 272 с.
44. Гарбовский Н.К. Теория перевода: учеб. ‒ М., 2007. – 544 с.
45. Encyclopedia of Literary Translation / еd. O. Classe. – London: Fitzroy Dearborn, 2000. ‒ 1714 с.
46. France P. The Oxford Guide to Literature in English Translation. – Oxford: Oxford University Press, 2001. ─ 680 p.
47. Bush P. Literary translation, practices // In book: Encyclopedia of Translation Studies. – London; NY.: Routeledge, 1998. – Р. 127-129.
48. Lefevere A. Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. – NY., 1992. ‒ 165 p.
49. Even-Zohar I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem // In book: The Translation Studies Reader. – Ed. 2nd. – NY.: Routledge, 2000. – P. 199-204.
50. Bassnett S., Lefevere A. Translation, History and Culture. – London; NY.: Pinter, 1990. ‒ 133 p.
51. Вишняускене Д., Лечицкая Ж. Концепция формирования переводческой компетенции при обучении переводу технической литературы // Studies about language. ‒ 2009. ‒ №15. ‒ С. 94-103.
52. Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов: художественная публицистика: сб. ст. ‒ М.: Прогресс, 1987. ─ С. 91-106.
53. Перевод – средство взаимного сближения народов. художественная публицистика: сб. / сост. Л.А. Клышко – М.: Прогресс, 1987. ‒ 638 с.
54. Quine W. Word and Object. – Cambridge: Harvard University Press, 1960. ─ 287 p.
55. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М. Лотман. – М.: ЯРК, 1996. – 447 с.
56. Чайковский Р.Р., Лысенкова Е. Неисчерпаемость оригинала: 100 переводов «Пантеры» Р.М. Рильке на 15 языков. ─ Магадан: Кордис, 2001. ─ 211 с.
57. Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода. ─ Магадан: СвГУ. 2008. ─ 182 с.
58. Лысенкова Е.Л. Поэзия и проза Р.М. Рильке в русских переводах: исторические, стилистико-сопоставительные и переводческие аспекты: дис. … док. филол. наук: 10.02.20. ─ Магадан, 2007. ─ 512 с.
59. Топер П.М. Перевод как творчество // Художественный перевод: вопросы теории и практики: сб. ─ М.: ИМЛИ, 1982. – С. 488-495.
60. Шлейермахер Ф.Д. О разных методах перевода: лекция прочитанная 24 июня 1813 г. // Вестник Московского университета. – 2000. ─ №2. – С. 127-145.
61. Venuti L. The translator’s Invisibility. – London, NY.: Routeledge, 1995. – 365 p.
62. Райс К. Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. ст. ‒ М., 1978. – С. 202-228.
63. Gentzler Ed. Contemporary Translation Theories. – Ed. 2nd. – Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2001. ‒ 232 р.
64. Cambridge Dictionary // https://dictionary.cambridge.org/. 23.07.2020.
65. Фененко Н.А., Кретов А.А. Переводоведение: проблемы и решения // <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2002/03/fenenko.pdf>/. 10.07.2021.
66. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика: сб. ─ М.: МГЛУ, 1999. – Вып. 24. ─ С. 107-122.
67. Гончаренко С.Ф. К вопросу о построении курса теории и практики поэтического перевода // Актуальные проблемы преподавания перевода и иностранных языков в лингвистическом вузе: сб. науч. тр. ─ М., 1996. – Вып. 423. ─ С. 11-14.
68. Николаев Д.Ю., Рудых А.М. Художественный перевод иностранной поэзии // Молодежный вестник ИРГТУ. – 2011. – №4. – С. 32-37.
69. Шутемова Н.В. Практикум по переводу (поэтический перевод): учеб. пос. – Пермь: ПГНИУ, 2011. – 115 с.
70. Marouzeau J. La Traduction // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. ‒ 1956. ‒ №8. ‒ P. 147-150.
71. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – Л.: Советский писатель, 1963. – 431 с.
72. Сорокин Ю.А. Интуиция и перевод. Рефлексивный опыт переводчика-китаиста // Перевод как моделирование и моделирование перевода: сб. науч. тр. ‒ Тверь: Твер. гос. ун-т, 1991. ‒ С. 4-19.
73. Эткинд Е.Г. Русские поэты – переводчики от Тредиаковского до Пушкина. ‒ Л.: Наука, 1973. – 248 с.
74. Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: сб. ‒ М.: Радуга, 1985. – Т. 2. ‒ С. 566-567.
75. Шутемова Н.В. Типы поэтического перевода // Вестник Пермского Университета. – 2012. – №1(17). – С. 60-66.
76. Шутемова Н.В. Понятие «образ» в рефракционной модели поэтического перевода. // Вестник Пермского университета. ‒ 2019. ‒ №11(4). ‒ С. 68-83.
77. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. ‒ М.: Флинта: Наука, 2002. ‒ 383 с.
78. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. ─ 542 с.
79. Шутёмова Н.В. К проблеме ритма в поэтическом переводе // Вестник Пермского университета. – 2009. – №2. – С. 56-61.
80. Cohen J. English Translators and Translations. – London: Longmans, Green, 1962. – 64 p.
81. Волкова Е.В. Два перевода одного стихотворения: Марина Цветаева «Маме» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – №5(47). – C. 68-73.
82. Карпухина Т.П. Об английском переводе стихотворения М. Цветаевой, посвященного Анне Ахматовой (опыт сопоставительного исследования) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2013. – №4. – С. 74-79.
83. Гачечиладзе Г.Р. Стихосложение и поэтический перевод // Поэтика перевода: сб. ─ М.: Радуга, 1988. ─ С. 88-99.
84. Гочев Г.Н. Звуко-цветовой эффект поэтического текста. Прагматическая адекватность перевода (анализ переводов на болгарский язык стихотворения В. Высоцкого «Красное, зеленое …») // Болгарская русистика ‒ 2018. ‒ №2. ‒ С. 38-47.
85. Newmark P. No global communication without translation // In book: Translation today. Trends and perspectives. ─ Sydney: Multilingual matters, 2003. ‒ P. 55-68.
86. Newmark P. Approaches to translation. ─ Oxford: Pergamon, 1981. ‒ 213 p.
87. Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка. ‒ М.: Аграф, 2002. ‒ 127 с.
88. Руднев В. Морфология реальности: исследование по ”философии текста“. ‒ М.: Аграф, 1997. ‒ 207 с.
89. Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философии текста. ‒ М.: Аграф, 2000. ‒ 432 с.
90. Лотман Ю.М. Избр. ст.: в 3 т. ‒ Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. ‒ 247 с.
91. Азарова Н.М. Критерии «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса: сб. ст. ‒ М.: Индрик, 2012. ‒ С. 225-233.
