

# Вестник Московского университета

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в ноябре 1946 г.

Серия 22 ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

Издательство Московского университета

№ 3 • 2010 • ИЮЛЬ—СЕНТЯБРЬ

Выходит один раз в три месяца

## Содержание

### Теория художественного перевода

- Гарбовский Н.К.* Перевод как художественное творчество . . . . . 4
- Мишуров Э.Н.* О метатрансляционных аспектах художественного перевода . . . . . 17
- Раздубудько-Чович Л.И., Чович Б.* О интеръязыковом и интерсемиотическом переводах как предпосылках для интермедиальных реализаций пьесы: от объекта словесно-эстетического к сценическому и к кинематографическому искусствам (на материале пьесы «Дядя Ваня» А.П. Чехова и ее перевода на сербский язык). . . 27

### Теория переводческой критики

- Костикова О.И.* Переводческая критика: «прозрачность» vs «зеркальность» . . . . . 41
- Миронова Н.Н.* К истории художественной критики: «Der Kirschgarten» — «Вишнёвый сад» А.П. Чехова в Германии . . . . . 55

### А.П. Чехов в национальных культурах

- Асоскова Н.Г.* Особенности перевода коротких рассказов Чехова на французский язык . . . . . 62
- Гуревич Т.М.* Чехов в Японии: от образа к слову . . . . . 68
- Додонова Н.Э.* Перевод А.П.Чехова: универсальное и национальное . . . 78
- Назаренко Л.Ю.* Драмы А.П. Чехова в чешских переводах: история и современность. . . . . 89
- Шен Хайтао, Башкеева В.В.* «Медведь» А.П. Чехова в переводе на китайский язык: трансформация характера героя в свете особенностей перевода. . . . . 95
- Цзяньхуа Чжан.* А.П. Чехов глазами китайских переводчиков и критиков . . . . . 102

### Хроника научной жизни

- II Международная научно-практическая конференция «Русский язык и культура в зеркале перевода» . . . . . 120

### Языки и культуры в современном мире

- III Международная летняя языковая школа в Греции. . . . . 124

## **Contents**

### **Theory of Literary Translation**

<i>Garbovskiy, N.K.:</i> Translation as Artistic Creativity. . . . .	4
<i>Mishkurov E.N.:</i> On the Metatranslation Aspects of Literary Translation . . . .	17
<i>Razdobudko-Chovich, L.I., Chovich, B.:</i> On Interlingual and Intersemiotic Translation as a Prerequisite for Intermedial Realization of Theatre Plays: From the Literary-Aesthetic to Stage and Cinematographic Arts (Based on the Play <i>Uncle Vanya</i> by Anton Chekhov and Its Translation into Serbian). . . . .	27

### **Theory of Translation Criticism**

<i>Kostikova O.I.:</i> Translation Criticism: Transparency vs Reflection . . . . .	41
<i>Mironova, N.N.:</i> Towards the History of Literary Criticism: «Der Kirschgarten» — <i>The Cherry Orchard</i> by A.P. Chekhov . . . . .	55

### **Anton P. Chekhov in National Cultures**

<i>Asoskova, N.G.:</i> Peculiarities of Translation of Chekhov's Stories into French. . . . .	62
<i>Gurevich, T.M.:</i> Chekhov in Japan: from Image to Word. . . . .	68
<i>Dodonova, N.E.:</i> Translating A.P. Chekhov: Universal and National . . . . .	78
<i>Nazarenko, L. Yu.:</i> Chekhov's Drama in Czech Translation: the History and the Present . . . . .	89
<i>Sheng Haitao, Bashkeeva, V.V.:</i> The Translation of A.P. Chekhov's <i>The Bear</i> into Chinese: Transformation in the Heroes' Characters . . . . .	95
<i>Zhang Jianhua:</i> A.P. Chekhov through the Eyes of Chinese Translators and Critics. . . . .	102

### **Chronicle of Scientific Life**

II International Scientific-Practical Conference "The Russian Language and Culture in the Mirror of Translation" . . . . .	120
Languages and Cultures in the Modern World. The Third International Language School in Greece . . . . .	124

### Уважаемые читатели!

Этот номер нашего журнала посвящён проблемам художественного перевода и приурочен к 150-й годовщине со дня рождения Антона Павловича Чехова, одного из самых переводимых и почитаемых за рубежом русских писателей. Номер составлен из статей, подготовленных авторами по материалам их выступлений на II Международной научно-практической конференции «Русский язык и культура в зеркале перевода», также посвящённой юбилею Чехова.

