

Е. Г. ЭТКИНД

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: ИСКУССТВО И НАУКА

1

Из всех видов художественного творчества перевод, вероятно, более других требует сознательно-научной основы. Прозаик может создавать роман, не имея специально-филологического образования и не отдавая себе отчета в законах композиции, — каждый раз он творит заново, преобразуя жизнь в художественные формы, которые представляются ему наиболее адекватными действительности: писателю нет надобности специально изучать происхождение и историю романа, соотношение его с другими жанрами, соотношение речи автора и персонажа, поэтику абзаца, структуру метафоры. Поэту, казалось бы, нужнее знать приемы литературного ремесла, — в стихах доля техники значительно больше, чем в прозе. Но Маяковский был по-своему прав, когда с намеренно дерзким вызовом писал: «Я не знаю ни ямбов, ни хореов, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это записанное по слуху... В поэтической работе есть только несколько общих правил для начала поэтической работы. И то эти правила — чистая условность. Как в шахматах. Первые ходы почти однообразны. Но уже со следующего хода вы начинаете придумывать новую атаку»¹.

Даже Пушкин повествует о том, как Онегин, не умевший отличить ямба от хорея, чуть было не сделался поэтом, впервые испытав потрясение истинной любви:

...силой магнетизма

Стихов российских механизма

Едва в то время не постиг

Мой бестолковый ученик (VIII, 38).

«Бестолковый» — потому что прежде он не усваивал уроков поэтической техники («как мы ни бились...», I, 7). Теперь же, полюбив, он оказался способен постичь ее «силой магнетизма», т.е. интуиции.

Более ста лет спустя поэт Евгений Винокуров, который сам владеет многообразными формами классического и современного стиха, от отточенного итальянского сонета (цикл 1967 г.) до верлибра, в статье «О личности в поэзии», размышляет:

«Каждое искусство состоит из двух частей: из „души“ и „искусства“. Поэзия — это то искусство, в котором больше „души“, чем „искусства“. В каждом искусстве есть та часть, которой можно научить, которая поддается измерению, вычислению, и есть то, что не может быть учтено, то есть психика художника, его своеобразие как человека».

¹ В. Маяковский, Полн. собр. соч., 12, М., 1959, стр. 86—87.

Далее Е. Винокуров говорит о том, как велика доля техники в балете, музыке, театре, пластических искусствах и как значительна здесь стадия учебы; недаром существуют музыкальные и художественные студии, училища, консерватории, академии. «И только в поэзии ничего подобного нет. Здесь обучить почти ничему нельзя. Здесь — область техники, знания не имеет и даже приблизительно того значения, что во всех остальных видах искусства. Поэт создает себя. Ни контрапункта, ни закона перспективы, ни чего-либо подобного системе Станиславского. Нет мерил. Поэту не на что опереться — нет точки опоры вне его самого, вне своей индивидуальности... Ни сложных музыкальных инструментов, ни нот, ни кистей, ни красок, ни костюма, ни сцены — ничего. „Я сам свой инструмент“ — как сказано шутливо в „Гамлете“»².

Во всем этом нет ни рисовки, ни вызывающего нигилизма: словесно-художественное творчество редко предъявляет к автору требования теоретического осмысления предшествующей литературы. Разумеется, поэт заставит некую сложившуюся ритмическую традицию, которую он преобразует или развивает: «Ритм — это печать социальной основы, на которой развилась поэзия... Любое изменение во взглядах индивидуума на отношение его к обществу выражается в изменении его отношения к сложившимся до него метрике и ритмическим условностям, которые он, выступая в роли поэта, изменяет в том или ином направлении»³. Ритм берется здесь лишь в качестве примера; то же относится и к другим художественным категориям словесного искусства: если поэтическому творчеству и предшествует анализ, то всего чаще — интуитивный; поэт постигает механизм стихов «силой магнетизма».

Перевод — искусство вторичное, репродуктивное. «Магнетизмом» не ограничиваясь: переводчик призван воспроизвести не собственные переживания по поводу фактов действительности или даже по поводу переживаний иноязычного автора; его задача — средствами другого языка пересоздать произведение, уже созданное до него, уже существующее как художественная целостность, как однажды возникшее единство смыслового содержания и словесной формы. Напомним запись А. Блока в его дневнике: «„Чтоб он, воскреснув, встать не мог“ (моя), „Чтоб встать он из гроба не мог“ (Лермонтов, сейчас вспомнил) — совершенно разные мысли. Общее в них — „содержание“, что только доказывает лишний раз, что бесформенное содержание, само по себе, не существует, не имеет веса» (запись от 13 июля 1917 г.)⁴.

Творчество переводчика всякий раз оказывается созданием нового поэтического содержания, новой целостности. Теоретик перевода Г. Гачечиладзе прав, утверждая: «С первого взгляда кажется, что перевод действительно невозможен, если воссоздание произведения возможно лишь путем повторения единства формы и содержания, а основным элементом этой формы является язык, на котором произведение написано. Но из этого кажущегося логического тупика есть выход: перевод есть творчество. Творчество потому, что в нем воссоздаются форма и содержание не в отдельности, а в единстве... Переводчик должен создать аналогичное оригиналу единство формы и содержания»⁵.

Для того чтобы заново, средствами другого языка, создать художественное содержание, представляющее собой сложную целостность смысло-

² Е. Винокуров, *Поэзия и мысль*, М., 1966, стр. 33—34.

³ К. Кодуэлл, *Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии*, М., 1969, стр. 170—171.

⁴ А. Блок, *Записные книжки*, М., 1965, стр. 378.

⁵ Г. Р. Гачечиладзе, *Проблемы реалистического перевода*. Автореф. докт. диссерт., Тбилиси, 1961, стр. 26—27.

