

СЛОВАРИ

Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русского жаргона. — СПб. : «Норинт», 2001.

Квеселевич Д. И. Толковый словарь ненормативной лексики русского языка: ок. 16 000 слов / Д. И. Квеселевич. — М. : Астрель : АСТ, 2005.

Ожегов С. И. и Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. — 4-е изд., доп. — М. : Азбуковник, 2003.

Бортников В. И.

*аспирант кафедры риторики и стилистики
Уральского федерального университета,*

Савченко В. В.

*студентка 1-го курса ф-та международных отношений
Уральского федерального университета*

К проблеме функционирования специальной лексики со значением «материал» в качестве категориального элемента литературно-художественного перевода*

Свойство литературного текста «имитировать определенный тип коммуникации» [Майенова 1978: 433] реализуется в художественном произведении через сторону внутреннюю и внешнюю. Внутреннее, эстетическое, переосмысление реальности, будь то реальность общения или реальность молчания, означает, что выстраивается коммуникация с этой реальностью, т. е. автор вступает с реальностью в диалогические отношения. При этом эстетическое преломление реальности при взаимодействии с ней автора (достаточно полно описанное в научных работах) не отрицает внешней, информативной, стороны любой текстовой

* Работа выполнена при финансовой поддержке государства в лице Министерства образования и науки РФ (соглашение № 14.А18.21.0273, проект «Многоречие в социокультурном пространстве современной России»).

структуры — а именно факта передачи текста-сообщения автором-отправителем читателю-реципиенту. Индивидуальность этого преломления логически подразумевает, что каждый возникающий во времени текст или текстовый вариант уникален и неповторим.

Если понимать художественный перевод как вариант исходного текста (оригинала), а в переводчике видеть соавтора поэту или писателю-творцу, то возникает мысль о деривации литературно-художественного текста через посредство его переводных вариантов на других языках. Действительно, деривация предполагает производность исходного элемента при сохраняемости основы, или структуры, последнего во всех результирующих единицах (дериватах). Такое определение позволяет относиться к переводу как тексту тому же, что и исходный, и одновременно как к тексту самостоятельному, синтезирующему оригинальное и новое, собственно-авторское и собственно-переводческое. Разграничение этих двух сторон гипотетически позволяет оценить своеобразие художественного перевода, ибо оценке простой, будь то балл или рейтинг, перевод как литературный текст едва ли поддастся*.

Настоящая статья в качестве предмета рассматривает лексические единицы переводного текста, на первый взгляд достаточно устойчивые в плане межъязыкового соответствия. Семантическая группа «материал» имеет значительную вероятность пересечения с терминосферой — лексическим пластом, тяготеющим к однозначности при подборе переводного эквивалента. Впрочем, и без подбора слов типа *текстолит*, *корунд*, *стекловолокно* легко вообразить того, кто только начал изучать иностранный язык, заучивающим для *лёд* соответствие *ice*, для *кирпича* — *brick*, для *бумаги* — *paper*, а затем, после долгого опыта изучения, не умеющим дать этим соответствиям хотя бы по одному синониму. Сколько бы длительным ни был опыт и при этом сколь бы обширным объемом синонимического ряда язык ни располагал бы, лексика подобного рода, сохраняя свое тяготение к специальной, стремится к единственному закреплению в межъязыковых параллелях.

* О трудности оценок художественного перевода см.: [Крупнов 1976: 57–60 и далее].

Мы предполагаем, что эту единственность стремится разрушить художественный текст, чье своеобразие и индивидуальность ведут к размыканию даже тех случаев, когда самый специальный термин имеет только одно соответствие. Художественная рецепция переводчика достаточно сильна, чтобы произвести эстетическую трансформацию и всем известного, и никому не известного материала, чтобы соотнести последний с другой семантической группировкой — и тем самым заставить соответствующую лексику заиграть всеми переживаниями сопряженной части общетекстового смысла. Последнее умозаключение требует учета, наряду с отдельными межтекстовыми параллелями, и соотнесения отдельных лексико-семантических репрезентаций с текстовыми категориями как отражателями общего смысла текста. Таким образом, исследование семантической группы «материал», сопоставительное по природе соотношения оригинала и перевода (последнее есть актуальная в современной теории языка задача), предполагает опору на категории как текста, так и языка (т. е. на «множество единиц, попарно связанных отношениями корреляции» [Городецкий 1969: 343]) — отсюда выход и на внешне-коммуникативный потенциал перевода как текста, способствующего сохранению оригинала посредством воссоздания средствами другого языка.