92. Супрун А.Е. Лекции по лингвистике: учеб. пос. ─ Минск: Изд-во БГУ, 1980. – 144 с.
93. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. ‒ М.: Художественная литература, 1975. ‒ 504 с.
94. Мельник Я.Г. К вопросу о неопарадигматической интерпретации конфликта классической риторики и неориторики: дискурс-анализ // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. ‒ 2019.‒ №4. ‒ С. 22-27.
95. Гончаренко С.Ф. Собр. избр. соч.: в 3 т. ‒ М.: Рема, 1995. – Т. 1. ─ 282 с.
96. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепт, дискурс. ‒ Волгоград: Перемена, 2002. ‒ 477 с.
97. Posner R. Rational Discourse and Poetic Communication. Methods of Linguistic, Literary, and Philosophical Analysis // [Journal for General Philosophy of Science/Zeitschrift für Allgemeine Wissenschafts theorie](https://philpapers.org/asearch.pl?pub=474). – 1985. – Vol. 16, №2. – Р. 375-380.
98. Швейцер, А.Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. ‒ М.: Наука, 1988. ─ 215 с.
99. Виноградов, В.В. О теории художественной речи. ‒ М.: Высшая школа, 1971. ─ 240 с.
100. Городецкий Б.Ю. Компьютерная лингвистика: моделирование языкового общения // Новое в зарубежной лингвистике: сб. ‒ М.: Прогресс, 1989. – Вып. 24. ‒ С. 5-29.
101. Качесова И.Ю. и др. Риторика: учеб. – Барнаул: АлтГУ, 2018. – 587 с.
102. Бенвенист Э. Общая лингвистика / пре. с фр. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
103. Виноградов В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. ‒ М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 259 с.
104. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ─ М: Прогресс, 1994. ─ 616 с.
105. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – Изд. 5-е. ‒ М.: Флинта, 2003. – 252 с.
106. Остин Дж. Слово как действие // <https://knigogid.ru/books/1809549-slovo-kak-deystvie/toread>. 10.05.2020.
107. Василина В.Н. Иллокуция как коммуникативная характеристика высказывания // Вестник МГЛУ. ‒ 2005. – №2(18). – С. 44-53.
108. Кушнина Л.В., Силантьева М.С. Языковая личность переводчика в свете концепции переводческого пространства // Вестник Пермского университета. ‒ 2010. ‒ №6(12). ‒ С. 71-75.
109. Кушнина Л.В., Литвинова С.В., Перлова И.В. и др. Интерпретирующая функция переводческого понимания как отражение индивидуальной переводческой картины мира. // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. ‒ 2019. ‒ №4. ‒ С. 48-56.
110. Степанов Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта). – Известия АН СССР. ‒ 1981. ‒ №4. ‒ С. 325-332.
111. Уразаева К.Б. Национальная концептосфера и риторическая коммуникация автора – переводчика – адресата // Русский язык и литература в контексте глобализации: матер. 6-й междунар. науч.-практ. конф., посв. 50-летию МАПРЯЛ. ‒ М., 2019. ‒ С. 516-522.
112. Уразаева. Иллокутивное воздействие говорящего на слушающего // Матер. 2-го всемир. конгр. «Восток-Запад: пересечения культур». ‒ Киото: Университет Киото, 2019. ‒ С. 63-69.
113. Уразаева К.Б., Арынгазинова Г. Русский ориентализм и перевод Корана В. Прохоровой. Сура «Женщины» // Простор. ‒ 2019. ‒ №9. ‒ С. 152-157.
114. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка: толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. – 2292 с.
115. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / под ред. А.М. Прохорова. – М., 1969. – Т. 1. – 608 с.; 1970. – Т. 2. ─ 631 с.
116. Lier L. Interaction in the Language Curriculum: Awareness, Autonomy and Authenticity. – London: Longman, 1996. ‒ 248 p.
117. Harmer J. How to teach English. – London: Pearson, 2010. ‒ 290 p.
118. Morrow K. Authentic Texts in ESP // In book: English for specific purposes. – London: Modern English Publications, 1977. ‒ P. 13-16.
119. Ермишин О.Т. Афоризмы. Золотой фонд мудрости. ‒ М.: Просвещение, 2006. ─ 1695 c.
120. Леонтьева К.И. Дискурсивная онтология перевода: к обоснованию статуса. // Вестник ТвГУ. ─ 2012. ─ №10. Вып. 2. ─ С. 78-85.
121. Чередниченко А.И., Бех П.А. Лингвистические проблемы воссоздания образа в поэтическом переводе: тексты лекций. ─ Киев: КГУ, 1980. ─ 67 с.
122. Никонова Н.Е. Подстрочный перевод: типология, функция и роль в межкультурной коммуникации. ─ Томск: Томский государственный университет, 2008. ─ 112 с.
123. Липич Т.И. Диалог как форма взаимодействия культур // Nomothetika: Философия. Социология. Право. – 2009. – №10(65). – C. 50-54..
124. Каган М.С. Философия культуры. ─ СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1996. ─ 414 с.
125. Oxford English Dictionary // https://www.oxfordlearnersdictionaries. com/definition/english/ballad/. 20.01.2021.
126. Gerould G.H. The Ballad Tradition. ‒ N.Y.: Oxford: Oxford Univ. Press, 1957. – 311 p.
127. Балашов Д.М. Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике // Вопросы литературы и народного творчества: сб. ст. – Петрозаводск, 1962. – Вып. 35. – С. 62-79.
128. Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады. ‒Петрозаводск: Карельское книжное издание, 1966. – 72 с.
129. Иезуитова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм: сб ст. – Л.: Наука, 1978. – С. 138-163.
130. Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797-1801 / ed. by H. Eichner. – Toronto: University of Toronto Press, 1957. – 352 р.
131. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пос. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
132. Микешин A. M. О жанровой структуре русской баллады // Проблемы литературных жанров: матер. науч. межвуз. конф., посв. 50-лет. образов. СССР. ‒ Томск: ТГУ, 1972. ‒ С. 154-156.
133. Бенатова И.М. Баллада в болгарской литературе 20-30-х годов XX века. ‒ Львов: Изд-во «Львовской политехники», 2015. ‒ 368 с.
134. Жигачева М.В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века: дис. … канд. филол. наук: 10.01.02. ‒ М., 1993. ‒ 197 с.
135. Knight S. Robin Hood: an Anthology of Scholarship and Criticism. ‒ Cambridge, 1999. ‒ 471 р.
136. Hahn Th. Robin Hood in Popular Culture: Violence, Transgression, and Justice. ‒ Cambridge, 2000. ‒ 278 р.