вых и формальных, внутренних и внешних, экстралингвистических и лингвистических компонентов, необходимо разобраться в структуре этой целостности, подвергнуть ее многостороннему анализу, который неизбежно предшествует художественному синтезу, т.е. созданию произведения переводного. Такой анализ нередко осложнен рядом привходящих факторов: исторической дистанцией, специфической выразительностью национальных реалий, наличием в тексте оригинала особых, читателю подлинника без дополнительного комментария понятных литературных аллюзий и т.п. Зачастую нет принципиальной возможности вычленив из текста одни только чисто лингвистические факты: они органически слиты с внелингвистическими. В. Гюго еще в 1834 г. писал: «У мысли всегда — одна только форма, свойственная ей, и она является наилучшей формой мысли, ее полной, неоспоримой, главной формой, безусловно предпочтительной и неизменно рождающейся вместе с этой мыслью в мозгу гениального человека. У великих поэтов нет ничего более неразрывного, ничего более слитного, ничего более сущностного, чем мысль и выражение этой мысли. Отнимите у Гомера его форму, и у вас получится Битоба»⁶.

Если вернуться к фразеологии Е. Винокурова, то можно сказать: в отличие от оригинального писателя, переводчик создает не себя, а другого; ему е с т ь на что опереться, у него е с т ь точка опоры вне его самого, вне его индивидуальности. У него е с т ь мерило, — им является подлинник. Переводчик не может сказать вслед за Гамлетом: «Я сам свой инструмент». Его инструмент — его родной язык, на котором он призван разыгрывать произведение, созданное его предшественником на другом языке. Он должен так прочесть партитуру, написанную этим его предшественником, и так исполнить ее, чтобы и в самом деле великий Гомер не превратился в банального Битоба. Разглядеть точку опоры, определить мерило переводчику помогает наука, — «силой магнетизма» в структуре разобраться нельзя. Все дело, однако, в том, какая это наука. Может быть, сравнительная лингвистика, как утверждают некоторые теоретики?

Так называемая «лингвистическая теория перевода» ставит перед собой задачу установления грамматических и лексических эквивалентов, которые должны или могут быть использованы при переводе с одного языка на другой. У этой теории немало приверженцев, особенно в западноевропейской и американской филологии. В одном из последних трудов, принадлежащих к этому направлению, читаем: «Теория перевода занимается определенным видом соотношений между языками и является, следовательно, отраслью сопоставительного языкознания... „Перевод“ можно определить следующим образом: замена текстового материала на одном языке (SL) эквивалентным текстовым материалом на другом языке (TL)... При п о л н о м переводе весь текст подвергается переводному процессу; это значит, что каждый элемент текста SL заменяется текстовым материалом TL»⁷.

Лингвистическая теория в последние годы интенсивно разрабатывалась рядом ученых, исходящих, в сущности, из того постулата, который так отчетливо сформулирован Дж. Кэтфордом: процесс перевода можно свести к замене одной языковой формы другой. Мы, разумеется, несколько упрощаем, — например, Ж. Мунену в его книге «Теоретические проблемы

⁶ V. H u g o, *Littérature et philosophie mêlée*. Préface (1834). Битоба (1732—1808) — французский переводчик Гомера, переложивший «Илиаду» и «Одиссею» манерной прозой XVIII в.

⁷ J. C. C a t f o r d, *A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics*, London, 1965, стр. 20—21; см. также: R. J a c o b s o n, *On linguistic aspects of translation*, в кн. «On translation», Cambridge (Mass.), 1959; E. A. N i d a, *Toward a science of translating*, Leiden, 1964.

перевода» перевод представляется операцией гораздо более сложной в книге Мунена имеются следующие главы: «Языкознание и перевод», «Языковые препятствия», «Лексика и перевод», «„Видение мира“ и перевод», «Различные цивилизации и перевод», «Синтаксис и перевод»), но и здесь утверждается: «Теоретические проблемы, выдвигаемые законностью или беззаконностью акта перевода, его возможностью или невозможностью, могут быть в первую очередь освещены лишь в рамках лингвистической науки»⁸. Так ли это? В самом ли деле в основе теории перевода лежит именно языкознание? Языковая форма художественного произведения — не внешняя его оболочка; она лишь один из элементов формы вообще, а значит и целостности «содержание — форма». Рассуждая механистически, можно установить такое соотношение: 1) идея (мысль) — содержание, образ — форма; 2) образ — содержание, язык (словесное воплощение) — форма. При этом то, что является формой в первой оппозиции, становится содержанием во второй, а язык предстает как бы формой формы, т.е. формой внешней, в отличие от образа, выступающего как форма внутренняя. При таком подходе процесс перевода оказался бы заменой внешней формы, а не пересозданием произведения. Это рассуждение, однако, неверно: отделить внутреннюю форму (образ) от внешней (язык) чаще всего невозможно; языковое воплощение входит в структуру образа и, лишившись формы, образ, а с ним и идея, перестают существовать («бесформенное содержание... не имеет веса» — Блок). Отдельно лингвистической проблемы художественного перевода попросту не существует — ее следует рассматривать в сопряжении со всеми другими проблемами, связанными с текстом — поэтикой, стилистикой, даже психологией. Убедительно писал по этому поводу польский философ-эстетик Р. Ингарден в работе «Поэтика и языкознание»; задачи поэтики, по его мнению, скрепляются с задачами языкознания, но выходят далеко за его границы. «Если поэтика, — говорит Ингарден, — позволит языкознанию убедить себя в том, что словесно-художественное произведение не что иное, как „особым образом организованная речь“, то на ее долю вместо полноценного содержательного и многослойного произведения искусства достанется лишь нелепый обрубок, с которым нечего будет делать»⁹.

