

Хаменок Вера Ивановна

**СТИХОТВОРЕНИЕ "СКАЗКА" Б. ПАСТЕРНАКА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И СОПОСТАВЛЕНИЯ
ОРИГИНАЛЬНОГО ТЕКСТА С ЕГО ПЕРЕВОДАМИ НА ИСПАНСКИЙ, АНГЛИЙСКИЙ, НЕМЕЦКИЙ
И ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫКИ**

В статье рассмотрены переводы стихотворения "Сказка" на испанский, английский, немецкий и итальянский языки. В ходе исследования были выявлены расхождения с текстом оригинала на лексическом, графическом и ритмическом уровнях. Переводы, сохраняя тематическую близость с оригиналом, тем не менее, являются отражением языкового мышления переводчиков.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/12-2/14.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 12(66): в 4-х ч. Ч. 2. С. 51-53. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 8; 10.01.00

В статье рассмотрены переводы стихотворения «Сказка» на испанский, английский, немецкий и итальянский языки. В ходе исследования были выявлены расхождения с текстом оригинала на лексическом, графическом и ритмическом уровнях. Переводы, сохраняя тематическую близость с оригиналом, тем не менее, являются отражением языкового мышления переводчиков.

Ключевые слова и фразы: транспозиция; перевод; нумерация стихотворений цикла; длина строк; ассонанс; рифмовка; ритмика.

Хаменок Вера Ивановна

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
verakhamenok@gmail.com*

СТИХОТВОРЕНИЕ «СКАЗКА» Б. ПАСТЕРНАКА. ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И СОПОСТАВЛЕНИЯ ОРИГИНАЛЬНОГО ТЕКСТА С ЕГО ПЕРЕВОДАМИ НА ИСПАНСКИЙ, АНГЛИЙСКИЙ, НЕМЕЦКИЙ И ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫКИ

Хулио Сесар Сантойо в своем труде отмечает, что переводчик, взявшийся за поэзию, должен быть равен по уровню искусства ювелиру – так филигранна его работа [3]. А перевод творчества поэта Бориса Пастернака еще более сложная задача, ведь требуется транспозиция не только на уровне содержания, но и формы.

Объектом данного исследования является стихотворение «Сказка» из романа «Доктор Живаго», которому Б. Пастернак присваивает порядковый номер 13, тем самым подчеркивая существование единого цикла стихов в романе. Переводчик на испанский язык, Марта Ребон (Marta Rebon), снимает нумерацию со всего цикла, тем самым лишая читателя возможности понять замысел автора. Аналогичным образом поступают Маня Харари (Manya Harari) и Марио Сократе (Mario Socrate), переводчики на английский и итальянский языки соответственно. И лишь Томас Решке (Thomas Reschke), с присущей немцам педантичностью, сохраняет номер, определенный Пастернаком. Число «13» для русского языкового сознания имеет глубокий смысл. Это чертова дюжина, хотя, по некоторым данным, еще в XIX веке эта дюжина называлась «пекарской» [2]. Как мы видим в немецком переводе, Томас Решке, несмотря на предвзятое отношение части немцев к данному числу, все же сохранил его. Целостность цикла подчеркивается тематическим сходством: под номером 12 у Б. Пастернака стоит стихотворение «Осень», а под номером 14 – «Август». Обращает на себя внимание тот факт, что во всех трех стихотворениях есть образ леса и мотив гибели, рока: «В лесу безлюдно и пустынно. // <...> Мы будем гибнуть откровенно. // <...> Ты – благо гибельного шага, // Когда житье тошней недуга, // А корень красоты – отвага» («Осень») [1, с. 604]. А также: «Соседний лес, дома поселка... // <...> Бросающая вызов женщина! // Я – поле твоего сраженья» («Август») [Там же, с. 608].

Попытка сотворчества с Пастернаком проявляется в тексте перевода и иным образом: испанский переводчик делит стихотворение на три части, тогда как у автора строфы представляют собой неразрывное единство. Маня Харари поступает аналогично – делит текст на три части. Необходимо отметить, что разделительные линии проходят в одних и тех же узловых точках и у переводчика на испанский, и у переводчика на английский. Марио Сократе в данном вопросе следует за автором и не разбивает текст, Томас Решке поступает так же, разница здесь в том, что итальянец сохраняет четверостишия, тогда как немец вовсе не желает дробить стихотворение на строфы.

На уровне оформления текста следует обратить внимание еще на один аспект: если у Пастернака каждая новая строка начинается с заглавной буквы, то далеко не все переводчики следуют его примеру. Так, Маня Харари и Томас Решке пишут новый стих с заглавной буквы, а Марио Сократе и Марта Ребон используют заглавную букву по правилам прозаического текста. Такое обращение с графическим оформлением текста, на наш взгляд, демонстрирует отличия в восприятии носителей разных языков.