Проблемы художественного перевода рассматриваются в трёх традиционных аспектах: общетеоретическом, критическом и культурологическом.

Разумеется, поэтика чеховских произведений, свойственные автору речевые формы и конструкции, его словарь остаются в центре внимания исследователей, в каком бы аспекте ни рассматривались проблемы художественного перевода.

Литературное наследие А.П. Чехова бесспорно входит в сокровищницу мировой литературы. Но что такое «мировая литература», какова роль переводчиков в наполнении этой всемирной сокровищницы?

Для теории художественного перевода наиболее значимым является взгляд на мировую литературу как на некую общность тенденций, направлений, стилей и жанров при всём своеобразии литературных процессов в национальных культурах. Именно такой взгляд на мировую литературу позволяет вывести на первый план творчество переводчика как необходимую составляющую мирового литературного процесса. Именно переводчик в условиях многообразия культур и отсутствия единого мирового языка оказывается перед необходимостью освоить «чужое» для принимающей культуры и привести в единую систему универсальное, своё и чужое.

На каких переводах строится мировая литература, существующая как транснациональная только благодаря переводчикам? Каким мастерством нужно обладать переводчику, чтобы сделать текст, изначально созданный как внутринациональный, рассчитанный на восприятие определённой этнолингвистической общностью, построенный на основе определённой языковой картины мира, текстом наднациональным, достоянием мировой культуры? На эти и многие другие вопросы стремятся ответить авторы статей, основываясь на анализе чеховских текстов и их переводов на разные языки мира.

*Редколлегия*

## ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

***Н.К. Гарбовский,***

доктор филологических наук, профессор, декан Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: garok1946@mail.ru

### ПЕРЕВОД КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

В статье рассматриваются вопросы художественного перевода как творческой деятельности на примере переводов на французский язык пьесы А.П. Чехова «Чайка», выполненные в разные периоды времени и отражающие разные переводческие стратегии. В статье сопоставляются переводческие решения А. Адамова, М. Дюрас, А. Марковича и Ф. Морван, а также Ф. Курвуазье, А. Витеза, Э. Триоле. Анализируются их переводческие находки и предпринимается попытка обосновать осуществленные ими трансформации и деформации чеховского текста.

**Ключевые слова:** художественный перевод, французские переводы Чехова, сохранение формы оригинала, новые художественные формы, переводческие стратегии, перевод и театральная постановка, социальная обусловленность переводческих решений.

***Nikolai K. Garbovsky,***

Dr. Sc. (Philology), Professor, Director of the Higher School of Translation and Interpretation, Lomonosov Moscow State University, Russia; e-mail: garok1946@mail.ru

#### **Translation as artistic creativity**

The article discusses literary translation as artistic creativity on the examples of French translations of Anton Chekhov's *Seagull* made at different periods and reflecting different translation strategies. The article contrasts decisions taken by A. Adamov, M. Duras, A. Markovic and F. Morvan as well as F. Courvoisier, A. Vitez, E. Triolet. Suggested solutions are analyzed and an attempt is made to justify their transformations and deformations of Chekhov's text.

**Key words:** literary translation, French translations of Chekhov's works, preserving the form of the original, new literary forms, translation strategies, translation and stage version, social conditionality of translation decisions.

Литературное наследие А.П. Чехова бесспорно входит в сокровищницу мировой литературы. Но что такое «мировая литература», какова роль переводчиков в наполнении этой всемирной сокровищницы? В начале XIX в. И.-В. Гёте полагал, что наступает эра «мировой литературы» как единого для европейского мира литературного процесса. Понятие «мировой литературы» меняло своё содержание с развитием представлений о литературном творчестве. Под мировой литературой понимается и вся совокупность созданных в истории человечества литературных произведений, и некая отобран-

ная международным общественным мнением, а точнее многонациональной литературной критикой, часть этой совокупности, определённая как шедевры, и общность тенденций и типических черт национальных литератур в едином всемирном процессе литературного творчества.

Для теории художественного перевода наиболее значимым является взгляд на мировую литературу как на некую общность тенденций, направлений, стилей и жанров при всём своеобразии литературных процессов в национальных культурах. Именно такой взгляд на мировую литературу позволяет вывести на первый план творчество переводчика как необходимую составляющую мирового литературного процесса. Именно переводчик в условиях многообразия культур и отсутствия единого мирового языка оказывается перед необходимостью освоить «чужое» для принимающей культуры и привести в единую систему *универсальное, своё и чужое*.

