

В.К. ЛАНЧИКОВ

СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ПРОГРЕСС В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Вопрос «Существует ли прогресс в художественном переводе?» может показаться надуманным. С точки зрения тех, кто склонен оценивать качество художественного перевода по его литературным достоинствам, без сопоставления с подлинником, этот вид перевода почти тождествен индивидуальному литературному творчеству, а, следовательно, вопрос о прогрессе в переводе равнозначен вопросу о прогрессе в литературе вообще, ответ на который выводит нас за рамки переводоведения. С точки зрения приверженцев дескриптивистского направления, такая постановка вопроса неправомерна, потому что она предполагает необходимость оценки качества перевода, которой, по мнению дескриптивистов, в теории перевода не место.

Однако для тех, кто придерживается функционально-коммуникативного подхода, вопрос этот представляет как теоретическое, так и практическое значение, поскольку ответ на него поможет сделать некоторые полезные выводы, относящиеся к области дидактики и критики перевода.

«Прогресс» – это действительно категория, имеющая отношение к аксиологии. Очень часто массовое сознание видит прогресс в любой новой тенденции в той или иной сфере (характерна неточность, которую допустил целый ряд студентов при переводе текста, где встретилось выражение *best research*: в их переводах оно было передано как *самые современные исследования*). Но, если вспомнить, что этимологически «прогресс» означает «поступательное движение», нетрудно понять, что

это движение предполагает некий ориентир и, следовательно, относить к прогрессу следует лишь те изменения, которые эту цель приближают.

В связи с этим неизбежен вопрос: что же можно считать ориентиром, целью в художественном переводе? Иными словами, какими качествами должен обладать эталон, на который равняется переводчик?

Как известно, представления о нормах перевода и, соответственно, критерии оценки качества переводов эволюционируют. На закономерности этой эволюции есть разные взгляды. Мы будем строить дальнейшие рассуждения на той модели эволюции, которая была описана в нашем докладе на конференции в НГЛУ четыре года назад [1].

В целях большей определенности ограничимся рассмотрением истории перевода в России (хотя, как показывают наблюдения, сходные процессы – с поправкой на конкретные исторические обстоятельства – происходили и в других странах европейского культурного ареала).

Традиционно периодизация истории художественного перевода основывают на периодизации истории художественной литературы: отдельные периоды выделяют по тому, какой художественный метод господствовал в литературе того времени (классицизм, романтизм, реализм и т.д.). Такой классификационный принцип представляется нам недостаточным: он не учитывает специфическую роль художественного перевода в культуре и касается лишь внешних явлений, не затрагивая глубинные процессы, происходящие в переводе, в результате чего некоторые факты, выпадающие из модели эволюции по сугубо филологическому признаку, зачастую игнорируются или получают неверную интерпретацию.

Нам представляется, что смена литературных направлений – это лишь один из факторов, влияющих на эволюцию художественного

перевода. Чтобы выделить остальные факторы, следует вспомнить, что перевод – явление, относящееся не только к литературе, но и к языковой ситуации в культуре ПЯ, а, кроме того, обладающее собственной специфической сущностью. Таким образом, эволюционные процессы в художественном переводе – это следствие взаимодействия трех факторов: изменения языковой ситуации (в первую очередь, в области стилистики), смены литературных направлений и изменение представлений о функции художественного перевода – иначе говоря, эволюции языковой, эволюции литературной и эволюции функциональной установки. Стадиально эти процессы не всегда совпадают, что затрудняет выработку четкой и однозначной периодизации истории художественного перевода.

Между тем для ответа на вопрос о прогрессе в художественном переводе придерживаться определенной периодизации необходимо. Говорить о прогрессе в той или иной области культуры в масштабе всей ее истории значило бы имплицитно навязывать историческому развитию культуры ценностные ориентиры нашего времени. Поэтому целесообразно рассматривать прогресс лишь в пределах одного периода, когда присущие ему ценностные ориентиры просматриваются более-менее определенно.

Отправной точкой для дальнейшего анализа мы взяли эволюцию переводческой установки, поскольку это явление, относящееся к переводу самым прямым образом – тем более, что периодизация языковой эволюции представляет еще одну трудность, а периоды истории литературы известны достаточно хорошо.

Согласно предложенной нами модели, эволюция функциональной установки в общих чертах выглядит следующим образом. На раннем этапе своей истории художественный перевод фактически приравнивается к

индивидуальному художественному творчеству, когда оригинал в большей или меньшей степени осознается лишь как источник вдохновения, повод для выполнения собственной творческой задачи. Функция художественного перевода при таком подходе почти исключительно эстетическая, а прагматика определяется собственной коммуникативной установкой переводчика.