Две фазы исследования обусловлены разнородностью анализируемых текстов: в первой части исследуется группа «материал» в лексических репрезентациях малого лирического текста (элегии «*The Passionate Shepherd — to His Love*» К. Марлоу [Marlowe 1981: 72] в переводе И. Жданова [Марлоу 1981: 73]), во второй — та же группа в лексических репрезентациях довольно объемного прозаического текста («*451° Fahrenheit*» Р. Брэдбери [Bradbury 1999] в переводе Т. Шинкарь [Брэдбери 2000]). Как будет видно из следующей ниже интерпретации содержания, тексты едва ли имеют сколько-нибудь значительную сюжетную близость — именно это отсутствие и призвано показать общность переводческих тактик при расширении семантических границ специальной лексики в художественном тексте.

Буколическая элегия Кристофера Марлоу (XVI в.) создана в жанре послания. Иначе говоря, весь текст, состоящий из шести катренов, мыслится как слова обращения пастуха к пастушке, т. е. коммуникация имитируется со стороны только одного говорящего, призывающего любимую прийти. Этой спецификой обусловлена и структурно-композиционная концентрация единиц семантической группы «материал» в той части стихотворения, где речь заходит о посулах, выразимся тавтологически, материального плана. Ср. в начале произведения:

*Открыты нам полей простор,
Леса, долины, кручи гор.*

Посулом является само природное пространство, только начинающее детализоваться и потому еще не включающее семантику «материал». Однако когда локус сконцентрировался до точки, где девушка (как предполагается) сядет подле «страстного пастуха»*, последний начинает с тем же пылом облагораживать эту локативную позицию:

*There will I make thee a bed of roses
And a thousand fragrant posies.
...and a kirtle
Embroider's all with leaves of myrtle.*

Итак, «материалом» для создания сулимых подарков, или, как мы будем их здесь называть, посулов (*букет — posy, ложе — bed, передник — kirtle*), служат исключительно природные микрообъекты: *розы, листья мирта*. В русском переводе И. Жданова данный отрезок передан так:

*Цветы вплету я в шелк волос
И ложе сделаю из роз.*

Группа «материал» оказалась расширена за счет метафоры *шелк волос*: пастух помещает в поле безусловно положительной тональности не только посулы, но и конечный объект их

* В заглавии перевода И. Жданова так. См.: [Марлоу 1981: 73].

предназначения. Можно сказать, что в идеальное место не может прийти неидеальная возлюбленная. Таким образом, семантическое сопряжение группы «материал» и текстовой категории тональности оказывается результативно значимо для дальнейшего продуцирования репрезентаций, согласуемых с общетекстовой модальностью. В исходном тексте оригинала содержится, по-видимому, потенциал для такого продуцирования, улавливаемый переводчиком и формально выражаемый уже в вариантном (в нашем случае — русском) тексте.

В катренах 4 и 5 (ст. 13–18) лексические наборы с семантикой «материал» в значительной мере сохранены: *wool* — *шерсть*, *ivy* — *плющ*, *amber* — *янтарь*. Не переданной в русском переводе оказалась единица *coral*, соотносимая в ИТ с застежками (*coral clasps*). С отсылкой на более масштабные исследования можно, вероятно, было бы говорить о несвойственности *кораллов* русской языковой картине мира; в выборе между *coral clasps* and *amber studs* предпочтения переводчика оказываются закономерно ближе *янтарю*. Несложно понять, что набор «материалов» от опущения коралла количественно не оказывается пострадавшим за счет весьма выразительного *шелк* в третьем катрене.