На каких переводах строится мировая литература, существующая как транснациональная только благодаря переводчикам? Каким мастерством нужно обладать переводчику, чтобы сделать текст, изначально созданный как внутринациональный, рассчитанный на восприятие определённой этнолингвистической общностью, построенный на основе определённой языковой картины мира, текстом наднациональным, достоянием мировой культуры? Вспоминается высказывание В.К. Третьяковского: «Ежели творец замысловат был, то переводчику замысловатее надлежит быть» [Русские писатели о переводе, 1960, с. 36].

Вопрос о том, является ли перевод искусством, похоже, уже решается положительно, во всяком случае, когда речь заходит о художественном переводе. Не следует смешивать два понятия, касающиеся переводческого творчества, а именно «художественный перевод» и «перевод художественной литературы». Эти два понятия имеют разный объём и относятся к разным пластам. В идеале всякий перевод художественных произведений должен быть «художественным». Но художественность оказывается чрезвычайно сложным понятием, она многолика и иногда требует разъяснений и защиты. Художественность произведения искусства не должна зависеть от мнения публики, заявлял Вальтер Беньямин [см.: Беньямин]. Даже если это так, остаётся ещё одна оппозиция: автор — переводчик. От того, как переводчик видит своё место в этой оппозиции, зависит избираемая им концепция достижения художественности своего произведения.

Исторически считалось, что в отношении переводчика к автору оригинального произведения проявляются главным образом две различные концепции, два видения своей партии в этом дуэте.

Первая концепция порождает переводы, которые сами переводчики называют переложениями, адаптациями и т.п., подписывают своими именами на титуле, включают в собственные собрания сочинений. Это концепция легко усматривается в переводческом творчестве многих писателей и поэтов, авторов собственных известных литературных произведений.

Вторая концепция наиболее часто проявляется в работах переводчиков, для которых перевод художественных произведений является неотъемлемой и важнейшей областью литературного творчества.

И те и другие отчётливо понимают, что перевод не копирует оригинал, что текст оригинала, введённый в другой языковой и культурный контекст, начинает жить иной жизнью, отличной от той, что мог предполагать автор оригинала.

«Переводчик от творца только что именем разнится», — утверждал Тредиаковский [Русские писатели о переводе, 1960, с. 36]. «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник» [там же, с. 86], — уточнял виднейший русский поэт и переводчик В.А. Жуковский. В этих высказываниях отчётливо проявляется позиция поэта-переводчика по отношению к автору оригинала. Но есть иная концепция, которую можно назвать концепцией «Левия мытаря», когда переводчик, подобно евангелисту Левию Матфею, неотступно следовавшему за Христом и старавшемуся как можно более точно интерпретировать затем его речи на арамейском языке, следует за автором, не стремясь продемонстрировать читателю собственный писательский талант. Его талант в том, чтобы преодолеть преграды, расставляемые на каждом шагу переводящим языком, отражающим своеобразное видение и понимание мира, и попытаться передать авторский замысел, авторские образы, авторскую философию.

В юбилейный год А.П. Чехова уместно проследить, какой жизнью зажили его произведения в разных языковых и культурных контекстах, как осмысливаются его идеи переводчиками, как играют его пьесы в разных театрах мира.

Попробуем проанализировать жизнь одной лишь пьесы Чехова «Чайка» во французском языковом и культурном пространстве.

Прежде всего следует отметить, что драматургия Чехова хорошо известна и признана во Франции. В одном из своих писем А.С. Суворину Чехов иронизировал: «Мелкие рассказы, потому что они мелкие, переводятся, забываются и опять переводятся, и поэтому меня переводят во Франции гораздо чаще, чем Толстого» [Чехов, 1957, т. 12, с. 67]. Но славу во Франции ему принесли не столько переводы рассказов, сколько драматургия: его пьесы собрали за сто лет сотни тысяч зрителей во многих театрах Франции, Бельгии, Швейцарии, Канады.

«Чайка» занимает особое место среди драматических произведений Чехова, известных и любимых французскими зрителями. Прежде всего завораживает странная судьба пьесы: провал первой постановки в Александринском театре в Петербурге и последующий оглушительный успех в том же Петербурге и в Москве. Чего не поняли, не увидели первые зрители? В чём новаторство автора? Какую идею стремился он донести своей пьесой? Французские переводчики по-разному отвечают себе на эти вопросы и по-разному интерпретируют Чехова для французского читателя и зрителя.

