

ФИЛОСОФСКИЙ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ, ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА И ЕГО ПРАКТИЧЕСКИЕ ТИПЫ

У статті розглядаються філософський, психологічний, лінгвістичний та літературознавчий аспекти художнього перекладу та його практичні типи. В залежності від акцентування на одному чи декількох зі змістовних компонентів оригіналу обов'язково формується один з практичних типів перекладу: вільний, прикрашаючий, дослівний, адекватний чи коментуючий.

Ключові слова: літературознавчий аспект перекладу, філософський аспект перекладу, психологічний аспект перекладу, лінгвістичний аспект перекладу.

В статье рассматриваются философский, психологический, лингвистический и литературоведческий аспекты художественного перевода и его практические типы. В зависимости от акцентирования переводчиком одного или нескольких содержательных компонентов оригинала обязательно формируется один из практических типов перевода: свободный, украшающий, дословный, адекватный, комментирующий.

Ключевые слова: литературоведческий аспект перевода, философский аспект перевода, психологический аспект перевода, лингвистический аспект перевода.

The article overviews philosophical, psychological, linguistic and literary aspects of literary translation. Depending on whether the interpreter emphasizes one or more parts of the source text the following types of translation are necessarily formed: free, inaccurate, adequate, commentary.

Key words: literary aspect of translation, philosophical aspect of translation, psychological aspect of translation, linguistic aspect of translation.

Лингвистический перевод с любой степенью приближения к оригиналу (в отличие от дословного и концептуального переводов) есть всегда, как уже было сказано, сюжетной отделкой, которая от настоящей (то есть официальной, самим автором заявленной) отличается тем, что переводчик уверяет себя (и то не всегда), что он переводит, а не обрабатывает по-своему, хотя на самом деле он тоже является “*обработчиком*”.

Законы, согласно которым субъективное желание переводчика перевести оригинал адекватно порождает объективно его обработку, очень сложные: здесь и философия (действительность и ее художественное отражение), и эстетика (специфика художественного творчества), и психология (беллетристика как речевой акт) и лингвистика (законы языков оригинала и перевода), и литературоведение (внеязыковые компоненты художественного образа) и др.

Осмысление этих законов является прерогативой переводчиков-теоретиков, главной задачей которых сегодня является решение вопроса о возможности сохранить в переводе идейную концепцию оригинала. И здесь основополагающими будут философские, психологические, лингвистические, литературоведческие и другие законы художественно-переводческой деятельности, в которой надо выделять и отделять друг от друга (разумеется, только для целей анализа) две сферы: творческо-художественную и творческо-переводческую. И хотя обе эти сферы в переводческой деятельности практически являются слитыми в единый процесс, теоретически все же надо оценивать их отдельно.

Философский аспект законов создания классического художественного текста (а не современного опуса бессмысленного самовыражения!) заключается в том, что художественный образ создается автором и воспринимается читателем как модель современной автору действительности и вневременной целостности окружающего мира, то есть как главный инструмент познания человеком бытия, точнее, чем наука. Их эстетический аспект сводится к тому, что художественное произведение строится по принципам красоты, то есть не имеет ничего лишнего. Психологический аспект этих законов освещает тот факт, что художественный замысел находится в голове автора (классического искусства!) еще до начала непосредственно явной, то есть чувственно воспринимаемой работы над

произведением, еще до воплощения идейной концепции в соответствующий “*строительный*” материал искусства (то есть в слово в беллетристике, в звук в музыке, в краску в живописи, в мрамор в скульптуре и т. д.). Однако диалектика создания художественного образа приводит к тому, что эта концепция, которая существует на уровне осознания уже к началу явной (зримой) работы, реализует себя только во время художественного воплощения и на уровне понимания не существует, пока не завершится этот процесс ее воплощения.