Р. Ингарден совершенно прав: проблемы поэтической речи и поэтики «скрепляются» с лингвистическими, но ни при каких обстоятельствах к ним не сводятся. Это, собственно, давно уже доказано в работах советских ученых даже двадцатых и тридцатых годов (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, В. Виноградов и др.), а также в трудах Пражского лингвистического кружка (Я. Мукашювский). К ним примыкает замечательное исследование чешского ученого И. Левого «Искусство перевода» (1963), которому принадлежат следующие соображения: «В результате субъективного отбора и претворения элементов объективной действительности возникает художественное произведение или, точнее говоря, определенное идейно-эстетическое содержание, реализованное в языковом материале. И здесь полезно было бы различать две разные вещи, которые часто отождествляются: текст произведения и его содержательность, то, что мы, за отсутствием лучшего слова, могли бы определить как произведение в узком смысле слова.

Это разделение соответствует подобному же в языковом материале. В мельчайшей языковой единице — слове — понятию „текст произведения“ соответствует звуковая оболочка слова, а понятию „произведение в уз-

⁸ G. Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, Paris, 1963, стр. 17.

⁹ R. Ingarden, Poetik und Sprachwissenschaft, в кн. «Poetics», Warszawa, 1961, стр. 8—9.

ком смысле" соответствует семантическая функция слова; единство этих двух сторон, которому на уровне языка соответствует понятие "слово", обозначается на уровне художественной литературы как "произведение". Здесь недостаточно противопоставление содержания и формы, ибо "произведение в узком смысле слова" не просто содержание, а "сформированное" содержание¹⁰.

Характерно, что И. И. Ревзин, автор статьи «Семиотический комментарий к чешской книге о переводе», соглашается с этой точкой зрения, утверждая, что «такой подход отвечает не только требованиям современной поэтики, но и взглядам современной лингвистики и шире — семиотики... Синтез литературоведческой и структурно-лингвистической (или шире: семиотической) точки зрения плодотворен, но, по-видимому, не в области регистрации отдельных языковых особенностей, а на путях выяснения аналогичности проблем и подхода к ним. Так, на лингвистическом уровне интересны не отдельные явления, а целые системные ряды, непосредственно связанные с поэтической моделью (то есть сформированным содержанием)»¹¹.

2

Перед нами — фраза Гоголя: «Из толпы узких, небольших и обыкновенных голов высовывал свое толстое лицо мясник...» («Тарас Бульба»). И ее немецкий перевод: «Unter den schmalen Gesichtern glänzten die ungeheueren Züge eines Fleischers...»¹². Неверность перевода не только в том, что из трех определений дано лишь одно («узких»), а два эпитета («небольших и обыкновенных») опущены; и даже не в том, что слово «головы» передано словом «Gesichter» («лица») — в ином случае подобная замена была бы вполне допустимой. Повясть ошибку переводчика можно только, осознав образный строй гоголевского текста в целом. Описывается толпа, собравшаяся глазеть на казнь казаков; Гоголь изображает скопище уродов и кретинов. Уродство воплощено и в гротескно-противоестественном сочетании слов: *толпа голов, высовывал лицо, толстое лицо*. Все длинное описание выдержано в таком духе — оно противопоставлено эпически величавому ритмическому пассажу, в котором говорится о приговоренных к смерти: «Они шли с открытыми головами, с длинными чубами; бороды у них были отпущены. Они шли не боязливо, не угрюмо, но с какою-то тихой горделивостью; ... они не глядели и не кланялись народу. Впереди всех шел Остап». Главное в предложении о мяснике — его гротескность и неестественность, его уродливая прозаичность, противоположная поэтической фразе о казаках, которая повторами (*они шли*), ритмом, высокой лексикой, архаически удлинненными словами в творительном падеже (*тихую горделивостью*) вносит в текст народно-песенное начало. Ничего этого переводчик не увидел; фраза о мяснике звучит у него литературно-гладко, с полной естественностью: вместо «из толпы... голов» у него «среди узких лиц», вместо «высовывал свое толстое лицо» — «блестели громадные черты» и т.д. Фраза же о казаках сливается со всем предшествующим текстом — она лишена и повторов, и ритма, и архаичности, и народной песенности: «Diese gingen mit entblößtem Haupte, ihre Haarzöpfe hingen lang herab und alle hatten den Bart wachsen lassen. Sie schritten ohne Furcht und ohne Traurigkeit mit einer gewissen stolzen Ruhe vorwärts...».

В переводе текст Гоголя утратил художественное своеобразие. Конечно, расхождение перевода с оригиналом носит и лингвистический характер:

¹⁰ J. L e v ý, Umění překladu, Praha, 1963, стр. 18—19.

¹¹ Сб. «Мастерство перевода, 1966», М., 1968, стр. 430—431.

¹² «Russische Novellen von Nicolas Gogol. Mit einer Einleitung von F. Bodenstedt», Stuttgart, [5. r.], стр. 161.

ср., например, «с какою-то тихой горделивостью» и «mit einer gewissen stolzen Ruhe» («с каким-то гордым спокойствием»). Однако почти в каждом факте и гоголевской прозы и немецкого перевода сходятся линии языковые и общеэстетические, внутривербальные — и за пределами текста стоящие (как, например, напоминание о народно-эпической стихии, которое содержится в лексико-морфологических элементах и в ритме фразы о казаках).

Другой пример — из «Анны Карениной». Анна возвращается поездом из Петербурга, где она познакомилась с Вронским, в Москву; по дороге она читает какую-то английскую книгу:

«Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? „Чего же мне стыдно?“ — спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские впечатления. Все были хорошие, приятные. Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте воспоминаний чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: „Тепло, очень тепло, горячо“. „Ну что же? — сказала она себе решительно, пересеживаясь в кресле. — Что же это значит? Разве я боюсь взглянуть прямо на это? Ну что же? Неужели между мной и этим офицером-мальчиком существуют и могут существовать какие-нибудь другие отношения, кроме тех, что бывают с каждым знакомым?“ Она презрительно усмехнулась и опять взялась за книгу, но уже решительно не могла понимать того, что читала» (ч. I, гл. XXIX).