Обратимся лишь к нескольким версиям «Чайки», выполненным в разные периоды разными переводчиками, — Артуром Адамовым, Маргаритой Дюрас, Франсуазой Морван и Андре Марковичем и, наконец, Франсуазой Курвуазье и Катей Аксельрод.

Артур Адамов — французский писатель, драматург и переводчик русско-армянского происхождения, известный как один из авторов особого типа драматургии, зародившегося во Франции в 40-е гг. XX в. и получившего название «театр абсурда». Писатели этого направления стремились полностью порвать с традиционными классическими жанрами, такими, как драма и комедия, создавая произведения нового жанра, в котором на первый план выходит абсурдность человека и жизни в целом, часто приводящая к смерти. Не удивительно, что комедия Чехова с трагической развязкой привлекла внимание французского драматурга, любившего русскую литературу и много переводившего русских авторов (Гоголь, Достоевский, Горький, Чехов). А абсурд в «Чайке» начинается с первой картины. Диалог двух второстепенных персонажей — учителя Медведенко и Маши — абсурден: Медведенко объясняется Маше в любви и одновременно рассказывает ей, как он беден и оттого несчастен. Абсурден текст декадентской пьесы Треплева, не укладывающийся в представление о прекрасном, доминировавшее в сознании людей, которым он предложил своё творение. Абсурдность жизни, в которой Треплев не находит своего места («...я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём моё призвание»), приводит к трагическому финалу. Абсурдна последняя реплика Треплева, обращённая к самому себе, за минуту до самоубийства: «Нехорошо, если кто-нибудь встретит её в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...». Поистине, «театр абсурда».

Адамов переводит вариант пьесы, сделанный Чеховым в 1896 г. по рекомендации Станиславского и некоторых друзей после провала первой постановки в Петербурге. В этом варианте Чехов предпринял ряд сокращений, удалив из пьесы некоторые фрагменты, утяжелявшие, по его мнению, текст. Именно этот вариант главным образом используется для постановок в театрах Франции.

Адамов бережно относится к авторскому тексту: не искажает реплики персонажей, следует развитию сюжета, ничего не выпускает, ничего не добавляет от себя, встраивает перевод в определённый исторический, географический и этнографический контексты. Разумеется, не все выбранные им соответствия точны. Однако перечисление сомнительных переводческих решений — пустое критиканство, ничего не добавляющее ни к методологии перевода, ни к теории переводческой критики. Интересно другое: современная французская молодёжь нуждается в дополнительных комментариях к переводу, сделанному шестьдесят лет тому назад.

В 2006 г. издательство «Фламарин» в серии «Удивительное — классическое», рассчитанной на изучение мировой классики старшеклассниками и призванной вызвать у них интерес к произведениям, представляющимся далёкими и застывшими, выпустило в свет новую французскую версию «Чайки», в основе которой лежит перевод Адамова [Tchékhov. *La mouette*.]. Но издатели используют также тексты постановок, предпринятых Антуаном Витезом (1984), Аленом Франсоном (1995), Стефаном Броншвейгом (2001), Жаком Делькювельри (2005). Текст дополняется множеством комментариев. Более того, в постраничных сносках возникают фрагменты первоначального чеховского варианта пьесы в переводе Марковича и Морван.

Комментарии касаются русской системы ономастики, русских реалий, исторических персонажей и событий, произведений искусства и т.п. Такие комментарии привычны и не представляют особого интереса, за исключением того, что современной французской молодёжи нужно разъяснять значения некоторых русских слов-реалий, давно освоенных французским языком, например *roubles*, *verstes*, *moujiks*, *кореск*, *proud* и т.п. Особый интерес в комментариях представляют разъяснения многих французских слов и выражений, выбранных переводчиком, но, видимо, малопонятных молодым читателям. Список таких слов и словосочетаний довольно обширен. Особое внимание авторы комментариев обращают на формы, используемые переводчиком для обозначения русского весьма ёмкого концепта «пустяки», «пустое».