Тем самым автор (оригинала) создает компоненты своего будущего художественного образа не по принципу случайности, а под неизбежным давлением и неусыпным контролем концепции, в результате чего эти компоненты будут не математической суммой, а набором “*строительных*” деталей, которые можно переставлять или менять вроде детского “**Конструктора**”; эти компоненты будут единственной целостностью, синтезом, взаимопроникновением до такой степени, что “*укорачивания*” или “*растягивания*” любого из них, являются смертельным для художественного образа.

У законов художественного творчества есть еще несколько важных аспектов, без знания которых переводчиком не будет понятной и сущность переводческого акта. Один из них — аспект лингвистический, второй — литературоведческий. Первый связывается со “*строительным*” материалом беллетристики, то есть словом. И хотя выбор слова обусловлен мнением автора, и хотя оно в беллетристике является одной из форм воплощения концепции (есть еще и другие, например, очередность появления слов в тексте), все же связь между словами и, разумеется, форма и содержание воплощенной концепции подчиняются в значительной мере законам языка, а не только философским, эстетическим и психологическим законам творчества, о которых речь шла выше. И если другие законы порождают и ограничивают языковое новаторство писателя, то лингвистические удерживают автора в рамках национальных традиций.

На это же нацелен и литературоведческий аспект художественного творчества, но не на языковые новации и традиции (об этом заботится лингвистический фактор), а на сугубо литературные: сюжет, принцип построения персонажа и конфликта, предметную детализацию, жанровый аспект, содержание и тому подобное.

Те же аспекты обуславливают и сферу художественного перевода, потому что он тоже является творчеством. Но здесь они усложняются оригиналом, ради которого перевод и создается. Парадокс переводческой деятельности заключается в том, что для ее успеха желательно, даже обязательно отречение от оригинала (как это, например, имело место в переводческом творчестве В. Жуковского или М. Лермонтова, М. Старицкого и других). Главных причин у этого парадокса тоже пять, потому что они соответствуют пяти указанным выше аспектам художественного творчества.

Во-первых, у переводчика существенно меняется философский аспект творения. Если автор оригинала реализует в произведении свою и только свою художественную правду, делая тем самым произведение инструментом и источником познания действительности (пусть и переработанной субъективным восприятием писателя), то автор перевода должен реализовать в своем произведении уже две правды, две действительности: свою личную и ту, что в оригинале.

Даже в том чисто гипотетическом случае, когда души переводчика и автора оригинала родственны, созвучны, проблема двух правд, двух действительностей не разрешается и не устраняется, так как, с одной стороны, родство и созвучность все равно не дают тождества, а с другой, здесь начинают действовать еще и другие аспекты, о которых речь пойдет дальше. Итак, уже на уровне философии лингвистического перевода возникает искривление концепции оригинала.

Во-вторых (эстетический аспект лингвистического перевода), у каждого переводчика как у индивидуума и представителя какой-то национальной культуры есть свое понимание того, что такое красота (то есть *“лишнее-нелишнее”* в художественном произведении), и это понимание никогда не совпадает с пониманием автором оригинала красоты, потому что автор тоже есть индивидуумом и представителем какой-то, на этот раз другой национальной культуры. Итак, на уровне эстетики лингвистического перевода возникает дополнительное (к философскому аспекту) искривление концепции оригинала.

В-третьих (и это уже уровень психологии лингвистического переводческого акта), уже до начала своей творческой работы переводчик — в отличие от автора оригинала — имеет (сначала перед собой в прямом смысле этого словосочетания, то есть в оригинале, а после

его прочтения — уже в себе, то есть в своем представлении) воплощенную в слове и композиции концепцию будущего произведения. Тем самым его труд отличается от творчества автора оригинала ярко выраженной (и поэтому им понятной) ограниченностью. Дело в том, что к написанию произведения (к созданию оригинала) автор уже имеет в своем воображении замысел будущего творения, и оно постепенно и почти неуклонно воплощает себя в вербальную форму, пока его создатель сознательно не поставит в ней последнюю точку в прямом и переносном смысле, хоть на уровне художественного под-сознания он и не знает, какую и когда.