137. Percy Th. Reliques of ancient English poetry: consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces of our earlier poets. ‒ Charleston: Nabu Press, 2012. ‒ 436 р.
138. Vlach R. Robert Burns Through Russian Eyes // Studies in Scottish Literature. – 2013. – Vol. 2, №3. – Р. 152-162.
139. Жаткин Д.Н. У истоков русской рецепции поэзии Роберта Бернса // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – 2015. – №3(35). – С. 104-118.
140. Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира – переводы Маршака // В кн.: О русской поэзии. ‒ СПб., 2001. – С. 389-409.
141. Поллок Дж., Вишняк В. К вопросу об адекватности перевода: Р. Бернс в переводе С. Маршака и Э. Багрицкого баллада «Джон Ячменное зерно» // Русский язык за рубежом. ‒ 2001. ‒ №1. ‒ С. 90-97.
142. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / сост. М.Л. Гаспаров. ─ М.: Языки русской культуры, 2000. ─ 432 с.
143. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. ‒ М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. – Т. 3 – 574 с.
144. Веселовский А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 512 с.
145. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века. ‒ М.: Наука, 1985. ‒ 299 с.
146. Данилевский Р.Ю. Шиллер и становление русского романтизма // Ранние романтические веяния: сб. ст. ‒ Л.: Наука, 1972. ‒ С. 3-96.
147. Багно В.Е. Жуковский – переводчик «Дон Кихота» // Жуковский и русская культура: сб. науч. тр. ‒ Л.: Наука. 1987. ‒ С. 293-311.
148. Разумова Н.Е. «Форсалия» Лукана в движении Жуковского к лиро-эпической поэме // Проблемы метода и жанра: сб. ст. ‒ Томск, 1988. – Вып. 14. – С. 35-42.
149. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. ‒ М., 1960. – Т. 4. – 783 с.
150. Абишева К.М., Симбаева С.О., Юсбекова Н.Н. и др. Мастерство переводчика: лингвокреативные стратегии транслятора. – Нур-Султан: Туран-Астана, 2019. – 202 с.
151. Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 15 т. – Изд. 2-е. ‒ М.: Агенство ФТМ, Лтд, 2012. – Т. 3. – 640 с.
152. Твардовский А.Т. Собрание сочинений: в 6 т. ‒ М.: Худож. лит., 1980. – Т. 5. – 463 с.
153. De-you Y. On Marshak’s Russian Translation of Robert Burns// Studies in Scottish Literature. – 1987. – Vol. 22, №1. ─ Р. 10-29.
154. Nash W. Changing the Guard at Elsinore // In book: Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics edited by Ronald Carter and Paul Simpson. – London: Taylor & Francis, 2003. ─ 305 p
155. Смирнов А. Ячменное “Я” // Вопросы литературы. ‒ 1998. ‒ № 6. – C. 200-226.
156. Ахметов З.А. Казахское стихосложение. ─ Алматы: «Арда+7», 2012. ─ 480 с.
157. Уразаева К.Б. Казахское средневековое правосудие: механизм культурной безопасности и сохранения национальной идентичности // Матер. междунар. форума “Язык, культура и национальная безопасность”. ‒ Гуанчжоу; Екатеринбург, 2016. ‒ С. 86-92.
158. Абдрахманов С. А.С. Пушкиннің «Евгений Онегин» романының қазақ әдеби және фольклорлық дәстүріндегі орны: 10.01.02: фил. ғыл. канд. ... автореф. – Астана, 1999. – 30 б.
159. Соловьева H.A. У истоков романтического метода // В кн.: Творческие методы и литературные направления. – М., 1987. – С. 52-71.
160. Wordsworth W., Coleridge S.T. Lyrical Ballads. – London: Routledge. 2013. ─ 440 p.
161. Дьяконова Н.Я., Яковлева Г.В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тэйлора Кольриджа // В кн.: Избр. тр. / пер. с англ. ‒ М.: Искусство, 1987. ‒ 350 с.
162. Simmons J. Southey. – New Haven: Yale University Press, 1948. ‒ 256 с.
163. Захаров, В.В. Комментарии // Английская поэзия в русских переводах (XIV-XIX века): сб. ‒ М.: Прогресс, 1981. ‒ С. 567-686.
164. Бальмонт К. О переводах // Россия и славянство. ‒ 1932. ‒ №192.
165. Забаева Е.Ю. К вопросу о влиянии поэтики Э.А. По на творчество К. Бальмонта // Вестник МГПУ. – 2010. – №2(5). – С. 97-105.
166. Серебрякова О.М. Традиции англоязычной поэзии XIX века в лирике К.Д. Бальмонта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. ‒ М.: МПГУ, 2009. ‒ 269 с.
167. Гумилев Н.С. О стихотворных переводах // В кн: Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1991. – Т. 4. – С. 191-199.
168. Володарская Л.И. Три вехи в истории русского поэтического перевода // <http://sites.utoronto.ca/tsq/08/volodarskaya08.shtml>. 23.11.2019.
169. Жаткин Д.Н., Рябова А. Творчество поэтов «Озерной школы» в интерпретации Н.С. Гумилева // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. – 2007. – №4. – С. 74-81.
170. Томашевский В.В. Пушкин и Франция. – Л.: Советский писатель, 1960. – 496 с.
171. Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006. – 476 с.
172. Алябьева Л.А. Институт авторства в культуре английского романтизма: на материале творчества У. Вордсворта: дис. … канд. филол. наук: 10.01.03. ‒ М., 2002. ‒ 466 с.
173. Дудко А.Э. Переводческая рецепция английского сонета эпохи романтизма в русской поэзии XIX –начала XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. ‒ Орел, 2013. ‒ 239 с.
174. Яковлев Н.В. Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина. Перевод Пушкина из поэмы Вордсворта «Экскурсия». Пушкин и Кольридж. Пушкин и Саути // Пушкин в мировой литературе: сб. ст. ‒ Л., 1926. ‒ С. 132-159.
175. Жаткин Д.H. Переводы английской романтической поэзии с языков-посредников в контексте русско-английских литературных связей XIX века // Русистика и современность. Литературоведение: сб. науч. ст. 12-й междунар. науч. конф., посв. 200-летию Н.В. Гоголя. ‒ Одесса, 2010. – С. 123-131.
176. Heath W. Wordsworth and Coleridge: A Study of their Literary Relations in 1801-1802. – Oxford: Oxford University Press, 1970. ‒ 182 с.
177. Bauer N.S. Wordsworth: a Reference to British Criticism. – Boston: G.K. Hall & Co, 1978. ‒ 467 p.
178. Watson J.K. English poetry of the romantic period, 1789-1830. ‒ London: Taylor & Francis Ltd, 1985. ‒ 438 p.
179. Curran S. Poetic Form and British Romanticism. – Oxford: Oxford University Press, 1990. – 288 p.
180. Mahoney J.L. William Wordsworth. A Poetic Life. – NY.: Fordham University, 1997. ‒ 301 p.