Поскольку учесть абсолютно все пересечения семантической группировки «материал» с каждой текстовой категорией не представляется возможным хотя бы потому, что точный набор ТК в научной литературе определяется по-разному, мы укажем в рамках статьи лишь на некоторые связи с тремя категориями, гипотетически наиболее часто рассматриваемыми при сопоставлении текстов и дающими наиболее дифференцированный результат такого сопоставления: тональностью, хронотопом, темой. «Материал» для безусловно положительных объектов логически становится сам безусловно положительным, т. е., как было сказано выше, подчиняется общетекстовой тональности. В аспекте сопряжения с категорией хронотопа лексемы группы «материал» естественным образом связываются с пространством (ибо последнее, а отнюдь не идеальное, желаемое время, организуется вокруг возлюбленной). Что же касается категории темы, то каждый из материалов

оказывается помещен в позицию промежуточную между материальным объектом дарения и одушевленным объектом желания: от лица «я» речь выстраивается по модели «сделаю тебе из <материала> подарок». Сами подарки, как следствие, выходят из зоны тематической цепочки события, а номинации «материал» помещаются в позицию добавочного актанта между субъектом-объектом и событием изготовления-дарения, актанта взаимно связующего эти противоположности.

Теперь рассмотрим, сохраняются ли указанные сопряжения в оригинально-переводном соотношении «материалов» более объемного и уже прозаического текста.

«451° по Фаренгейту» — научно-фантастический роман-антиутопия Рэя Брэдбери, повествующий об обществе, которое не позволяет людям критически мыслить и которое делает всё возможное, чтобы заставить людей отказаться от чувств. Главный герой произведения — Гай Монтэг — работает пожарником, но писатель по-другому трактует эту профессию. В книге Брэдбери пожарники — это люди, разжигающие огонь для уничтожения книг, а не гасящие его.

Род деятельности главного героя во многом предопределяет употребление существительных с семантикой «материал» — а именно с референцией к тем веществам, из которых сделаны предметы. К этой группе относятся следующие лексемы: *brass* — медь, *copper* — медь, *coal* — уголь, *ash* — нагар, *cinder* — пепел, *charcoal* — зола, *kerosene* — керосин.

Необходимо отметить, что в некоторых случаях переводчик присваивает различным словам одни и те же номинации (как в случае с *brass* и *copper*, которые на русском получили эквивалент медь). А в других случаях переводчик не прибегает при переносе текста к очевидным и явным лексемам, а старается их заменить на нечто более подходящее по контексту (например, номинацию *ash* имеет словарным соответствием пепел [Мюллер 2010: 37], а не нагар, но переводчик предпочел второй вариант).

Компонентный анализ как ступень анализа предкатегориального позволяет нам заметить, что основное различие между словом

в оригинале и словом, переведенном на русский язык, заключается в дифференциальной семе. Это логично, поскольку дифференциальная сема содержит в себе оттенки значений и признаки, отличающие обозначенный предмет от ряда других предметов того же класса. Особенно различаются ДС следующей пары слов: *ash* — *нагар*. В толковом словаре *нагар* приравнивается к лексеме *окалина*, чья ДС не содержит в себе той информации, которая встречается в определении слова *ash*.

Коннотативные семы как связанные «с отношением субъекта к отражаемому в слове явлению или какой-либо составляющей речевого акта» [Матвеева 2010: 155], нами в группе «материал» не идентифицированы (это касается и стихотворения К. Марлоу, и романа Р. Брэдбери), поскольку крайне сложно дать эмоциональную оценку лексемам этой группы.

Переводчик в данном случае ничего не добавлял и не удалял, он лишь искал подходящие эквиваленты встречающимся номинациям. Это основное различие в переводах эпоса и лирики. Вероятно, в качестве предварительного заключения можно сделать вывод о том, что лирический текст склонен к большим изменениям в процессе его переноса с одного языка на другой.