Образно говоря, Татьяна Ларина у А. С. Пушкина в процессе ее создания еще могла *“выскочить за генерала”*, как недоумевал по поводу такого поведения своей героини ее создатель (Эмма Бовари в романе Г. Флобера **“Мадам Бовари”** еще могла неожиданно для ее создателя принять мышьяк, а Анна Каренина у Л. Н. Толстого еще могла внезапно для ее автора броситься под поезд; можно привести еще десятки подобных примеров); у переводчика же названных произведений персонажам такие шаги уже запрещены. Не могу согласиться с В. Жуковским по поводу его утверждения, что переводчик только в прозе есть раб оригинала, а в поэзии он, мол, является его соперником; на самом деле лингвистический переводчик раб всегда, раб по своей сути, потому что он должен вечно служить Его Величеству Оригиналу.

Понятно вполне, что служба эта является добровольной: если хочешь быть свободным — пожалуйста, но тогда ты уже не лингвистический, а концептуальный переводчик. Как сказал когда-то ведущий российский поэт второй половины XX в. Андрей Вознесенский о непредсказуемости (прагматической, сюжетной, идейной и т. д.) творческого процесса: *“По наитию дуешь к берегу: ищешь Индию — найдешь Америку”*.

О непредсказуемости творчества человечество знало издавна, хотя осмыслило ее теоретически лишь в конце XX в. Так, в **“Бытии”**, первой книге **“Ветхого Завета”** (создана 3,5 тысячелетия назад), содержится фрагмент, который ярко свидетельствует именно о непредсказуемости творческого процесса: Господь создает Вселенную в течение шести дней — и в конце описания каждого из них идет предложение *“И увидел Господь, что это хорошо”*. Нельзя не спросить самого себя

(и, если ты верующий, Бога!): “А что, всезнающий и всемогущий Господь строил Вселенную без всякого плана и не знал шесть дней из шести, что он может строить красиво?!” Ответ ясен, лежит на поверхности: родители-авторы этого эпизода вложили в него менее религиозный смысл, более философский и эстетический — искусство, созидание, творчество непредсказуемы; этот смысл уже потом перерос в чисто религиозную сентенцию, которую верующие ошибочно воспринимают только как направленную на человека, хотя в действительности она направлена прежде всего на неспособность Господа предвидеть результат своих действий: *“Пути Господни неисповедимы”*.

Получается, что классический художник художественной литературы создает свой текст не только по определенному когнитивно-психологическому замыслу, но и по строгому плану, который он чувствует психологически, неосознанно, хотя и может делать некоторые отступления от него, но только те, которые тот позволяет. С другой стороны, как уже было сказано выше, переводчик — в отличие от автора оригинала — имеет на своем письменном столе еще до начала своей творческой работы оригинал, то есть воплощенную в слове и композиции концепцию своего будущего произведения и поэтому не может отойти от нее как переводчик.

Но он тоже является создателем (перевода) и поэтому тоже подчиняется психологическому закону непредсказуемости творческого процесса, потому что после прочтения оригинала в его творческом представлении возникает его замысел перевода, в котором, по психологическим принципам творчества, он так ее до конца и не знает, какую в своем замысле поставит последнюю точку и когда.

Лингвистический переводчик, если применить сравнения, может строить только с крыши вниз, тогда как автор оригинала творит с фундамента вверх и не понимает еще при этом, на какую высоту ему придется подняться.

Это противоречие (содержательное, идейное, стилистическое и т. д.) между замыслом оригинала и замыслом перевода неизбежно приводит к искажению переводчиком концепции оригинала.