181. Robinson D. William Wordsworth's Poetry. – London: Continuum International Publishing, 2010. ‒ 154 p.
182. McFarland T. Romanticism and the Forms of ruin: Wordsworth, Coleridge and modalities of fragmentation. – Princeton (N.Y.): Princeton University Press, 1981. ‒ 468 p.
183. Gill S. William Wordsworth: A Life. – Oxford: Oxford University Press, 1989. ‒ 552 p.
184. Brett R.L., Jones A.R. Lyrical Ballads: Wordsworth and Coleridge. – NY.: Psychology Press, 1991. – 346 p.
185. Хворостьянова Е.В. Ритмическая композиция русского стиха: историческая типология и семантика: дис. ... док. филол. наук. ‒ СПб., 2009. ‒ 508 с.
186. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. ‒ М.: Высшая школа, 1983. ‒ 303 с.
187. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. ‒ Екатеринбург, 2003. ‒ 548 с.
188. Корнеева Л.Н. Пушкинская сонетиана. // Исследовательский журнал русского языка и литературы. ‒ 2017. ‒ Т. 10, №2. ‒ C. 7-28.
189. Wordsworth W. The Poetical Works of William Wordsworth. – Paris: Published by A. and W. Galignani. 1828. 333 p.
190. Корецкая И.В. Символизм: Русская литература на рубеже XIX и ХХ веков // В кн.: История всемирной литературы: в 8 т. ‒ М.: Наука, 1994. ‒ Т. 8. – ‒ С. 78-94.
191. Бальмонт К.Д. Переводы из Вордсворта // http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/vordsvort.htm. 17.07.2020.
192. Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads // In book: Lyrical Ballads. – NY.: Routledge, 1993. – 400 p.
193. Engell J. Wordsworth’s Earth, Nature, Strength // The Words-worth Circle. – 2019. – Vol. 50, №2. – Р. 166-179.
194. Trantham M. Science, Poetry, and Defining Life in the Romantic Era: “Life! What is Life?”: tez. … of master of arts. ─ Lincoln, Nebraska, 2019. – 48 p.
195. Mitchell R. Romanticism and the Experience of Experiment // The Wordsworth Circle. – 2015. – Vol. 46, №3. – P. 132-142.
196. Daniel C. Milton, Politics and The Prelude // The Wordsworth Circle. – 2017. – Vol. 48, №3. – Р. 172-177.
197. Ploix C. A study of prosody in modern English translations of Moliere's plays: dis. … doc. degree. – [Cambridge](https://en.wikipedia.org/wiki/Clare_College%2C_Cambridge): St. Hugh's College, 2018. – 239 p.
198. Chapman J. Tracing the Hand in Nineteenth-Century Poetry: William Blake, William Wordsworth, Dante Gabriel Rossetti, and Emily Dickinson: dis. … doc. degree. – Sydney, 2017. – 329 p.
199. Розов В. Для нас мир – слишком…// <https://stihi.ru/2013/06/30/151>. 06.07.2021.
200. Говзич Д. Уильям Вордсворт – Мир слишком огромен для нас // <https://stihi.ru/2021/04/07/9702>. 06.07.2021.
201. Snell-Hornby M. Translation studies: An integrated approach. – Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988. – 172 p.
202. Шерстнева Е.С. Переводная множественность как категория переводоведения: история, статус, тенденции // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – №73-1. – С. 526-532.
203. Al-Saffar A. The development of the concepts of materialism and idealism in the poetical works of Samuel Taylor Coleridge. thes. … doc. of philos. – Leicester: University of Leicester, 2018. – 165 p.
204. Perry S. Against the same-old same-old // <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n21/seamus-perry/against-the-same-old-same-old>. 20.04.2020.
205. Marshall Т. The Finite Mind: A Phenomenological Study of Samuel Taylor Coleridge: thes. … doc. of philos. – London, 2019 ‒ 200 p.
206. Holmes R. Coleridge. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – 102 р.
207. Горбунов А.Н. Воображения узывный глас // Стихотворения: сб. – М.: Наука, 2004. – С. 27-42.
208. д’Орсе Г. Язык птиц. Тайная история Европы. ‒ СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. ‒ 334 с.
209. Волкова Е.И. Сюжет о спасении: в рус., англ. и амер. лит. – М., 2001. ‒ 283 с.
210. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. ‒ СПб., 2003. ‒ 816 с.
211. Haining P. Superstitions. – London: Treasure Press, 1990. – 184 р.
212. Гумилёв Н. Сочинения: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 3. – 430 с.
213. Мучник Г.М. Типология сбоев в системе художественной коммуникации “автор-текст-читатель”. // Вестник КазНУ. – 2019. – Т. 175, №3. ─ С. 4-11.
214. Pratt L. Robert Southey, Writing and Romanticism. 2004 // https://www.erudit.org/en/journals/ron/2003-n32-33-ron769/009255ar/. 10.04.2020.
215. Smith Ch. Robert Southey and the Emergence of Lyrical Ballads. 2009 // https://www.erudit.org/en/journals/ron/1900-v1-n1-ron421/005792ar/. 08.02.2019.
216. Пушкин А. С. «На Испанию родную...» // В кн.: Полное собр. соч.: в 16 т. ‒ М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. – Т. 3, кн. ‒ С. 383-386.
217. Пушкин А.С. Родриг: («Чудный сон мне бог послал...») // В кн.: Полное собр. соч.: в 16 т. ‒ М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 3, кн. 1. ‒ 1948. ‒ С. 445-446.
218. Сурат И. «Родрик»: житие великого грешника // Новый Мир. ‒ 1997. ‒№ 3. ‒ С. 187 – 199.
219. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / пер. с фр. – М.: Прогресс-Академия, 1992. – 526 с.
220. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994. ‒ 136 с.
221. Динесман Т.Г. Предисловие к французской «Антологии русских поэтов» // Литературное наследство. – 1976. – Т. 85. – С. 200-204.
222. Богатырева Т.А. Отражение культа Богородицы в древнерусской литературе: жанрово-стилевой аспект: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01. ‒ М., 2010. ‒ 231 с.
223. Бедина Н.Н. Образ Богородицы и внутренняя семантика женских образов в книжной культуре Московского царства // Русское слово вчера и сегодня: сб. науч. тр. – Архангельск, 2005. – С. 3-12.
224. Казаков Е.Ф. Образ Богородицы как архетип русской души // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2014. ‒ Т. 1, №3(59). – С. 206-209.
225. Мишкуров, Э.Н. Герменевтико-переводческий методологический стандарт в зеркале трансдисциплинарности // Вестник Московского университета. – 2018. – №1. – С. 41-68.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