В истории художественной литературы этому этапу соответствуют два периода, в каждый из которых преобладает одно художественное направление: классицизм и романтизм. Противопоставление этих направлений в литературоведении мешает увидеть сходство их глубинных установок в переводе, о которых было сказано выше.

Однако, сходясь в трактовке функции перевода, классицистская и романтическая программы расходятся в понимании того, что такое «хороший перевод»: для первой критерием оценки служит соответствие литературным канонам, для второй – то, насколько выразительно передан в переводе интуитивно понимаемый «дух подлинника». При этом сопоставление перевода с подлинником в обоих случаях играет второстепенную роль.

Такое сходство переводческих установок (при расхождении стилистических позиций) обуславливает и определенное сходство методов перевода, которое часто упускают из вида.

Примерно во второй трети XIX в. начинает уделяться больше внимания просветительской, ознакомительной функции перевода, которая уже к середине века становится определяющей. На первый план выходит прагматика получателя. Это, в свою очередь, определяет и методы перевода и критерии оценки: стилистическое своеобразие автора приносится в жертву привычности формы, не затрудняющей восприятие –

иначе говоря, перевод тем лучше, чем он больше адаптирован к сознанию и вкусам среднего получателя.

На третьем этапе (с начала XX в. по настоящее время) художественный перевод выполняет уже обе функции – эстетическую и ознакомительную. Внимание переводчиков начинает привлекать коммуникативное намерение автора (хотя переводчики продолжают учитывать и прагматику получателя). Теперь они видят свою задачу в том, чтобы как можно полнее отобразить в переводе идиостиль автора оригинала.

Если согласиться с таким описанием развития взглядов на художественный перевод, эта модель позволяет сделать несколько важный (в том числе и для нашей темы) вывод: всякая попытка оценить переводы, выполненные в отдаленное время, по сути некорректна в силу своей антиисторичности, поскольку она предполагает навязывание переводчикам прошлого современных норм перевода, которые были им чужды (такие попытки в работах по истории и теории перевода не редкость).

Характерный пример «неприятия» современных норм – ранние переводы стихотворения Э.А. По “The Raven”. Первый его переводчик, С.А. Андреевский, опубликовавший свой перевод в 1878 г., в предисловии к публикации поясняет, почему он отказался от точного воспроизведения размера подлинника: «При соблюдении размера и вообще внешней формы английского стиха мы получили бы в русском переводе, наприм., первой строфы поэма такой текст:

Как-то полностью глухою, в час, когда своей мечтою
Я, над книгой наклонившись, уносился далеко, –
Вдруг услышал я, смущенный, от забвенья пробужденный,

Стук неясный, монотонный в дверь жилища моего.

“Гость, – подумал я, – стучится в дверь жилища моего,
Гость – и больше ничего”.

Не говоря уже о том, что, соблюдая такой размер, мы должны были бы во многом исказить смысл подлинника, сверх того, музыка подобного стиха в русском переводе несколько не соответствует характеру поэмы – печальном и мрачному. Разница произошла от различных свойств языков – английского и русского <...> Поэтому четырехстопный ямб с короткими парными рифмами – стих едва ли не самый грустный и монотонный в русском языке – показался нам более соответствующим содержанию поэмы» [2, С. 108 – 109].

В результате начало стихотворения в переводе приобрело следующий вид:

Когда в угрюмый час ночной,
Однажды, бледный и больной,
Над грудой книг работал я,
Ко мне, в минуту забытья,
Невнятный стук дошел извне,
Как будто кто стучал ко мне,
Тихонько в дверь мою стучал –
И я, взволнованный, сказал:
«Да, это так, наверно так.
То поздний путник в этот мрак
Стучится в дверь, стучит ко мне
И робко просится извне
В уют жилища моего;
То гость – и больше ничего».

Это решение можно было бы отнести к переводческому произволу, вкусовому предпочтению, если бы не тот факт, что в трех последующих переводах стихотворения Э. По (Л.Пальмина, Л. Оболенского и И. Кондратьева) метрика оригинала также изменена. Первым перевел «Ворона» с сохранением формальных особенностей стиха Л. Уманец в 1908 г.

Можно было бы предположить, что причиной этого стал «семантический ореол» четырехстопного хорей, изменившийся к началу XX в. Но, как показывают наблюдения, четырехстопный хорей и до времени перевода С. Андреевского использовался в произведениях если не меланхолического, то, по крайней мере медитативного характера – достаточно вспомнить классическое «Эти бедные селенья, // Эта грустная природа – // Край родной долготерпенья, // Край ты русского народа!» (Ф.И. Тютчев, 1855) или «Милый друг, я умираю // Оттого, что был я честен; // Но зато родному краю, // Верно буду я известен (Н.А. Добролюбов, 1861) и т.п. И все же переводчики предпочли размеры, которые, по их мнению, чаще ассоциировались в сознании читателя с «печальным и мрачным характером» стихотворения.