Несмотря на то, что переводчики стремятся передать смысл стихотворения максимально точно, порой они попадают в ловушку. Сохраняя сказочный зачин («Antaño, en otro tiempo...» [6, p. 709] в испанском варианте, «Once upon a time...» [5, p. 483] – в английском, «Einst, in alten Zeiten...» [4, S. 658] – в немецком, «Al tempo dei tempi...» [7, p. 440] – в итальянском), они вводят лексемы, меняющие восприятие текста. Так, немецкое «ziehen» [4, S. 658] ближе русскому «тащиться», «плестись». Так мотив стойкого преодоления трудностей трансформируется в мотив жалкого прозябания и ничтожества. Коварным по отношению к герою «Сказки» оказывается и текст испанского перевода: в оригинальном стихотворении мы читаем «конный» [1, с. 605], а в испанском – «jinete» [6, p. 709], дословно «всадник». Ниже, в четвертой строфе, встречается слово «cabalgadura» [Ibidem], означающее, в сущности, любое верховое животное. Иными словами, у испанского читателя некоторое время нет точной информации о том, был ли герой верхом на коне или, скажем, на осле. Лишь позднее мы встречаем слово «caballo» [Ibidem, p. 710], развеивающее всяческие сомнения. Однако до этого момента героичность образа может значительно пострадать. Наше воображение с готовностью предложит нам образ эдакого Санчо Пансы или Дон Кихота на его Росинанте. Хотя Б. Пастернак рисует совсем иного героя – отважного и сильного.

Обращает на себя внимание немецкая лексема «Seele» [4, S. 658], в переводе на русский означающая «душа». Для сравнения в английском, испанском, итальянском и, что важнее, русском текстах в этом же месте мы находим слово «сердце» [1, с. 605] («heart» [5, p. 483], «corazon» [6, p. 709], «cuore» [7, p. 440] соответственно). Наиболее вероятно, Томас Решке выбирает именно это слово, чтобы избежать повтора: «Schmerzte ihn die Seele, // Warnte ihn das Herz» [4, S. 658].

Но, делая обратный перевод, мы получим следующий подстрочник: Заболела у него душа, // Предупредило его сердце. Пастернак же использует один раз «ретивое» [1, с. 605], второй – «сердце» [Там же]. Расхождения обнаруживаются и в употреблении слова «седло» [Там же]. В тексте оригинала читаем: «Подтяни седло» [Там же], немецкий и итальянский переводы дают нам то же понятие («Sattel» [4, S. 658] и «sella» [7, p. 440] соответственно), в то время как испанский переводчик предлагает герою укрепить сбрую («montura») [6, p. 709], а английский – подпругу («girth» [5, p. 483]). И хотя все из перечисленных лексем имеют самое непосредственное отношение к делам наездника, различие мы видим на уровне точности обозначения. Так, сведущий в верховой езде английский читатель вообразит себе ремень, крепящий седло, и будет близок к тому, о чем хотел ему поведать Б. Пастернак, тогда как для обозначения того же предмета испанцы, скорее, использовали бы слово «cincha», которая бывает передняя и задняя (*delantera, posterior* соответственно). «Montura» [6, p. 709] обозначает целый комплекс предметов, включающий в себя стремяна, подпругу и многое другое. Необходимо отметить, что в целом для исследуемого текста испанского перевода характерна большая масштабность изображаемой действительности, нежели для оригинала. Например, в переводе мы читаем слово «quebrada» [Ibidem] (ущелье), а в оригинале – «овраг» [1, с. 605].

Порой переводчики допускают фактические ошибки. Если в оригинальном тексте мы читаем «Бойся водопоая» [Там же], испанский текст нам предлагает «evita el abrevador» [6, p. 709], то есть опасаться следует не места, а человека. (Предположительно, еще одним мотивом для такого выбора слова явилось стремление испаноговорящего переводчика избежать точного повтора лексемы, поскольку ниже в тексте мы встречаем слово «abrevadero» [Ibidem]).

Примером подобного рода является строка: «las huellas de las fieras» [Ibidem]. Действительно, «fieras» [Ibidem] в переводе на русский означает «хищный зверь», однако есть у этого слова и еще одно значение, употребляемое для обозначения жестокого человека. В своем стихотворении Пастернак разрабатывает миф о драконе, требующем дань в виде девственниц с близлежащих городов и деревень. Мотив змеборства крайне важен и оказывается тесно переплетенным с образом врага. Это – архетип, понятный как русским, так и многим европейцам; именно на его основе происходит сближение культур.