**1. Маша.** Пустяки. (*Нюхает табак*). Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и всё...

**Macha.** *Vétilles*. (*Elle prise du tabac*). Votre amour me touche, mais je ne peux pas y répondre, voilà tout...

**2. Медведенко.** Петру Николаевичу следовало бы бросить курить.

**Сорин.** Пустяки.

**Дорн.** Нет, не пустяки...

**Medviédienko.** Piotr Nikolaïévitch devrait arrêter de fumer.

**Sorine.** Sornettes.

**Dorn.** Ce ne sont pas des sornettes...

**3. Сорин.** Личного счастья нет у бедняжки

**Дорн.** Пустое, ваше превосходительство.

**Sorine.** La pauvre n'a pas connu de bonheur personnel.

**Dorn.** Balivernes, Votre Excellence.

Адамов ищет во французском языке формы, которые, на его взгляд, наиболее полно передают содержание этого сложного и национально окрашенного концепта, говорящего об отсутствии существенного, представляющего интерес. Современные комментаторы объясняют молодым людям значения слов *vétille* и *sornette*, вполне точно передающие пустоту и тщетность высказываемых идей, через незатейливое *bêtise* — *глупость*, а значение *baliverne* — словом *mensonge*, т.е. *ложь*.

«Глупость» вместо «пустого» возникает и в переводе Маргариты Дюрас. Только одна эта оппозиция способна охарактеризовать различие переводческих концепций двух французских писателей, взявшихся переложить Чехова. Перевод Дюрас [Duras M.] отличается от перевода Адамова в первую очередь большей жёсткостью и прямолинейностью.

Если Адамов в «Чайке» следует за Чеховым подобно библейскому мытарю, стремясь как можно более точно передать на ином языке его мысли, Дюрас соперничает с автором, исправляет и «улучшает» его текст в лучших традициях французской переводческой школы XVII—XVIII вв. Различие концепций обуславливает различие переводческих стратегий.

«Я вырезала, я переписывала», — заявляет писательница в коротком предисловии к своему переводу. Она видит свою задачу в том, чтобы сделать менее явными, но более широкими и более конкретными философские аллюзии Чехова, касающиеся жизненных изменений. Она стремится сгладить пугающее доминирование четырёх главных персонажей — Аркадиной, Треплева, Тригорина и Нины — и добиться равенства звучащих голосов в пьесе. По мнению французской писательницы, неуспех «Чайки» в том, что она написана не романистом, каким она видит Чехова в «Вишнёвом саде», «Трёх сёстрах» и «Дяде Ване», а драматургом. «Чайка» — первое поражение в длинной цепи неудач тех авторов, в том числе Сартра и Камю, которые поверили в возможность придать театральную форму современной философской идее. Философствование на сцене излишне, и Дюрас удаляет из текста некоторые философские рассуждения, но при этом добавляет свои. Показательны в этом отношении некоторые монологи персонажей. Сравним один из монологов Треплева в первом акте с французской версией Дюрас и так называемым «восстановительным» переводом на русский, сделанным мною исключительно в аналитических целях:

**Треплев** (*обрывая у цветка лепестки*).

Любит — не любит, любит — не любит, любит — не любит. (*Смеется*.) Видишь, моя мать меня не любит. Еще бы! Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она уже немолода. Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня ненавидит. Она знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она слушает человеческому, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутинная, предпрасудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пижамки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — маленькую, улобоняющую, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью.

**Треплев:**

Oui oui, elle m'adore, et elle hait ma pièce qu'elle ne connaît pas. Donc elle m'adore et elle me hait. Mais le plus naturel, c'est la haine, le plus évident, le plus... logique, c'est ça, c'est qu'elle ne m'aime pas. Son empêtement de vivre, c'est moi. C'est pratique d'avoir un enfant: c'est lui qui a ce rôle-là, de les empêcher d'aimer, de porter des robes de coton clair comme les jeunes filles. On a vingt-cinq ans et on leur rappelle à chaque instant qu'elles ne les ont plus du moment qu'elles sont nos mères. Sans nous elles auraient trente-deux ans. Je n'aime pas en parler de cette façon-là de ma mère. Mais parfois il faut que je le fasse, j'en éprouve le besoin. C'est sans doute que je l'aime encore infiniment. C'est aussi pour cela qu'elle me hait. Ce qu'elle, elle n'a pas fait, je n'ai pas le droit de le faire: Ecrire pour le théâtre. Elle joue le théâtre, mais elle ne l'écrit pas. C'est l'essentiel pour elle, ça. Elle parle de son métier comme d'un devoir, d'une mission qu'elle aurait envers l'humanité, envers l'Art. L'Art, ce mot horrible, son mot préféré. Et moi, quand elle parle comme ça, je préfère encore le sempiternel répertoire qu'on nous propose sur les scènes russes et européennes, le vaudeville mortel d'ennui, de cruauté, de vulgarité, de bêtise, de prétention... Oui, je préfère encore ça, cette routine-là, aux sempiternels censeurs de service, la plaie de tous les temps et du théâtre.