Это касается не только перевода «Ворона». Как отмечает исследователь: «Во всех ранних поэтических переводах По – будь то “Ворон”, “Страна сновидений” или “Аннабел Ли” – заметно стремление переводчиков “подогнать” стихотворения По под привычные поэтические формы, в результате чего американский поэт полностью теряет свою индивидуальность, выглядит бледным отражением Апухтина или Надсона» [3. С. 375].

Совершенно очевидно, что отвергнутый С.А. Андреевским вариант перевода первой строфы, независимо от его литературных достоинств,

больше соответствует современным нормам перевода. (Подобные примеры адаптации постоянно встречаются и в прозаических переводах, но мы в данном случае предпочли обратиться к поэтическому переводу, поскольку этот пример показался нам наиболее ярким).

С учетом всего сказанного вопрос, поставленный в самом начале, правильнее сформулировать так: наблюдается ли прогресс в художественном переводе на протяжении определенного этапа, когда установки обладают относительным постоянством?

Для большей определенности и наглядности ограничимся рассмотрением текущего этапа, начало которого приходится на начало XX в.: ценностные ориентиры своего времени нам понятнее и ближе. В общих чертах задача художественного перевода в этот период состоит в воспроизведении содержательной, идейной и художественной сторон оригинала таким образом, чтобы читатель мог составить адекватное представление об авторе одновременно и как о представителе определенной национальной культуры и как о творческой индивидуальности. Для достижения этой цели переводчик должен различать в тексте конвенциональные и индивидуальные языковые средства. Конвенциональные средства ИЯ воспроизводятся конвенциональными же средствами ПЯ, авторские средства передаются по возможности точно. Нарушение первого требования – т.е. формально точное воспроизведение конвенциональных средств ПЯ – ведет к возрастанию интерференции, нарушение второго – передача авторских средств конвенциональными средствами ПЯ – к стандартизации. Г. Тури считал оба эти явления имманентно присущими переводу вообще [4], однако отчетливое проявление авторского идиостиля в переводе возможно лишь при условии снижения как интерференции, так и стандартизации.

Поскольку, как показал Д.М. Бузаджи, оба эти процесса представляют собой частные случаи возрастания энтропии [5] (как она понимается в теории информации), в наиболее обобщенном виде задачу переводчика можно описать как индивидуализацию (воссоздание авторского идиостиля) за счет снижения энтропии.

Однако поначалу значительная часть переводчиков и теоретиков перевода (И.А. Аксенов, А.Д. Радлова, Е.Л. Ланн и др.), задавшись целью отойти от адаптационной стратегии своих предшественников и воспроизводить в переводе идиостиль автора, относили к нему все без исключения элементы текста, которые представлялись им (с точки зрения русского языка) стилистически маркированными, не делая различия между авторскими и конвенциональными средствами. Это привело к небывалому до тех пор в истории русского перевода всплеску буквализма (1920 – 1930-е гг.).

В 1940 – 1950-е гг. И.А. Кашкин противопоставил буквалистской программе принципы перевода, которые определили дальнейшее развитие как теории, так и практики. Один из кардинальных принципов, на котором основывались переводчики кашкинской школы и их последователи, формулировался так: «Следует различать, с одной стороны строй языка автора как отражение норм общелитературного национального языка, а с другой стороны – индивидуальный художественный стиль данного автора как систему выражения его мировоззрения <...> Знание переводчиком строевых и грамматических элементов чужого языка необходимо, оно помогает уяснить смысл текста, однако воспроизводить в художественном переводе формы чужого языка вовсе не обязательно, а то и вредно. Зато индивидуальный стиль автора, творческое использование им выразительных средств своего языка должно быть воспроизведено в

переводе как можно полнее, поскольку именно этим может быть донесена до читателя идейная и художественная сущность подлинника, индивидуальное и национальное своеобразие автора» [6, С. 377 – 378].

Таким образом, один из факторов возрастания энтропии в переводе (интерференция) был признан нежелательным, причем этот теоретический вывод был подкреплён практикой. С точки зрения отчетливого выявления идиостиля автора в переводе это был несомненный шаг вперед.

Однако, увлекшись полемикой с приверженцами «формализма» (буквализма) и «импрессионизма» (немотивированной вольности) в переводе, Кашкин почти не уделял внимания второму фактору – стандартизации, что давало и до сих пор дает основания противникам его принципов приписывать Кашкину и его последователям стремление к «гладкописи». В теоретических работах Кашкина действительно мало столь же решительных возражений против «гладкописи», какие он высказывал, полемизируя с буквализмом.