Следует учитывать, что русские былинные богатыри зачастую боролись не только с врагами, обладающими плотью и кровью, но и с иноверцами как представителями сил зла. Для Руси, принявшей крещение, это – язычники. Немаловажен и тот факт, что былинный змей – существо, обладающее не только чертами животного, но и человека. Например, существует мнение, что прототипом Тугарина Змея был половецкий хан – Тугоркан. Историческая память народа приводит к тому, что русский читатель более склонен помещать описываемые события во время существования Киевской Руси и борьбы с половцами. А испанец, наиболее вероятно, отнес бы в своем воображении «Cuento de hadas» ко времени вторжения арабов. Отчасти подтверждает это предположение ритмика стихотворений. Пастернак последовательно использует трехстопный хорей с перекрестной рифмовкой, сближая свое стихотворение с песнями русского народа. Строфа, повторенная двукратно: «Сомкнутые веки. // Выси. Облака. // Воды. Броды. Реки. // Годы и века» [1, с. 607], одновременно выполняет функцию припева и настраивает на эпический лад – это было давно, «во время оно» [Там же, с. 605].

Переводчик от ритмики оригинала отходит, добиваясь стилистического сходства с романсе, поскольку эти тексты для испанского читателя обладают большей смысловой и эмоциональной нагрузкой, нежели русские. Мы обратились к немецкому тексту «Песни о Нибелунгах», поскольку, на наш взгляд, данный памятник наиболее точно отражает специфику немецкой эпической литературы. Конечно, это адаптированная версия памятника, но нам представляется разумным ориентироваться именно на нее, поскольку у широкого читателя, наиболее вероятно, на слуху не древний вариант текста, а его более современное переложение. Ритмическое сходство с текстом перевода налицо – чередование ударных и безударных гласных происходит очень точно, несмотря даже на то, что «Песнь...» написана ямбом, а немецкий перевод, «Märchen», – хореем. Тем не менее, есть и различия: перекрестная рифмовка не характерна для эпоса. «Песнь...» написана с использованием смежной рифмовки, «Сказка» – как в оригинале, так и в немецком переводе, – перекрестной. Не следует забывать и о том, что в испанском языке рифма зачастую строится на ассонансе. Поэтому поначалу непривычная для русского читателя такая разновидность рифмы со временем завораживает своей искусностью. Русский читатель, привыкший к четко выраженной ритмике в стихотворном тексте, обнаруживает, что тексты переводов больше похожи на ритмизованную прозу, нежели на поэзию.

Длина строк – еще один важный показатель того, насколько успешно была осуществлена транспозиция. Чаще всего, переводчики сумели поместить свой перевод в прокрустово ложе коротких строк, заданных Б. Пастернаком, что говорит о достаточно внимательном отношении к тексту оригинала. Наиболее беспощадной в этом аспекте оказалась Маня Харари. В некоторых случаях она сокращает строку до одного короткого слова: «And gripped his spear – // The head, // Tail, // Scales of the dragon» [5, p. 484]. Такое построение делает описание событий более динамичным, однако у Пастернака мы видим иную структуру: «И увидел конный, // И приник к копыю, // Голову дракона, // Хвост и чешую» [1, с. 606].

Несмотря на то, что мы приводим многочисленные примеры творческого своеволия испанского переводчика, не следует думать, что этим иллюстрации исчерпываются. Рассмотрим строфу, в которой всадник, не прислушавшись к своему сердцу, лишь ускорил свой галоп. Наиболее интересен здесь вариант Томаса Решеке. В то время как Маня Харари скромно пишет: «He would not listen. // Galooped // Full tilt // Up to the wooded slope» [5, p. 483], а наездник испанского переводчика прищорил лошадь: «El jinete hizo caso omiso // y espoleo a su cabalgadura» [6, p. 709], герой немецкого переводчика взлетает не иначе как орел: «Flog er wie ein Adler // Auf den Hügelkopf» [4, S. 658].

В текстах переводов немало примеров того, как сложно переводимы на иные языки некоторые реалии русской действительности. Маня Харари полагает, что русское слово «суходол» [1, с. 605] – это пересохшее русло реки или какого-либо водного потока: «Followed the channel // Of a dried-up stream // Passed a meadow // And crossed a hill» [5, p. 484].