Баллада Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» с позиции аутентичности перевода

Таблица А.1 – Баллада Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно» в переводах В. Жуковского, С. Маршака, Э. Багрицкого. Изображение и способы эстетического отчуждения как источники жанровой трансформации

|  |
| --- |
| Жанровые индикаторы баллады |
| Лирический сюжет | Композиция | Стиль |
| Идея метафизической связи человека и природы | 3-частная композиция | Приемы описания природы |
| Концепция лирического героя | 1 часть: возраст человека как метафора времени года и символ бессмертия Джона.  | Приемы нарративного плана.Синтез лирического с эпическим Синтез реального и фантастического |
| Мотив получения волокна из растения | 2 часть: идея бессмертия тран сформируется в мысль о нас лаждении земными радостями | Механизм воздействия на читателя как соучастника событий |
| Повтор | Способы отчуждения от реальности |
| Приемы номинации героя | Символика времен года |
| Психологический параллелизм | Аллегория исторического плана |
| Строфика | Символика образов трех королей |
| Ритм | Героизация Джона |
| Рифмовка | Возвышенная риторика |
| Стихотворный размер | - |
| Примечание – Для диаграммы 1 (рисунок 2) |

Таблица А.2 – Ритмико-организационный рисунок баллады Бернса

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Номер строфы | Количество стихов | Способ рифмовки |
| I | 4 | aba |
| II | 4 | abb |
| III | 4 | abca |
| IV | 4 | abca |
| V | 4 | abb |
| VI | 4 | ab |
| VII | 4 | abc |
| VIII | 4 | abc |
| IX | 4 | abb |
| X | 4 | aba |
| XI | 4 | aab |
| XII | 4 | aab |
| XIII | 4 | abc |
| XIV | 4 | aba |
| XV | 4 | abc |
| Примечание ‒ Для графика 1 (рисунок 3) |