**Треплев.**

Да, да, она обожает меня, но ненавидит мою пьесу, которую даже не знает. Иначе говоря, она обожает меня и ненавидит. Ненавидеть — это самое естественное, самое очевидное, самое... логичное. Да, пожалуй, она меня не любит. Практично иметь ребёнка, ему отводятся именно та роль: мешать им любить и, подобно девушкам, носить платья из светлого ситца. А когда тебе двадцать пять, ты ежесекундно им напоминаешь, что им-то уже не столько же, ведь они наши матери. Без нас им было бы тридцать два. Мне не нравится так говорить о матери. Но иногда я должен это делать, мне это необходимо. Возможно, потому, что всё ещё бесконечно люблю её. И потому ещё, что она меня ненавидит. Не имею права делать то, чего она не делала: писать для театра. Она играет в театре, но не пишет для него. Для неё это главное. Она говорит о своём ремесле как о долге, как о миссии перед человечеством, перед Искусством. Искусство, это ужасное слово, но она любит его употреблять. А я, когда она так говорит, предпочёл бы извечный репертуар, который нам предлагают на русских и европейских сценах, водевиль, убивающий своей скукой, жестокостью, вульгарностью, глупостью, претензионностью. Да, для меня пусть лучше уж это, эта рутинная, чем извечные цензоры, язва всех времён и театра.

**Сорин.** Без театра нельзя.

**Треплев.** Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (*Смотрит на часы.*) Я люблю мать, сильно люблю; но она ведёт бесполовую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя её постоянно треплется в газетах, — и это меня утомляет. Иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и, кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее.

**Сорин:** On ne peut pas se passer de théâtre.

**Trepnev:** J'aime ma mère, mais je n'aime pas la vie qu'elle mène. On ne voit qu'elle dans Moscou, son nom est dans tous les journaux, et partout elle se montre avec lui, cet écrivain à la mode, Trigoigne. En somme j'aurais voulu être comme tout le monde, être né de mère inconnue, ordinaire...

**Сорин.** Невозможно без театра.

**Треплев.** Я люблю свою мать, но не люблю жизнь, которую она ведёт. В Москве видят только её, её имя во всех газетах, и везде она появляется с ним, с этим модным писателем Тригоринным. В конечном итоге, я хотел бы быть, как все, родиться у обычной, неизвестной матери...

В чеховском тексте в этом монологе Треплева отчётливо просматриваются две линии. Одна сентиментально-личная: Треплев говорит о том, что его знаменитая мать его не любит; другая — философская: современный театр устарел, нужны новые драматургические формы.

У Чехова доминирует тема театра, У Дюрас, напротив, на первый план выходит тургеневская тема родителей и детей. Дюрас предпочитает конкретную философию человеческих отношений рассуждениям о высоких материях и не стесняется в переводе поправить автора. Более того, рассуждения Треплева о новых формах в искусстве полностью искажаются. Треплев полагает, что великое искусство, о служении которому с пафосом говорит мать, превращается в банальные морализаторские сценки, от чего он бежит в поисках новых форм. Дюрас же утверждает, что Треплев не может слышать высоких слов об искусстве и предпочитает им лёгкие водевили. И ни слова о поиске новых форм. Переводчицу не смущает даже явный логический сбой. В её версии, откуда выброшены слова о новых формах (*Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно*), реплика Сорина, объединяющая причину и следствие (старые формы изжили себя, следовательно, нужны новые), повисает в воздухе.

Дюрас заменяет авторскую философию своей, той, что, видимо, ей ближе.

У неё и своя трактовка персонажей. Несмотря на стремление к полифонии, она тем не менее сосредоточивает внимание на четырёх главных героях. Ей симпатична Аркадина с её жизненной философией «я всех люблю», с её страстью к молодому любовнику, которому готова простить любые измены, лишь бы не потерять его. Ей не симпатичен Тригорин, который делает вид, что любит, что пишет. Ему хватает прозорливости, чтобы понять посредственность своих литературных творений, но не хватает её настолько, чтобы прекратить писать, отмечает Дюрас. Его главное достоинство — безыдейность. Треплев молод и умён, но слишком любит поучать и оттого надоедлив. Однако самый неудачный персонаж — Нина. «Она не могла появиться в чеховской пьесе настолько глупой и инфантильной... То, что вызывало слёзы зрителей в 1955, сейчас вызывает смех», — пишет Дюрас в предисловии к переводу. А поэтому нужно резать и добавлять от себя.