Однако в процессе перевода неоднократно критически переосмысливается текст оригинала в тех местах, где словоупотребление Пастернака приводит к несуразицам. Так, в испанском переводе «оплести гортань» [1, с. 606] трансформируется в более понятное и логичное «обвитие шеи» (*перевод мой* – В. Х.). Переводчик может видоизменять описываемую картинку, как, например, это делает Томас Решеке: его перевод предполагает, что, испугавшись, герой все же направляет лошадь в сторону, откуда раздается призывный вопль. Пастернак в целом рассказывает сходную историю, однако он считает нужным указать, что конный пробирается «...оврагом, // Вздрогнув, напрямик...» [Там же], т.е. обозначает более точную траекторию движения. Немецкий переводчик полагает, что этот аспект не критичен – гораздо важнее сообщить, что герой спешит на помощь. Марио Сократе стремится сохранить обозначение локуса, поэтому слово «buttone» [7, p. 440] («овраг» [1, с. 606]) не исчезает, но буквально в следующем четверостишии переводчик дает себе волю и пишет: «E il cavaliere vide, // e infisse la Lancia // nella testa del drago, // nella coda e nelle squame» [7, p. 440].

Так итальянские читатели узнают, что герой, увидев мучения несчастной девушки, втыкает копьё в голову, хвост и чешую дракона, хотя в оригинале в данном месте герой пока лишь наблюдает, ничего не предпринимая. Наиболее вероятно, переводчика запутала строка: «И приник к копьё...» [1, с. 606], – следующая за рассказом о том, что конный что-то увидел. Казалось бы, такая ошибка не критична для восприятия текста, ведь герой рано или поздно вступит в бой, но смещение на временной шкале точки, в которой он это делает, лишает смысла пояснения автора относительно обычаев той страны, согласно которым нужно было платить дань. Более того, копьё, вонзившееся в голову дракона, в минуту, когда нужно быстро принимать решение, характеризует героя не только как смелого, но и ловкого. Однако уколы хвоста и чешуи дракона таковыми не кажутся.

В ходе исследования нами были обнаружены признаки расхождения в восприятии русскими и представителями других наций цветовой гаммы («багровому» [Там же], соответствует в испанском тексте «rúgriga», а в итальянском – «purpureo» [7, p. 440]). Ближе к семантике оригинала английское обозначение «багрового» [1, с. 606] дыма – «scrimson smoke» [5, p. 484], которое можно перевести как «малиновый», «темно-красный», «красный». Немецкое «Schwefelbränden» [4, S. 658] – характеристика, наиболее вероятно, одного из оттенков красного.

Расхождения касаются не только восприятия цвета, но и места (так, у Пастернака чудовище живет «в лесу» [1, с. 606], а испанский переводчик помещает дракона в пещеру, опуская слово «лес» [Там же]).

Итак, в результате анализа мы выяснили, что переводчики стремятся предельно точно передать смысл оригинального текста, не поступаясь логикой повествования, хотя иногда они допускают фактические ошибки. Тем не менее, отдельные лексические несоответствия, выявленные нами, лишь демонстрируют наличие творческого, не механического, подхода к процессу перевода. У нас есть основания полагать, что «Сказка» Б. Пастернака носит на себе отпечаток русского языкового мышления, а тексты переводов представляют собой своеобразные языковые слепки тех культур, носителями которых являются переводчики.

Список литературы

1. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: роман. М.: Эксмо, 2005. 624 с.
2. <http://www.phrases.org.uk/meanings/Bakers-dozen.html> (дата обращения: 08.08.2016).
3. Julio Cesar Santoyo Mediavilla. El delito de traducir (3ª ed.). UNIVERSIDAD DE LEON, 1996. 237 p.
4. Pasternak B. Doktor Schiwago. Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. 704 S.
5. Pasternak B. Doctor Zhivago. London: Vintage books, 2002. 514 p.
6. Pasternak B. El doctor Zhivago. Barcelona, 2012. 772 p.
7. Pasternak B. Il dottor Zivago. Universale Economica Feltrinelli, 2012. 720 p.

B. PASTERNAK'S POEM "THE TALE". EXPERIENCE OF INTERPRETATION AND COMPARISON OF THE ORIGINAL TEXT WITH ITS SPANISH, ENGLISH, GERMAN AND ITALIAN TRANSLATIONS

Khamenok Vera Ivanovna
Lomonosov Moscow State University
verakhamenok@gmail.com

The article analyzes the Spanish, English, German and Italian translations of the poem "The Tale". The author identifies the differences from the original at the lexical, graphical and rhythmic levels. Preserving thematic similarity with the original, the mentioned translations are still the representation of the translators' linguistic thinking.

Key words and phrases: transposition; translation; numeration of cycle poems; line length; assonance; rhyme; rhythmic.