Таблица А.3 – Трансформация *Другого* в *своего* как источник жанровой трансформации в переводе В. Жуковского

|  |
| --- |
| Жанровые индикаторы баллады |
| Лирический сюжет | Композиция | Стиль. *Принципы романтической эстетики* |
| Мотив получения волокна из растения | Новый образ. Княжна Урусова | Шутливое посвящение платку |
| Романтическая история батистового платка | Синтаксический параллелизм | Аллегория любовного плана |
| ‒ | Обращение к имплицитному собеседнику. Градация | Пародийная имитация клятвы *(«О. Как я счастлив был! Готов в том подписаться кровью: Княжне Софии я служил с надеждой. Верой и любовью»*). |
| ‒ | Мотив. Синтаксический параллелизм.  | Снижение риторики *(«По маслу жизнь моя пошла!»)* |
| ‒ | Градация Синтаксический параллелизм. Повторы | Обытовление таинства исповеди *(«И мяли, мяли нас потом…», «И я попал, несчастный, в грязь, А из грязи – в карман к поэту»).* |
| ‒ | Градация. Повторы, синтаксические и грамматические | Соблюдение внешней формальной стороны обряда («*Крепко стиснули* *в вязанки…, сперва нас заперли в овин*», «*И мяли, мяли нас потом…).* |
| ‒ | Градация | Псевдо-ритуальная картина мира *(Но описать все наши муки**Нельзя ни словом, ни пером!..**Вот мы ткачу достались в руки*). |
|  | Параллелизм | Батистовый платок как символ мужского поклонения даме высшего света |
| \_ | Монологический прием повестования | Способ повествования. Замена третьего лица первым, рассказа о частной истории – интимным признанием |
| \_ | Мотив. Градация.  | Присутствие абстрактной лексики (*судьба,* *зло, милость Бога, роковой час*, *муки, надежда, вера, любовь, радость,* *мученье,* *благотворенье, нежалостливый рок*). |
| \_ | Мотив. Градация. | Императивные формы глагола (*Спаси ж меня, спеши княжне меня отдать, дай*). |
| \_ | Монологический прием повестования | Книжные обороты (*Тогда нежалостливый рок Мне благосклонным оказался…, Готов в том подписаться кровью…).* |
| Примечание – Для диаграммы 2 (рисунок 4)  |

Таблица А.4 – Переводческая стратегия С. Маршака. Фабулярное стихотворение и вторичная выразительность

|  |  |
| --- | --- |
| *Лирический сюжет* | Бытовая сюжетная картинка, лишенная признаков исторической аллегории |
| Гедонистические мотивы |
| *Композиция* | Повторы с различной семантико-эмоциональной окраской |
| Синтаксический параллелизм |
| *Стиль* | Соотношение эпического и лирического приемов повествования в классической балладе  |
| Персонификация лирического героя как буйного, упрямого старика |
| Приемы русской фольклорной поэтики: стиль русской обрядовой ритуальной культуры, смеховая зрелищная карнавальная культура, архетип матери |
| Отказ от сакрализации в духе фантастического |
| Просторечный стиль, обусловленный апелляцией к имплицитному собеседнику |
| Аллегория |
| Ирония |
| Гипербола |
|  Ономастический принцип |
| Примечание – Для диаграммы 3 (рисунок 5) |

Таблица А.5 – Переводческая стратегия Э. Багрицкого. Фабулярное стихотворение и вторичная выразительность

|  |
| --- |
| *Э. Багрицкий* |
| *Лирический сюжет* | Бессмертие Джона |
| *Композиция* | Сказочный зачин |
| Синтаксический параллелизм |
| Антитеза |
| Повторы ‒ сюжетные, мотивные, композиционные |
| Нарушена последовательность событий оригинала. Апелляция к адресату |
| *Стиль* | Просторечный стиль, обусловленный апелляцией к имплицитному собеседнику |
| Приемы русской фольклорной поэтики: смеховая культура, символика востока как края вероломства  |
| Фольклоризация стиля создается сочетанием книжной лексики с просторечной |
| Риторические восклицания |
| Книжная лексика  |
| Метонимия |
| Повествовательная форма наклонения глагола |
| Примечание – Для диаграммы 4 (рисунок 6) |

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б**

Русские переводы «озерной школы» как явление переводной множественности и достижение аутентичности художественного перевода

Таблица Б.1 – Предмет философско-эстетического изображения в сонете В. Вордсворта «Let nature be your teacher» (Пусть природа будет твоим учителем) как источник жанра

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Земное начало в постижении природы  |
| История развития человеческой личности |
| Проявление высшего духа, божественной воли |
| Способ эстетического отчуждения | Природа и великая, чудесная страсть |
| Природа ‒ источник вдохновения для сочинения стихов  |
| Природа ‒ источник красоты |
| Природа ‒повод для наставлений |
| Аллегория: Природа как Творчество |
| Символика природы  |
| Отрицание зла и борьбы как нарушения естественного порядка |
| Топонимически акцентированные приметы в художественном образе |
| Примечание – Для диаграммы 5 (рисунок 8) |

Таблица Б.2 – Лирическая концепция Природы в поэме С. Кольриджа «The Rime of the ancient Mariner»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Рассматривал природу в связи с духовным, божественным началом мироздания |
| Способ эстетического отчуждения | Средство медитации |
| Знаки присутствия Бога во всем |
| Процесс познания мира начинается с самопознания субъекта |
| Психологический подход к процессу познания человеком мира |
| Цикличность в изображении природы |
| Примечание – Для диаграммы 6 (рисунок 9) |