Речевая характеристика этого персонажа правится переводчицей уже с первого момента появления героини в пьесе (курсивом выделен текст, удалённый переводчиком):

«**Нина** (взволнованно). Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...  
**Треплев** (целует ее руки). Нет, нет, нет...»

**Нина.** *Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня... Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала.* (Смеётся.) Но я рада. (Крепко жмёт руку Сорина.)

**Сорин** (смеется). Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге! Нехорошо!

**Нина.** Это так... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

**Треплев.** В самом деле, уже пора начинать, надо идти звать всех.

**Сорин.** Я схожу и всё. Сию минуту. (Идёт вправо и поет.) «Во Францию два гренадёра...» (Оглядывается.) Раз так же вот я запел, а один товарищ прокурора и говорит мне: «А у вас, ваше превосходительство, голос сильный...». Потом подумал и прибавил: «Но... противный». (Смеётся и уходит.)

**Нина.** Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... бояться, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, *как чайку...* мое сердце полно вами».

В переводе Дюрас Нина — не чайка. Она рассудительна и спокойна, в ней меньше детской глупости, но главное — это её искренняя непреходящая любовь к Тригорину, «любовь, великая как сам Чехов», пишет Дюрас.

Итак, две переводческие концепции, два перевода, разделённые несколькими десятилетиями, в которых нашли отражения литературные веяния времени, 50-х и 80-х гг. XX в. соответственно.

Те же несколько десятилетий отделяют друг от друга и два других известных перевода чеховской «Чайки» на французский язык: перевод Эльзы Триоле (опубликован в 1954 г.) и перевод Антуана Витеза (опубликован и поставлен на сцене театра Шайо в 1984 г.). Эти переводы послужили объектом переводческой критики французского писателя, переводчика, литературоведа Анри Мешоника. В статье «Перевести — значит поставить на сцене» [Henri Meschonnic. Poétique du traduire, Verdier, 1999] Мешоник отдаёт явное предпочтение тексту Витеза в силу того, что автору этого перевода удалось передать то, что должен *слышать* зритель в зале, а возможно, и читатель перевода. Критерием ценности в переводе является ритм, утверждает французский критик. И Витезу удалось передать путём выбора соответствующих речевых форм ритм устности чеховской пьесы.

Конец прошлого века дал французскому читателю еще один перевод «Чайки». В 1993 г. вышел в свет перевод пьесы, сделанный известным новатором в художественном переводе Андре Марковичем и Франсуазой Морван [La mouette de Anton Tchekov]. Маркович, известный своей переводческой концепцией, заключающейся в том, чтобы «показать читателю не только то, что написано в оригинале, но и то, как это написано на языке оригинала».

Методология переводческого поиска определяется стремлением проникнуть во всё, что стоит за текстом, за словом, во всё найти знак. Переводчики не удовлетворяются текстом оригинала, переделанного и сокращённого автором по настоятельной рекомендации друзей. Они обращаются к первичному тексту оригинала, представленному цензору. Это даёт им возможность глубже понять отдельные сцены, речевые характеристики персонажей.

Переводчики начинают с этимологического анализа названия пьесы. Русское слово «чайка», полагает А. Маркович, скрывает в себе глагол «чаять», т.е. «смутно надеяться». Чайка — это иллюзия, разочарование, несбыточные мечты о будущем, либо взгляд назад в надежде найти умиротворение в прошлом — таким образом трактуют название пьесы переводчики. Несмотря на то что этимологическое решение переводчиков весьма сомнительно, символизм названия очевиден. Поэтому прямой перевод названия пьесы названием соответствующей птицы они считают переводческим провалом, размышляя о том, какие ассоциации может вызвать образ этой морской птицы у французского читателя. Возможно, это воспоминания о приморских курортах, или образы жирных, весёлых вечно орущих вовсе непоэтичных птиц, или же образ белой свободной птицы, устремляющейся в океанские просторы. Переводчики рассуждают о цвете птицы, может быть, Нина, появляющаяся в белом, подобно Офелии, ассоциируется с образом чайки? Главный вопрос: зачем Треплев убил несъедобную птицу? Ради забавы? Или же в тот момент он думал о Нине, и чайка — это метонимический образ?