Только то, о чем заявлено, не противоречит тому, о чем говорилось выше: о полной зависимости автора оригинала от своей концепции. Конечно, автор тоже зависит, но эта зависимость диалектическая, взаимная: концепция порождает оригинал, воплощается в нем: то

есть части оригинала, рождаясь (тем более уже рожденные), влияют на концепцию, обуславливают ее следующие составляющие, синтезируют оригинал как целостность. В художественной концепции нет другого способа найти себе текстовую плоть.

Но психологический аспект законов художественного творчества лингвистического переводчика проявляется не только в том, что переводчик понимает границы своей деятельности (автор оригинала их только чувствует), но и в неизбежности противоречий между концепцией оригинала как целостностью и ее частичной реализацией в отдельном эпизоде переводчика.

Работая над эпизодом, переводчик психологически не может совместить всю концепцию с художественным материалом конкретного эпизода, так как сущность первоисточника является материальной составляющей, которая уже лежит перед переводчиком и является идеальной (т. е. не осязаемой и осязаемой) как сущность перевода, ведь он еще не сделан. А каждый конкретный эпизод оригинала, который необходимо перевести, уже осязаем, ограничен и оформлен художественным материалом.

Вот почему перед лингвистическим переводчиком всегда стоит дилемма, то есть две беды, выбрать из которых надо меньшую (дело здесь, правда, осложняется тем, что обе беды являются равновеликими): передать эпизод так, как того требует конкретный художественный материал, или в первую очередь реализовать в переводе эпизода ту концепцию оригинала, которая еще идеальна, абстрактна, но уже есть для переводчика, так сказать, движущей силой.

Соединить эти две цели невозможно: целостность художественного образа, как было сказано выше, создается только линейно, то есть за счет очередности эпизодов, которые возникают в процессе творчества (оригинального или переводческого — это уже не имеет значения). Тем самым на уровне психологии перевода концепция оригинала неизбежно не только искривляется, но и подменяется концепцией перевода, даже если она правильно постигнута переводчиком. Что же тогда говорить о тех случаях, когда оригинал объясняется переводчиком ошибочно?

Аналогичные утверждения можно найти и у других переводоведов. Так, Н. Л. Галеева, анализируя проблему сочетания эпизода и всего произведения, приходит к выводу, суть которого можно выразить так: пе-

реводчики часто не отражают отдельные моменты оригинала, которые позволяют глубже понять идейно-художественный замысел автора.

В-четвертых (лингвистический аспект перевода), мнение переводчика, хотя он и стремится реализовать себя по законам языка перевода, не может не нести на себе отпечаток языка. Дело здесь не в глубине этих отпечатков, а в принципиальной невозможности для переводчика избежать влияния другой языковой атмосферы. Это влияние языка порождается тем, что мышление переводчика одновременно должно функционировать в двух языковых системах, синтезом которых и выступает состав, языковой стиль переводчика. Великий английский прозаик Дж. Джойс, прочитав пушкинскую **“Капитанскую дочку”** в английском переводе, обидно и ошибочно сказал, что эта суетливая история способна заинтересовать разве что учеников, хотя другой большой прозаик, Н. В. Гоголь, верно оценил эту повесть как непревзойденный образец русской прозы.

Но эта *“нечистота”*, *“загрязнение”* языка перевода, который приводит его читателя к искаженному представлению о языковом стиле автора оригинала, есть еще главным аспектом лингвистических законов переводческой деятельности. Дело тут еще и в том, что слово перевода, даже если оно по своему предметному, вещественному содержанию является прямым соответствием необходимого слова оригинала, входит в такие контактные (т. е. непосредственные), а тем более в дистантные (то есть косвенные) связи с самим переводом (или нарушает у читателя такие ассоциации), которые отсутствуют в оригинале, и это может изменить его концепцию.

А постоянно удерживать на активно работающем лезвии памяти все смысловое богатство каждого слова, которое переводчик использует в любой момент (тем более всех уже использованных), переводчик не в состоянии.