Как и в случае с элегией Марлоу, «материал» у Брэдбери не входит в зону тематических цепочек текста. В центре обоих произведений стоит субъект-преобразователь: в буколической элегии — оформитель природных даров, в романе-антиутопии — разрушитель культурного основания общества. В первом случае лексика семантической группы «материал» оформляет подарки («инструменты приманки возлюбленной»), является их источником, во втором — инструменты разрушения, при этом также являясь источником изготовления этих инструментов. Тем самым исследуемая лексико-семантическая группа выводит нас к относительно большей сюжетно-фабульной усложненности эпического текста сравнительно с лирическим: материал в эпосе проходит как бы еще одну стадию обработки перед своим функциональным использованием.

Из сказанного логически следует, что «материал» у Брэдли (1) является также средоточием локативности в ее доминировании над темпоральностью; и (2) оценивается также безусловно положительно с точки зрения текста, т. е. помещается в положительную общетекстовую тональность. Иначе говоря, положительная оценочность наводится на единицы исследуемой группы, не обладающие собственно коннотативной нагрузкой. Эта «положительность», однако, оказывается мнимой в соответствии с авторским антиутопическим замыслом [Рабинович 2001] — изображать отрицательное как положительное.

Представленный выше краткий очерк сопоставительных наблюдений над функционированием лексической группы «материал» в двух совершенно не близких художественных текстах и их переводах требует вывода о категориальной значимости соответствующих единиц как репрезентаций, а также о переводческих стратегиях, связанных с передачей этих репрезентаций.

Говоря о теме, хронотопе, тональности как категориях, достаточных для сопоставительного анализа оригинала и перевода [Бортников 2012: 4–9], мы указываем в качестве вывода на то, что слова группы «материал» соотносятся с пространством как элементом хронотопа. Это логично, так как материал — вещество, из которого состоят различные предметы, а предметы ограничены и располагаются в пространстве. Временной компонент в функциональной семантике «материала» должен, вероятно, быть связан с процессом переработки или изготовления соответствующего предмета; поскольку и элегия Марлоу, и роман Брэдли помещают «подарки-инструменты» в план уже сделанных, изготовленных, т. е. в план художественно-временной перфектности.

Тяготение переводчика к сохранению каждой отдельной номинации материала как объект нашего предположения подтверждается с учетом возможности вариантного добавления «материальной» семантики (*шелк волос*) или слияния отдельных эквивалентов в переводной инвариант (*brass, nozzle* → *медь*). Эти вариантные изменения могут служить полезным материалом для новейших исследований трансформационных механизмов в теории текста

(предложенных А. А. Вейзе, Ю. Н. Земской), равно как и в теории перевода (теории трансформаций Я. И. Рецкера, В. Н. Комиссарова и пр.) — эти механизмы составляют еще одну область пересечения этих отраслей лингвистического знания.

ЛИТЕРАТУРА

Бортников В. И. Текстовые категории как основание для сопоставления переводного и оригинального текстов последней трети XVIII века : автореф. маг. дисс. — Екатеринбург: [б. и.], 2012. — 18 с.

Городецкий Б. Ю. К проблеме семантической типологии. — М. : Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1969. — 564 с.

Крупнов В. Н. В творческой лаборатории переводчика. Очерки по профессиональному переводу. — М. : Международные отношения, 1976. — 182 с.

Майенова М. Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1978. — С. 425–441.

Матвеева Т. В. Полный словарь лингвистических терминов. — Ростов н/Д. : Феникс, 2010. — 562, [1] с.

Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь. 15-е изд. — М. : Рус. яз. — Медиа, 2010. — 946 с.

Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург : Урал. лит. агентство, 2001. — 448 с.

Marlowe K. The Passionate Shepherd — to His Love // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.) : сб. / сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. В. Томашевский. На англ. и рус. яз. — М. : Прогресс, 1981. — С. 72.

ИСТОЧНИКИ

Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту; Рассказы / пер. с англ. Т. Шинкарь. — СПб. : Азбука, 2000. — 384 с.

Марлоу К. Страстный пастух — своей возлюбленной (пер. И. Жданова) // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX вв.) : сб. / сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. В. Томашевский. На англ. и рус. яз. М. : Прогресс, 1981. — С. 73.

Bradbury R. Fahrenheit 451. — New York : Del Rey Book, 1999. — 179 pp.