В эпизоде поражает настойчивое повторение слова «стыдно». Слово это появляется неожиданно, — Анна относит его к герою романа и замечает, что разделяет с англичанином это чувство: «... она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого». Анна удивлена: сюжетом английского романа переживаемое ею ощущение не мотивировано. «Но чего же ему стыдно?» — спрашивает автор, передавая мысль Анны, и тотчас вслед за тем воспроизводит прямую речь своей героини, повторяющей его, автора, вопрос, но с измененным местоимением: «Чего же мне стыдно?». Затем Анна перебирает свои впечатления, и с перерывом повторяется та же, только чуть перестроенная фраза: «Стыдного ничего не было», а потом опять: «... ничего не было стыдного». Одновременно со звучанием этих слов в ее сознании, стоило ей только вспомнить о Вронском, — «... чувство стыда усиливалось». Семикратное тверждение одного слова в разных сочетаниях передает процесс ощущения — сперва неосознанного, рождающегося где-то под порогом сознания, затем постепенно осмысливаемого (тут-то и дается поразительный по экспрессии переход от авторской речи к прямой речи персонажа), но все еще — непонятного, и наконец (как в детской игре «тепло, очень тепло, горячо») обнаруженного, понятного, — оно осознано, наречие «стыдно» превратилось в группу существительных — «чувство стыда», и хотя Анна не желает соглашаться с реальностью этого чувства, оно все же заставляет ее «решительно», в прямой речи, словами формулировать его источник. Правда, и в прямой речи Анна выражается не прямо, а заменяет свое переживание указательным местоимением «это», превращающимся в существительное: «... Что же это значит? Разве я боюсь взглянуть прямо на это?». Но затем, исполненная окончательной решимости, уже называет и «офицера-мальчика», и «отношения» с ним. Слово «стыдно» постепенно движется из подпороговой сферы в область сознания, превращается из наречия в существительное, а затем мате-

риализуется в подчеркнуто конкретной, чуть ли не циничной формулировке.

Казалось бы, чего проще — перевести эту сцену? Надо передать повторы слов и движение от наречия к существительному, соотношение авторской и прямой речи, а в самой авторской речи воспроизвести предельно точные сочетания-характеристики: «с оскорбленным удивлением», «презрительно усмехнулася». Однако французский переводчик ничего этого не сделал. Прежде всего, он снял повторы, опустив их или заменив синонимами: «... il lui sembla tout à coup qu'il y avait là pour le nouveau baron un *sujet de honte*, et pour elle aussi. „Mais de quoi avait-il à rougir? — Et moi, de quoi serais-je *honteuse*?“ se demanda-t-elle [...] y avait-il là rien dont elle dût être *confuse*? Et cependant le *sentiment de honte* augmentait à ce souvenir...»¹³. Вместо семи п о н я т и е «стыдно» повторено лишь пять раз, — дважды оно просто опущено; да и в этих пяти случаях использовано четыре синонима. Пропущен, например, необыкновенно важный повтор целого предложения: «Стыдного ничего не было» — «ничего не было стыдного»; первое снято, оно переводчику мешало, вместо второго читаем: «Что же во всем этом было такого, чего она должна была стесняться». Далее, убран еще один важный повтор — «это»; вместо него в первый раз сказано: «Quoi, qu'est-ce *cela* signifie?», а во второй: «... aurais-je peur de regarder *ces souvenirs* en face?...» Есть в тексте Толстого еще один чрезвычайно содержательный повтор: «Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте *воспоминаний* чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она *вспомнила* о Вронском, говорил ей...». Четырехкратное повторение глагола *вспомнила*, поддержанное существительным *воспоминаний*, играет такую же роль, как и повторение слова *стыдно*: мысль Анны мучительно топчется на месте, перебирает все снова одно и то же, пока не упирается в разгадку. Во французском переводе: «Elle *se rappela* le bal, Wronsky, ses rapports avec lui, son visage humble et amoureux; y avait-il là rien dont elle dût être *confuse*? Et cependant le *sentiment de honte* augmentait à ce *souvenir*, et il lui semblait qu'une voix intérieure lui disait à propos de Wronsky...» У Толстого п я т ь повторов, у переводчика — н и о д н о г о.

Весь этот гениальный кусок толстовской прозы построен на повторениях настойчивых, бросающихся в глаза: *стыдно — стыдно — стыдно — стыдно — стыдного — вспомнила — вспомнила — вспомнила — стыдного — воспоминаний — стыда — вспомнила — ну что же? — Что же это значит? — Ну что же? — это — это...* В переводе повторов нет совсем — никаких. Почему? Может быть, их невозможно передать по законам французского языка? Но вот есть у Мопассана рассказ «Мартина», где влюбленный в главную героиню крестьянский парень Бенуа косноязычно твердит слово «это» вместо «любовь», и даже авторская первая фраза гласит: «*Cela lui était venu un dimanche...*», а затем нам встретятся: «*ça lui venait comme ça*», «*ça ne passait pas*», «*ça ne peut plus durer comme ça*». Бенуа н е у м е е т назвать свою любовь, Анна Каренина боится сама себя и называть н е х о ч е т — но этот тот же прием¹⁴.

Нет, по-французски повторы возможны в такой же степени, как и по-русски. Переводчик их либо не увидел, либо не оценил: и то, и другое может быть следствием лишь того факта, что он, переводчик, миновал ста-

¹³ L. T o l s t o î, Anna Karénine, Paris, 1886, стр. 104.

¹⁴ Кстати сказать, во всех русских переводах этот повтор у Мопассана резко ослаблен — словно бы для того, чтобы расквитаться с французами за «Анну Каренину».

дию научно-филологического анализа. А такой анализ вырывается за пределы лингвистического: он требует выхода в эстетику и психологию. Внутри текста как совокупности языковых фактов многое можно не заметить; возникает естественная аберрация зрения, которая и проявилась у переводчика «Анны Карениной», исказившего роман Толстого до неузнаваемости.