Таблица Б.3 – Предмет изображения и способ эстетического отчуждения как способы создания «русского» Вордсворта. «Gipsies» и источник жанровой трансформации в сонете А. Пушкина «Цыганы»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Гимн «счастливому племени» цыган |
| Идеал природы |
| Духовно-этические мотивы |
| Способ эстетического отчуждения | Концепты православия |
| Жанровая традиция стихотворений о поэте и поэзии |
| Композиция сонета: два катрена и два терцета |
| Разные, варьирующиеся способы рифмовки |
| Введение имени Вордсворта |
|  Замена имен поэтов |
| Природа творчества |
| Применение метафоры с признаками автобиографического свойства |
| Синтаксический параллелизм |
| Антитеза |
| Аллегория |
| Символика |
| Метафора |
| Парафраз |
| Английская рецепция |
| Рецепция Ж.-Ж. Руссо |
| Примечание – Для диаграммы 7 (рисунок 10) |

Таблица Б.4 – Предмет изображения и способ эстетического отчуждения как способы создания «русского» Вордсворта и источник жанровой трансформации в сонете К. Бальмонта «Уединение»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Духовно-этические мотивы |
| Мысль о единстве истории и современности |
| Способы этетического отчуждения |  Космизм художественного мира  |
|  Высокая риторика  |
| Патетика  |
| Английская рецепция  |
| Аллегория  |
| Синтаксический параллелизм  |
| Антитеза  |
| Композиция образов |
| Звукопись |
| Технические приемы «музыкального построения стиха |
| Варьирование ритма |
| Употребление аллитераций и ассонансов |
| Обращение к внутренней рифме |
| Обращение к цезуре. |
| Примечание ‒ Для диаграммы 8 (рисунок 11) |

Таблица Б.3 – Поэтика «озерной школы» и эстетика романтизма В. Вордсворта. Сонет «The world is too much with us»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Философско-художественный синкретизм *Природы* и *Земли*  |
| Утрата человеком связи с природой |
| Обновление, чудо перерождения и преображения человека |
| Прозрение лирического героя |
| Обыденное как способ художественного познания законов природы, источник знания, поэтического вдохновения и предмет художественного преобразования |
| Способ эстетического отчуждения | Ощущение Бога как творца мира.  |
| Ощущение измеримости и тесноты мира  |
| Риторическая апелляция к Богу  |
| Культурные мифологемы  |
| Идеализация природы |
| Мифологические образы  |
| Архетипическая символика |
| Зрелищная символика |
| Антитеза |
|  Диалог |
| Звукосимволизм  |
| Стиховедческие параметры: сочетание рифмовки первых двух катренов французского сонета и рифмовки двух терцетов итальянского сонета |
| Примечание – Для диаграммы 9 (рисунок 13) |

Таблица Б.4 – Предмет изображения и способ эстетического отчуждения как источник жанра в сонете В. Левика «Господень мир, его мы всюду зрим»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Мир и природы как результат величия Бога |
| Элегические мотивы |
| Способ эстетического отчуждения | Исповедь  |
| Концепты православия |
| Форма итальянского сонета |
| Синтаксический параллелизм |
| Риторические формулы |
| Примечание ‒ Для диаграммы 10 (рисунок 14) |

Таблица Б.5 – Предмет изображения и способы эстетического отчуждения как источник аксиологической стратегии. Перевод С. Сухарева «Сонет 33»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Формула лирического сюжета ‒ сутеность и бренность, тщета исканий |
| Способ эстетического отчуждения. Признаки фабулярного текста | Отказ от аксиологической информации |
| Форма итальянского сонета |
| Отказ от суггестивной информации |
| Примечание ‒ Для диаграммы 11 (рисунка 15) |

Таблица Б.8 – Способы воспроизведения символики С. Кольриджа в поэме «The Rime of the Ancient Mariner»

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Воля Бога через предзнаменования |
| Духовный путь человека как победа над злом в себе  |
| Роль природы и Бога для победы человека  |
| Сюжетообразующий мотив страдания и трагической обречённости |
| Мотив рока |
| История искупления Мореходом злодеяния |
| Проклятие и карма |
| Способ эстетического отчуждения | Концепция двоемирия |
| Стилизация |
| Мифопоэтическая природа поэмы |
| Антропоморфные явления |
| Антитеза |
| Символика |
| Зрительная предметность изображения  |
| Аллегория. Язык птиц  |
| Пророчество |
| Формирование у читателя физических ощущений |
| Балладный размер |
| Примечание ‒ Для графика 2 (рисунка 19) |

Таблица Б.9 – Поэтическая религиозность А. Пушкина и освоение испанской темы в переводе Р. Саути

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Идея о связи творчества с действиями Святого Духа |
| Феномен «уныние» |
| Мотив небесного заступничества |
| Сюжет «месть ‒ предательство» |
| Сюжет обретения Рая в христианском понимании |
| Трактовка темы смерти  |
| Трактовка любви в аксиологическом смысле |
| Мотивы грехопадения и искупительной жертвы Христа |
| Способ эстетического отчуждения | Концепты православия  |
| Связь Пушкина с житийной литературой и ее сюжетами |
| Соприродность лирики молитве |
| Аллегория  |
| Книжная стилизация |
| Риторически возвышенный стиль |
| Символика образов |
| Примечание – Для диаграммы 12 (рисунка 20) |

Таблица Б.10 – «Чудный сон» А. Пушкина и признаки перевода-парафраза

|  |  |
| --- | --- |
| Предмет философско-эстетического изображения | Неготовность к смерти как грех лирического героя |
| Путь аскета-пустынника |
| Феномен «уныние» |
| Способ эстетического отчуждения | Романтический пейзаж |
| Архетипические образы и понятия |
| Примечание – Для диаграммы 13 (рисунка 21) |

Таблица Б.11 – Авторская и национальная концептосферы и способы воздействия автора на читателя в переводе Н. Гумилева «Предостережение хирурга» (перевод поэмы Р. Саути «The Surgeon’s Warning**»**)

|  |  |
| --- | --- |
| *Национальная концептосфера* | Православно-христианские мотивы |
| Чудо Преображения и архетип Богородицы |
| Экзистенциальные вопросы: жизни и смерти, назначения человека и долга врача |
| Трактовка чести  |
| Поведение человека перед лицом смерти |
| Концепты этики *добро, милосердие, сострадание* |
| *Авторская концептосфера* | Метафоры |
| Эпитеты |
| Сохранение рифм и размера оригинала  |
| Примечание ‒ Для графика 3 (рисунка 22) |