Преодоление стандартизации в практике перевода происходило постепенно. Возможно, это связано с тем, что сохранение авторского неконвенционального приема в переводе и тем самым нарушение конвенциональности в переводном тексте вызывало еще ассоциации с буквализмом, а использование компенсирующих приемов ассоциировалось с излишней вольностью. Так, наблюдения над переводами рассказов О.Генри, выполненных К.И. Чуковским, показывают, что переводчик редко передает многочисленные авторские каламбуры. Но это явно вызвано не отсутствием умения: когда каламбуры все-таки передаются, это выполнено с подлинным мастерством. Можно предположить, что переводчик для регулярной передачи этого приема не решался использовать функционально эквивалентные средства

компенсации, приводящие к значительным отступлениям от формы оригинала.

Со временем переводчики стали не только решительнее преобразовывать форму для достижения заданного оригиналом коммуникативного эффекта, но и расширили круг используемых языковых средств, что также свидетельствует о попытках преодолеть стандартизацию. Характерный пример – споры об и использовании в переводах просторечия, происходившие в 1960-е гг. [7, 8], которые с точки зрения сегодняшней практики перевода во многом могут показаться наивными (хотя еще в книге «Слово живое и мертвое», впервые опубликованной в 1972 г., Н.Я Галь считала неприемлемой русификацией употребление в переводе таких лексических единиц, как «перво-наперво», «кажись» и «негоже» [9, С. 131, 134]).

Именно потому, что освоение еще не задействованных в переводе стилистических средств ПЯ (в том числе, просторечия) с середины XX в. заметно расширилось, сегодняшним читателям и переводчикам трудно понять, почему в свое время имел такой редкий успех роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» в переводе Р. Райт-Ковалевой. Дело было не только в литературных достоинствах оригинала: этот перевод стал одним из первых случаев, когда разговорная речь была передана так же, как изображалась в оригинальной русской литературе на русском языке. (Недавние споры о необходимости нового перевода этого романа показывают, что не только читатели, но и переводчики не различают языковую эволюцию и эволюцию функциональной установки: с точки зрения технических приемов перевод Р. Райт-Ковалевой не так уж устарел, попытки же перевести роман 1950-х гг. современным языком будут откровенным анахронизмом. Перевод был сделан через девять лет

после появления романа и вполне отражает узус своего времени. Интересно сравнить упреки, предъявляющиеся сегодня некоторыми переводчиками к переводу Р. Райт-Ковалевой, с критикой, которую вызывают сегодня у англоязычных читателей и переводчиков, переводы произведений русской литературы, выполненные К. Гарнетт на рубеже XIX – XX вв. Переводы Гарнетт с их адаптационной стратегией устарели именно с точки зрения техники, но не со стороны языка, поскольку она переводила преимущественно своих современников, что показывает, насколько важно различать эволюцию языковую и эволюцию функциональную).

Для полноты картины следовало бы описать изменения в теории и практике перевода и на двух предыдущих этапах его истории, но это задача, требующая дополнительных исследований. По крайней мере, наблюдения, относящиеся к текущему этапу, дают основания утверждать, что, прогресс на протяжении отдельно взятого этапа происходит.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Ланчиков В.К. Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки.// Вестник НГЛУ, вып. 4. – Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2009. – с.163 – 172. <http://www.thinkaloud.ru/science/lan-evol.pdf>
2. Андреевский С.А. «Ворон». Поэма Эдгара Поэ. От переводчика. – Вестник Европы, Т. 70 (2), 1878. – СПб., 1878.
3. Нестерова Е.К. Эдгар По в России./ Э.А. По. Стихотворения. – М.: Радуга. – 1988.
4. Toury G. Descriptive Translation Studies and Beyond. – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
5. Бузаджи Д.М. Стандартизация или энтропия? К вопросу о переводческих универсалиях.// Мосты 2(34)/ 2012. – М.: Р.Валент, 2012. – с. 58 – 70. <http://www.thinkaloud.ru/feature/buz-stand.pdf>
6. Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты // Кашкин И.А. Для читателя-современника. – М.: Советский писатель, 1977.

7. Петров С. О пользе просторечия. //Мастерство перевода, вып. 2. – М.: Советский писатель, 1963. – с. 71 – 96.
8. Хинкис В. О пользе соразмерности и сообразности. // Мастерство перевода, вып. 4. – М: Советский писатель, 1965. – с. 132 – 148.
9. Галь Н.Я. Слово живое и мертвое. – М.: Время, 2007.