Такая же ситуация, может здесь кто-то возразить, и у автора оригинала. Такая, да не совсем: не надо забывать, что у него целостность художественного образа возникает только как следствие объективной самоигры вышеуказанного содержательного богатства использованных слов, их взаимосвязей и ассоциативных возможностей (т. е. как следствие законченного творческого процесса), а переводчику эта целостность уже предоставлена оригиналом, который лежит перед ним, в его лексическом, морфологическом, синтаксическом и другом

языковом (и не только языковом) оформлении, хотя объективно целостность переведенного художественного образа все равно возникнет как самоигра слов законченного переводческого процесса.

Тем самым и на уровне лингвистики перевода концепция оригинала и языковые средства ее воплощения искривляются, потому что жизнь слов в переводе объективно не может полностью соответствовать жизни слов в оригинале. Переводовед Д. Б. Ольховиков, сравнивая различные языковедческие уровни оригинала и перевода, тоже делает вывод о том, что эти уровни являются неадекватными, что они перекручивают концепцию оригинала; но, желая спасти идею адекватного лингвистического перевода, он противоречит сам себе, потому что предлагает брать за единицу перевода художественный образ, который, мол, только и можно перевести адекватно.

Д. Б. Ольховиков не замечает при этом, что его предложение отражает суть обработки, а не адекватности, поскольку перевести художественный образ можно только за счет разрушения его составных частей и воплощения их в другую художественную плоть.

И, наконец, последний главный аспект законов переводческого акта — литературоведческий: все категории художественного содержания и художественной формы любого произведения имеют национальную специфику, окраску, так что переводчик и здесь не может *“прыгнуть выше головы”*. Именно на это намекал С. Я. Маршак в своей ироничной шутке о судьбе переводчика, что он так и остался Маршаком (потому что не смог сохранить жанра баллады, в котором творил Р. Бернс и который был почти присущ русской лирике), тогда как Роберт Бернс, которого он переводил (и, кстати, неплохо на содержательном и стилистическом уровнях), был и остался поэтом:

*При всём при том,
При всём при том,
При всём при том и этом
Маршак остался Маршаком,
А Роберт Бернс поэтом.*

Итак, под воздействием проанализированных законов художественного творчества, а также различных усложняющих факторов в сфере лингвистической переводческой деятельности следствие этой деятельности всегда отличается от своего первоисточника как минимум тремя несовпадениями: не тождественностью сюжетной реаль-

ности, неадекватностью идейного содержания, несоответствием художественных средств.

Несложно увидеть, что эти несовпадения не будут чем-то второстепенным для оригинала, орнаментально-украшающим обрамлением его сущности, а есть именно эта сущность, то есть его идейно-художественная концепция.

Мысль о том, что лингвистический перевод искажает концепцию оригинала и потому по своей сути является его обработкой, можно встретить во многих переводоведческих трудах прошлого и — особенно — конца XX ст., когда в мире поднялась большая волна переводческих исследований.

В связи с этой проблемой можно вспомнить статью Е. Зисельман, в которой, на первый взгляд, не остается и камня на камне от крепкой платформы неадекватности лингвистического перевода и его сущности как обработки оригинала. Автор статьи, проанализировав несколько переводов с французского языка, которые отличаются формой и некоторым содержанием, но по сюжету и идейной линии они родственны друг другу, приходит к заключению, что они являются переводами одного стиха, и даже находит этот стих — IX ямб Барбье.

Кроме того, так сказать, мимоходом, она сравнивает несколько безымянных переводов и находит их настоящего автора. Кажется, что может более аргументировано подтвердить распространенное в нашей критике перевода убеждение, что лингвистический перевод — это не обработка, а адекватность? И все же надо здесь заявить, что настоящая статья не подтверждает названного убеждения, потому что в ней подменяются существенно разные понятия: проблема сохранения в переводе принципов создания художественного образа оригинала (а эту проблему и решает настоящий — то есть концептуально — адекватный перевод), которая вытеснена проблемой родства художественных образов (а это есть литературное подобие, типология, но ни в коем случае не адекватность!). Также объективно, а не за намерением, в статье Е. Зисельман, идет речь о том, что лингвистический перевод является неадекватной обработкой, которую часто не осознает и сам ее творец.