Сказанное относится, разумеется, только к переводу художественному, представляющему совершенно отдельную проблему, которая с переводом текстов научных и деловых почти ничего общего не имеет, кроме разве что чисто лингвистической основы процесса перевода. В художественном произведении слово — элемент особой системы, внутри которой действуют свои, каждый раз иные закономерности. Конечно, без лингвистики не обойтись, но она истолковывает лишь низший уровень переводческого творчества, тот, на котором снято различие между текстами разных типов, — между газетой и романом, учебником физики и «Божественной Комедией», дипломатическим документом и Библией.

3

Всякое произведение искусства единственно и неповторимо, — это положение относится также и к произведениям переводного искусства. Но в каждом виде художественного творчества есть немало элементов, в своей совокупности составляющих традицию, которая поддается теоретическому изучению и до некоторой степени «формализации». Так, осмысляя поэтическое наследие Шекспира-сонетиста, нам труднее всего теоретически систематизировать индивидуальный вклад гениального лирика в английскую и общечеловеческую поэзию, но выполнению этой важнейшей задачи должна предшествовать работа осуществляемая — определить элемент традиции в сонетах Шекспира: самое форму сонета, разработанную итальянскими поэтами треченто и видоизмененную англичанами более позднего времени, — эвфуистическую поэтику предшественников Шекспира, его учителей и противников, и т.п. Лишь на фоне традиции можно осознать роль шекспировских художественных открытий. Традиция же поддается даже известной «формализации» (например, вопросы строфики и стихосложения).

Для теории перевода следует прежде всего выделить те элементы, которые стоят за пределами индивидуального творчества и являются как бы его предпосылками. Таких элементов в переводном творчестве гораздо больше, чем в творчестве оригинальном. Их обилие объясняется тем, что при переводе неизбежно сталкиваются два языка, две национальные культуры, две системы вкуса, два различных — как правило — исторических уровня цивилизации, две традиции, и, наконец, — если речь идет о переводе стихов, — две просодические системы. Разработка таких сопоставительных рядов позволяет выяснить закономерности, проявляющиеся в деятельности писателей-переводчиков. С другой стороны, теория призвана и облегчить творческий труд современных переводчиков. Такова обычная роль теории: объясняя явления прошлого, осмысляя исторический процесс, она способствует прогрессу, т. е. воздействует на настоящее и открывает пути в будущее, предвидит его.

Первый уровень сопоставления, с которым имеет дело переводчик — уровень языковой. Переводчик стоит лицом к лицу с двумя более или менее различными системами языков, и порой ему кажется, что он только с языками и имеет дело. На этом уровне ему иногда приходится делать пессимистические выводы, констатируя невозможность перевода, т. е. адекватного пересоздания содержания в формах иного языка. В этом пессимизме его поддерживают некоторые теоретики-лингвисты.

Известно, что В. Гумбольдт выдвинул идею о языке как о мировоззрении. В классическом труде «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода» он писал: «... каждый язык описывает вокруг народа, которому он принадлежит, круг, из пределов которого можно выйти только в том случае, если вступаешь в другой круг». А так как — с точки зрения Гумбольдта — «язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык», «язык есть душа во всей ее совокупности»¹⁵, то эти круги, описываемые каждым языком вокруг народа, которому он, язык, принадлежит, по сути дела непроницаемы друг для друга. Каждый язык есть законченная система мировоззрения, передать одно мировоззрение средствами другого мировоззрения — нельзя. В новейшем западном языкознании идеи В. Гумбольдта получили дальнейшее развитие и в трудах ряда неогумбольдтианцев оказались доведенными до крайнего предела. Напомню о так называемой гипотезе Сепира — Уорфа, рассматривающей вопрос о влиянии языка на становление мировоззренческих категорий, а также о концепции немецких ученых Л. Вайсгербера, И. Трира и других. С точки зрения названных исследователей, разные языки дают различные «картины мира» (Weltbild), они обладают преобразующей силой и в ту или иную сторону направляют познавательную деятельность. Так, Б. Уорф писал: «Понятия „времени“ и „субстанции“ не даются в опыте людям абсолютно одинаковым образом, но зависят от природы языка или языков, с помощью которых развиваются эти понятия». Б. Уорф, выдвигая проблему «язык и культура», устанавливает мощное влияние «лингвистических моделей на культурные нормы», т.е. видит в «метафизике языка» одну из важнейших причин, определяющих склад «национального» мышления и нормы поведения. Формула Уорфа гласит: «Каждый язык обладает своей метафизикой»¹⁶.

Л. Вайсгербер и Б. Уорф специально теорией перевода не занимались. Но их «лингвистическая метафизика» служит теоретическим обоснованием отрицания всякого художественного перевода. В работе Г. Зейдлера «Поэзия. Сущность, форма, бытие», например, утверждается, что «каждая языковая общность связана со своим языком, и эта языковая общность находит выражение для своей картины мира и для своей внутренней позиции именно в языке». Далее Зейдлер говорит о непреодолимой трудности «перелить некий специфический языковой мир» в другую языковую форму, потому что, по его мнению, «дело обстоит не так, будто бы различны лишь языковые воплощения при равенстве воплощенных духовных миров; именно в специфичности языковых воплощений находят свое выражение духовные миры, — они различны так же, как различны языки». «Чем глубже мы заглядываем в духовные миры, чем пристальнее рассматриваем глубокие внутренние побуждения, восприятия и отношения, тем мы видим более принципиальные различия. Это прежде всего относится к поэзии, поскольку она питается этими глубочайшими языковыми явлениями»¹⁷.

Итак, Г. Зейдлер, устанавливая понятие «специфического языково-духовного мира», приходит к выводу о принципиальной его непередаваемости средствами другого языка: духовный склад нации проявляется в данной специфической языковой форме и не может быть полноценно выражен средствами другого языка, не может перевоплощаться в другую языковую форму. Зейдлер делает из этой посылки весьма сомнительный, но в

¹⁵ W. von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, «Gesammelte Werke», 6, Berlin, 1848.