1. Подстрочники составлены Есентемировой А. [↑](#footnote-ref-1)
2. Перевод В. Жуковского цитируется по изданию: Жуковский В.А. «Графине С.А. Самойловой»// Жуковский В.А. Собрание сочинений в 4 т. – М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959 – 1960. – 413 с. В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-2)
3. Оригинал цитируется по изданию: Роберт Бернс. Стихотворения. Сборник. Сост. И.М. Левидова. На анг.и русск.яз. – М.: Радуга. – 1982. – 750 с. В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-3)
4. Баллада цитируется по изданию: Багрицкий Э. Роберт Бернс. Стихотворения. Сборник. Сост. И.М. Левидова. На анг.и русск.яз. – М.: Радуга. – 1982. – 750 с. Цитируемая страница указана в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-4)
5. Оригинал цитируется по указ. выше изданию. В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-5)
6. Итоги сравнительного стиховедческого анализа приведены в подразделе 2.5 [↑](#footnote-ref-6)
7. Перевод К. Шангытбаева цитируется по изданию: Шангытбаев К. Бернс Роберт. Өлеңдер. Аударған Қ. Шаңғытбаев. Астана. Аударма, 2002. – 208 бет. В круглой скобке приведена цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-7)
8. Текст стихотворения «Lines written in early spring» цитируется по изданию: Wordsworth, W. Selected poems. London. The Millennium Library, 1994. В круглых скобках указана цитируемая страница. [↑](#footnote-ref-8)
9. Подстрочник составлен автором диссертации Есентемировой А. [↑](#footnote-ref-9)
10. Текст цитируется по изданию: Coleridge S.T. Poems. London. The Millennium Library, 1994. [↑](#footnote-ref-10)
11. Подстрочник составлен Есентемировой А. [↑](#footnote-ref-11)
12. Перевод цитируется по изданию: Пушкин АС. Цыганы, 1824 ("Цыганы шумноютолпой...") // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. – М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959. Т. 4. Поэмы, 1817-1824. - 1937. – С. 177-204. Цитируемая страница указана в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-12)
13. Перевод цитируется по изданию: Бальмонт К.Д. Переводы из Вордсворта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://balmont.lit-info.ru/balmont/stihi/vordsvort.htm. [↑](#footnote-ref-13)
14. Оригинал цитируется по изданию: Wordsworth W. The Poetical Works of William Wordsworth. Paris, Published by A. and W. Galignani. 1828. ─ Р. 333. Цитируемая страница указана в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-14)
15. Перевод В. Левика цитируется по изданию:Поэзия английского романтизма: пер. с англ./ В. Блейк, В. Скотт, С.Т. Кольридж, В. Вордсворт, Р. Саути, Д.Г. Байрон, П.Б. Шелли, Д. Китс. – М.: Художественная литература, 1975. – 669 с. Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-15)
16. Перевод В. Левика цитируется по изданию: Поэзия английского романтизма: пер. с англ./ В. Блейк, В. Скотт, С.Т. Кольридж, В. Вордсворт, Р. Саути, Д.Г. Байрон, П.Б. Шелли, Д. Китс. – Москва: Художественная литература, 1975. – 669 с. Цитируемые страницы приведены в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-16)
17. Приведенные примеры цитируются по изданиям: Литератор Сост. А. Лидин. СПб: Северо-Запад, 2015. 272 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://fantlab.ru/edition156075>,; Прелюдия: 1805. Авторский сборник. Сост.: Е.В. Халтрин-Халтурина. ‒ М.: Ладомир, Наука, 2017. – 1000 с. [Электронный ресурс]. ─ Режим доступа: <https://fantlab.ru/edition208875>; Розов В. Для нас мир – слишком… [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://stihi.ru/2013/06/30/151>; Говзич Д. Мир слишком огромен для нас. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https://ne-np.facebook.com/hashtag/вордсворт/](https://ne-np.facebook.com/hashtag/%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%82/)Цитируемые страницы указаны в круглых скобках. [↑](#footnote-ref-17)
18. Перевод Н. Гумилева цитируется по изданию: Гумилёв Н.С. Поэма о старом моряке. Перевод. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/ [↑](#footnote-ref-18)
19. Перевод В. Левика цитируется по изданию: Поэзия английского романтизма: пер. с англ./ В. Блейк, В. Скотт, С.Т. Кольридж, В. Вордсворт, Р. Саути, Д.Г. Байрон, П.Б. Шелли, Д. Китс. – М.: Художественная литература, 1975. – 669 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. Основной источник, по мнению И. Сурат – поэма Саути «Родрик, последний из готов» (1814) + его французский перевод. У Саути 25 песен и 7300 стихов. У Пушкина сокращенный перевод первых 553 стихов. В. Багно ссылается на В. Белинского, считавшего, что это перевод испанского романса «Родриг», и на современное литературоведение, что это перевод Саути. [↑](#footnote-ref-20)
21. Цитируется по изданию: Пушкин А. С. «На Испанию родную...» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. ‒ М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. ‒ 1948. ‒ С. 383–386. [↑](#footnote-ref-21)
22. Цитируется по изданию: Гумилёв Н.С. Сочинения. В 3 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы. – М.: Худож. лит., 1991. – 509 с. [↑](#footnote-ref-22)
23. Подстрочник автора диссертации Есентемировой А. [↑](#footnote-ref-23)
24. Подстрочник составлен А. Кадыскызы, преподавателем кафедры иностранных языков, факультета международных отношений ЕНУ им. Л.Н. Гумилева. [↑](#footnote-ref-24)