Следовательно, основной практический вывод из приведенных выше теоретических мыслей: в зависимости от акцентирования переводчиком одного (или нескольких) из перечисленных содержа-

тельных компонентов оригинала (философский, психологический, лингвистический или литературоведческий аспект) обязательно формируется один из практических типов перевода (свободный, украшающий, дословный, адекватный, комментирующий).

Вполне понятно, что содержимое этих переводческих типов полностью раскрывают их названия: “свободный” означает отход переводчика от сюжетного содержания и стилистического оформления оригинала; “украшающий” заменяет грубые и неяркие места и фрагменты оригинала на стилистически и сюжетно более эффективные; “дословный” является переводом словарным, когда все лексемы оригинала воспринимаются переводчиком и передаются без их коннотативного и контекстуального значений; “адекватный” означает “точный, подобный”, потому что в нем весь фонетический, лексический, морфологический и синтаксический состав оригинала заменяется иноязычным, но равноценным материалом.

Наиболее сложным среди практических типов перевода является перевод “комментарий”. Откровенно говоря, любой переводчик в любом типе перевода всегда комментирует оригинал, если под комментированием иметь в виду субъективно выраженное отношение переводчика к оригиналу. Так, например, у Пушкина есть предложение “Ямщик сидит на облучке...”, Рильский перевел: “*Візник сидить на...*” прокомментировал слово “ямщик” как “извозчик”. И хотя лексема “ямщик” имеет сему “извозчик”, лексема “извозчик” не имеет семы “ямщик”, из-за чего объем значения у них совсем разный. Слово “ямщик” принесло с собой татаро-монгольское нашествие IX–X ст., создав на территории Руси почтовые отделения, которые она назвала ямами и наделила конями и ямщиками (то есть не просто извозчиками, а рабочими ямы).

Но есть и классический “комментирующий перевод” как особый тип практического перевода, хотя он и встречается слишком редко, потому что напоминает читателю не перевод, а научную или публицистическую статью о соответствующем оригинале. Ниже приводится пример такого “комментирующего перевода”:

J. W. von Goethe, **Faust -1** (1808)
*Geschrieben steht: “Im Anfang war das Wort!”
Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?*

*Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muss es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: "Im Anfang war der Sinn."
Bedenke wohl die erste Zeile,
Dass deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: "Im Anfang war die Kraft!"
Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! auf einmal sehe ich Rat
Und schreibe getrost: "Im Anfang war die Tat!"*

Струговщиков А. Н., **Фауст** (1856)

1. Написано: в начале было слово.
2. Что разуметь под словом Слово?
3. Уразумев, как выразить его,
4. Начало, свет и жизнь всего?
5. Скажу ли: Разум, Сила сил,
6. Все не придам достойного названья,
7. Зане в себе совокупил
8. С причиной первое деянье...
9. Скажу ль... но, между тем, как слово излетает,
10. Опять внезапное сомненье возникает...
11. Но не с началом ли сливается конец?
12. И я пишу: в начале был Творец!

Если первый ряд перевода А. Н. Струговщикова ("Написано: в начале было слово") еще можно назвать почти стопроцентно адекватным первой строке оригинала (Geschrieben steht: "Im Anfang war das Wort!"), а пятую строку ("Скажу: ли Разум, Сила сил") еще можно признать адекватной лишь частично, потому что в нем уточнение "Разум, Сила сил" пусть и частично, но сочетает содержимое двух лексем оригинала Sinn и Kraft " , то весь последующий текст своего "перевода" Струговщиков строит как активную дискуссию с автором оригинала.

Стаття надійшла до редакції 19.10.2017