¹⁶ B. L. Whorf, Language, Thought and Reality, New York, 1956.

¹⁷ H. Seidler, Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein, Stuttgart, 1959, стр. 244.

его системе вполне логичный вывод о том, что «различия тем более велики, чем языки дальше друг от друга и более чужды друг другу, тогда как при близкородственных языках мосты перебрасываются проще и легче». Анализ соотношений между такими близкими, родственными языками, как русский и украинский, русский и польский, русский и болгарский, немецкий и идиш, привели исследователей (ср., в частности, работы В. М. Россельса) к мысли о том, что перевод в пределах этих языковых пар нередко более труден, чем в пределах более чуждых друг другу языков. Зейдлер ссылается на неперебиваемость отдельных слов, обобщающих различный историко-культурный опыт нации (например, нем. *Gemüt*, франц. *esprit*, англ. *spleen*), на стилистическое отличие форм, кажущихся в различных словах сходными (у Георга Тракля «*Abgelebtes*»: ср. со славянскими типа «отжившее», — в последнем случае это привычные и естественные образования), и делает вывод: «Значит, в обоих языках они имеют различный стилистический вес». Наконец, Зейдлер отмечает и то, что в разных языках живут различные идеалы красоты художественно-языкового воплощения: «Французский стремится к ясному, социально удовлетворяющему воплощению, английский — к возможно более полному достижению определенной цели, немецкий — к самостоятельности отдельных образований».

Перед переводчиком стоит труднейшая и неблагоприятнейшая задача, которая почти не выполнима: «Поэтическое произведение, растущее на почве определенного языка и из него тянущее нужные ему соки, существующее только в этом языке и благодаря ему, вместе с ним развертывающее свои возможности и свою красоту, нужно перенести в другой, нередко совсем отличный язык. В сущности говоря, поэтический перевод как совершенное произведение невозможен»¹⁸. И все же Зейдлер подчеркивает даже тот факт, что с развитием искусства перевода развивается, обогащается, развертывается язык перевода — это доказывается историей переводов на немецкий язык: «не случайно, что момент наивысшего подъема немецкого языка для поэзии совпал с моментом, когда создавались наиболее значительные переводы».

Переход от Л. Вайсгербера к Г. Зейдлеру с достаточной ясностью свидетельствует о том, как в проблемах теории перевода языковедение тесно связано с литературоведением, с общей эстетикой. Неогумбольдтианское понимание языка как метафизики ведет к отрицанию перевода как полноценной художественно-языковой деятельности.

В теории и критике перевода резко обозначались два направления, которые подчас проявляют ничем не объяснимую нетерпимость друг к другу: лингвистическое и литературоведческое. «Вначале было слово», — утверждают сторонники языковедческого подхода, считающие теорию перевода прежде всего областью лингвистики. «Вначале был художественный образ», — утверждают их противники, которые считают, что только исключительно литературоведение — та наука, которой надлежит исследовать художественный перевод: ведь он относится к области искусства, а, значит, лингвистике ни в какой степени не подведомствен. Уже изложенные выше соображения о научных доводах неогумбольдтианства свидетельствуют в пользу языковедения: нельзя, создавая теорию вторичного литературного творчества, каковым является перевод, отмахнуться от решения таких кардинальных для теории перевода вопросов, как взаимоотношение языка и мышления, роль языка в процессе познания, соотношение языковых систем и тех «национальных типов мышления», о которых говорят современные сторонники «метафизической лингвистики». Не решив эти проблемы, нельзя решать и чисто эстетические, каковы, например, проблема соотно-

¹⁸ H. Seidler, указ. соч., стр. 668.

шения единства содержания и формы в оригинальном и переводном поэтическом произведении или проблема воссоздания средствами другого языка ка национально-исторического своеобразия оригинала.

Мнимые противоречия между языкознанием и литературоведением в области теории художественного и прежде всего поэтического перевода снимаются в сфере филологии в широком смысле слова, — в данном случае в сфере стилистики или, точнее говоря, той новой науки, которая пока делает лишь первые шаги — сопоставительной стилистики. Данный термин требует пояснения — главным образом потому, что автор этих строк толкует его весьма расширительно и во всяком случае иначе, чем некоторые его иностранные коллеги.

В последнее время появились — в основном во Франции — многочисленные сочинения, посвященные вопросам сопоставительной стилистики. Таковы, например, книги, выходящие в серии «Библиотека сопоставительной стилистики» под общей редакцией А. Мальблана (начиная с 1961 г.). Однако эти труды, по сути дела, представляют собой сочинения по сравнительному языкознанию на уровне лексико-грамматическом. В целом, работы школы А. Мальблана интересны, они вскрывают некоторые существенные особенности изучаемых языков. Однако на одной из первых же страниц своего исследования Мальблан цитирует слова Гумбольдта, служащие ему как бы эпиграфом: «Различие языков заключается не в различиях звуковой оболочки и знаков, но в различии самих мировоззрений. В этом — и основание, и конечная цель всякого лингвистического изучения»¹⁹. (Заметим, кстати, что и Л. Вайсгербер цитирует эти строки Гумбольдта как наилучшую, классическую формулировку его, Вайсгербера, точки зрения.) Однако если самый строй языка отражает (или определяет) специфический строй национального мышления, то все в языке становится стилистическим — все факты морфологии, синтаксиса, лексики, идиоматики. Если же все в языке оказывается стилистикой, то стилистика как таковая утрачивает свои границы, она сливается с лексикологией и грамматикой. Мальблан заходит в этом отношении настолько далеко, что даже задает вопрос: «Разве не увлекательнейшее предприятие — определить долю языковых влияний в сопоставляемых классических произведениях двух стран и обнаружить эти влияния даже в философии? Может быть, именно родной язык, или знание другого языка дали мыслям Декарта или Бергсона, равно как мыслям Канта, Гегеля и Карла Маркса определенное направление? А как обстоит дело с Лейбницем, который был двуязычен? В языках, — заявил однажды Кайзерлинг, — заключены самые глубокие философии»²⁰. Так доводится до логического предела идея, полтора столетия назад высказанная В. Гумбольдтом. В сущности, современные французские стилисты утратили свой объект: в их сознании стилистика отождествляется с языком в целом. Нужно сказать, что при внешнем совпадении терминологии мы очень далеки от этих языковедов-компаративистов. Их исследования по сопоставлению лексики и грамматики могут послужить лишь элементарной базой для той сопоставительной стилистики, которую мы имеем в виду, полагая, что для изучения закономерностей, рождающихся в процессе перевода поэзии, необходимы следующие типы или уровни сопоставлений: 1) сопоставление систем двух языков (грамматический строй, лексика и фразеология и т. д.); 2) сопоставление стилистических систем двух языков (например, законы формирования функционально-речевых стилей, соотношение в

¹⁹ A. Malblanc, *Stylistique comparée du français et de l'allemand*, Paris, 1961, стр. 16.

²⁰ Там же.

в каждом данном языке литературной нормы с диалектами, жаргонами, просторечием); 3) сопоставление традиционно-литературных стилей в пределах двух языков (например, языковых стилей классицизма, сентиментализма, романтизма, или, более конкретно, определенных узко-жанровых стилей — оды, элегии, басни и т. д.); 4) сопоставление двух специфически-национальных просодических систем (например, французской силлабики и русской силлабо-тоники, античной метрической просодии и немецкой или русской чисто тонической); 5) сопоставление историко-культурных традиций двух национальных цивилизаций, так или иначе проявляющихся в национальной традиции стихотворного перевода; 6) сопоставление двух индивидуальных художественно-стилистических систем (автора оригинала и автора перевода).

Полноценный анализ всякого художественного перевода, идет ли речь о новелле, драме или романе, о лирической миниатюре или эпической поэме, должен включать в себя все эти уровни сопоставления, — только в своей совокупности они образуют то, что мы называем сопоставительной стилистикой, наукой, которая, как можно видеть из приведенного перечисления входящих в нее аспектов, должна органически сочетать в себе лингвистику и литературоведение.

Приведу пример. Знаменитое стихотворение Верлена использует специфические черты французского языка.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?
O doux bruit de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!
Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi? Nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

.....

К таким специфическим французским особенностям относится лексика (синонимический ряд *langueur*, *s'ennuie*, *deuil*), неологическое образование *il pleure* по аналогии с *il pleut*, своеобразный синтаксис предложений, начинающихся с *O* — в особенности второго (*O le chant de la pluie*), особый фонетический строй с использованием такой полной внутренней рифмы, как *cœur* и *s'écœure* и т. д. С. Цвейг, который перевел эту лирическую пьесу, воспользовался рядом специфических черт своего языка, немецкого:

Wie nun des Regens Gerinn
rauschend die Stadt umsingt,
fühl ich ein Trauern, das in
meine schauernde Seele dringt.
Regen, o Regensang,
dächer- und bodenwärts,
was bist du für lieber Gesang
für ein einsames Herz.
Dein Klingen und Klagen, es klopft
mir auch im Herzen, daß heiß
sich in Tränen zertropft
und doch seine Trauer nicht weiß...

Только немецкому языку присуща возможность таких словообразований, как *umsingt*, *Regensang*, *dächer- und bodenwärts*, *sich zertropft*... По-фран-

цузски монотонность передана рисунком строфы со схемой рифмовки абаа; по-немецки она же дана почти невозможным для французской поэзии нагнетанием одних только мужских окончаний при более привычной схеме перекрестной рифмовки abab. Французские звуки *pl — l* в словах *pleure — pleut — ville — langueur — pluie* заменены звуком *sch* в словах *rauschend — Stadt — schauernde*. Французский шестисложный стих передан характерным для немецкой лирики и во французской невозможным дольником. Сочетание *cœur qui s'écœure* компенсировано иным — *Klingen und Klagen*. Внимательно присмотревшись к обоим стихотворениям (они даны здесь без последней строфы), мы увидим, как в этом очень хорошем и верном переводе отразились и языковые, и стилистические, и историко-культурные, и просодические, и даже индивидуальные художественно-стилистические расхождения между французской и немецкой поэзией, а также между Верленом и Цвейгом. Впрочем индивидуальные расхождения становятся еще яснее при сопоставлении подлинника с известным переводом Б. Пастернака:

И в сердце растрáva,
И дождик с утра.
Откуда бы, право,
Такая хандра?
О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.
Откуда ж кручина
И сердца вдовство?
Хандра без причины
И ни от чего.
Хандра ниоткуда,
Но та и хандра,
Когда не от худа
И не от добра.

Это — самостоятельное стихотворение, восходящее к Верлену, но отдалившееся от него вследствие как общих языковых и культурных расхождений, так и — в особенности — расхождений поэтических индивидуальностей автора и переводчика ²¹.

4

Сопоставление стилистических ресурсов двух языков — необходимейшее условие построения теории перевода, без которого деятельность в области художественного перевода оказывается весьма затрудненной. В пределах каждого языка существуют свои темпы изменения структуры того или иного речевого стиля. В Германии тридцатых — сороковых годов официальный стиль и стиль газетно-публицистический резко изменились под влиянием фашизации страны; за то же время функциональные стили, скажем, французского языка особых изменений не претерпели. Учет соотношений между структурными и эволюционными особенностями функциональных стилей необходим для теоретика художественного перевода. Разработка, изучение этих соотношений весьма облегчит работу практиков перевода, подведет под нее необходимую теоретическую базу.

Разумеется, каждый переводчик не только может, но даже обязан самостоятельно проделывать работу по стилистическому сопоставлению языков, с которыми ему приходится иметь дело. Однако глубокая теоретическая работа в этой области освободила бы его от случайных выводов

²¹ Подробнее об этом переводе Б. Пастернака см. в моей книге «Поэзия и перевод» (Л., 1963, стр. 402—404).

и доморощенных открытий. Теория художественного перевода, основанная на сопоставительной стилистике, нужна для практиков-литераторов не в меньшей, а, надо думать, в гораздо большей степени, чем, скажем, теория литературы, поэтика, метрика и ритмика — прозаикам и поэтам. Сопоставительная стилистика — необходимая предпосылка полноценного творчества в области художественного перевода.

Советская наука уже давно занимается рассмотрением теоретических вопросов перевода, — причем в зависимости от интересов автора делает крен то в эстетическую сторону, то в чисто лингвистическую. К первому направлению относятся многие статьи и книги, начиная с созданной «Всемирной литературой» брошюры «Принципы художественного перевода» (1919), в которую вошли статьи К. Чуковского о переводах прозы и Н. Гумилева о стихотворных переводах; со временем статья К. Чуковского превратилась в книгу «Искусство перевода» (1936), и, позднее, в «Высокое искусство» (1941, 1964, 1966, 1968), в которой были сформулированы важнейшие принципы советской школы перевода; эту линию эстетического подхода продолжили такие ученые, как М. П. Алексеев («Проблема художественного перевода», 1931), А. В. Федоров в книге «О художественном переводе» (1941), А. А. Смирнов (статья «Перевод» в «Литературной энциклопедии»), М. М. Морозов, П. М. Топер, В. М. Россельс (многочисленные статьи), И. А. Кашкин. Другое направление, делающее упор на языковые сопоставления, наиболее отчетливо выражено в книге А. В. Федорова «Введение в теорию перевода» (1953, 2-е изд. — 1958, новое изд. — 1968 г. под измененным названием «Основы общей теории перевода»), во многих работах Д. И. Рецкера, Л. С. Бархударова, В. Г. Гака, С. С. Толстого, А. М. Финкеля и др.

В последние годы более или менее регулярно выходят в свет теоретические сборники: «Тетради переводчика» (изд. Института международных отношений, начиная с 1963 г. — 6 выпусков). «Мастерство перевода» (изд-во «Советский писатель», с 1959 по 1970 г. вышло 6 томов); в первой из этих серий преобладает проблематика лингвистическая, во второй — литературоведческая. Однако все больше пробивают себе дорогу и утверждают себя работы комплексные, пользующиеся сочетанием разных методов, привлекающие факты разных уровней — от общеэстетического ряда до лингвистического (В. Е. Шор, Ю. Д. Левин, В. Г. Адмони и Т. И. Сильман и др.). Стремление к комплексно-филологическому решению проблемы перевода отразилось в двухтомнике «Актуальные вопросы теории художественного перевода», изданном Советом по художественному переводу (1967) и представляющем собой материалы всесоюзного симпозиума, который был проведен в Москве в начале 1966 г.; анализируя этот сборник, польский рецензент Ст. Баранчак писал о том, что его авторы стремятся, с одной стороны, «к полной нобилизации переводческого дела как процесса творческого», а с другой, к созданию «однородной системы нормативных критериев, которая бы позволила справедливо оценивать перевод и давала бы возможность переводчику сделать правильный выбор из множества возможных решений. Получается, что, с одной стороны, переводчики претендуют на признание за ними права на творческую свободу, с другой стороны, жаждут, чтобы этой свободе были положены определенные границы»²².

С. Баранчак верно уловил главное противоречие, которое в настоящее время характерно для теории перевода. В сущности, это противоречие между двумя аспектами перевода: как искусства и как науки. По-видимому, необходимо перейти от общих деклараций к конкретным исследованиям.

²² Журн. «Nurt», Warszawa, 1968, 8.

Важнейшие постулаты теории перевода как определенного и теперь уже окончательно утвердившегося раздела филологии можно считать прочно установленными. Это — вопрос о переводимости («Переводимость не есть какая-либо природная способность того или иного языка или литературы по отношению к другим языкам, другим литературам. Эта способность развивается в процессе общего движения культур, литератур, языков, контактов между народами»²³); о принципе функциональных соответствий, вытекающих из понимания художественного произведения как словесно-образной системы; о соотношении объективного и субъективного начал в творчестве переводчика-писателя; о необходимости выработать достаточно отчетливые критерии для оценки художественной ценности переводного произведения; о пределах использования национально-специфических реалий и просторечных фразеологизмов в переводном тексте и т. д.

Теперь представляются насущно необходимыми конкретные исследования соотношения пар языков и национальных культур. Сопоставительная стилистика, задачи которой формулированы выше, опирается на сопоставительные изучения синтаксиса и семантики, фонетики и метрики, речевых и традиционно-литературных стилей, поэтических жанров, даже этнографии — такие изучения диктуются общим уровнем гуманитарной науки.

Есть еще одна важная проблема, стоящая перед теорией перевода как филологической дисциплиной. Новейшие исследования в области поэтики и стилистики открывают новые методы и формы анализа художественного произведения, позволяют увидеть в нем все более сложную систему (ср. работы В. В. Виноградова, М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, чешских ученых Л. Долежала и К. Гаузенбласа, польского — Р. Ингардена и др.) — теория перевода заметно отстает от этих исследований: необходимо привести ее в соответствие с нынешним уровнем филологии. В этом нуждается не только отвлеченная наука, предъявляющая к исследователям свои особые требования, но и реальная практика художественного перевода, достоинства которого находятся в непосредственной зависимости от уровня теории именно потому, что перевод — деятельность двуединая, являющаяся в такой же степени искусством, как и наукой.

²³ А. В. Федоров, К вопросу о переводимости, в кн. «Актуальные проблемы теории художественного перевода», I, М., 1967, стр. 38.