В «Чайке» нередко видят своеобразную реминисценцию «Гамлета». Её сравнивают с «Гамлетом», полагая, что именно это произведение Шекспира прочитывается сквозь строки чеховской пьесы. И тогда чучело чайки превращается в череп Йорика. Переводчики глубоко анализируют символику центрального образа. Он помогает им определить характеры персонажей, найти то, что их объединяет. Они изучают переписку Чехова и наталкиваются на описание сцены охоты, когда он испытал глубокое нервное потрясение, оказавшись перед необходимостью добить подстреленную птицу, красивую и сильную. Значит, бесцельно убитая чайка — особый знак. Действительно, один бессмысленно убивает, другая убивает убитую птицу с дороги и спокойно сидит рядом, третий просит сделать чучело. Все трое равнодушны и безразличны.

Переводчики обращают внимание на первый монолог учителя Медведенко, точнее на слово «индифферентизм» (*...каждый день хожу шесть вёрст сюда да шесть вёрст обратно и встречаю один индифферентизм с вашей стороны*) и предлагают во французской версии в качестве эквивалента форму, от которой было заимствовано

русское слово, а именно *indifférentisme*. Они отмечают, что выбор в качестве французского эквивалента слова *indifférence* *равнодушие*, *безразличие* непропорционален (в переводе Адамова — *indifférence*). Чехов вполне мог использовать в этом месте слова *равнодушие* или *безразличие*. Известно, что он не любил иностранные слова в художественном тексте. В письме А.М. Горькому Чехов объяснял: «Я писал Вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских или редко употребительных слов» [Чехов, 1957, т. 12; с. 270]. Но в тексте пьесы это учёное слово в сочетании с фамилией, которая вызывает ассоциации с медведем, тяжёлым и неуклюжим, не только дополняет характеристику персонажа, но и, по мнению авторов перевода, свидетельствует о его трагедии, маленькой и необоснованной, такой же маленькой и необоснованной, как пьеса Треплева.

Перевод Марковича и Морван привлекает глубиной анализа символизма речевых форм оригинального произведения. Правда, как и всякая переводческая интерпретация, их трактовка текста оригинала вполне может быть субъективной, что в очередной раз подчёркивает индивидуальность художественного перевода, его неповторимость независимо от того, что источник внешне представляется неизменным для разных переводчиков разных эпох.

Новый век принёс новые переводы «Чайки» на французский язык, среди которых внимание привлекла версия швейцарской постановщицы Франсуазы Курвуазье, выполненная при участии Кати Аксельрод [La mouette au théâtre Pitoëf]. К сожалению, об этом переводе можно судить лишь по интервью режиссёра. На вопрос, какова была цель постановки, Курвуазье отвечает, что хотела раствориться в произведении настолько, чтобы восстановить его благодать, заставляющую смеяться над персонажами, с лёгким покалыванием в сердце от того, что узнаёшь себя.

Курвуазье модернизирует текст, меняет историческую и географическую канву событий чеховской пьесы. Действие переносится на юг Франции в 60-е гг. XX в. Такой подход режиссёр и переводчик считает абсолютно чеховским. Зачем франкоязычной публике длинные русские имена? Они живописны, экзотичны, подобно старым самоварам, зонтикам, воланчикам и причёскам с пучком, но не более того. Возможно, полемизируя с Марковичем, Курвуазье замечает: «Кто знает, что Заречная означает *из-за реки*. Это красиво, но усложняет диалоги и затрудняет чтение пьесы». Всем персонажам присваиваются французские имена, лишь отдалённо напоминающие оригинальные. Предреволюционные настроения, угадываемые французскими переводчиками в пьесе, переносятся на настроения французов накануне событий 1968 г.

Переводческая концепция, положенная в основу данной версии, состояла в том, чтобы услышать русского автора в абсолютной обнажённости и универсальности его философии, вне географического и исторического контекста.

Таким образом, чеховская «Чайка» во французских переводах демонстрирует практически всю гамму переводческих концепций. Разумеется, решения переводчиков в различные исторические периоды выбрать ту или иную концепцию не обусловлены только их личными литературными пристрастиями. В большей степени они соответствуют ожиданиям публики, которая должна будет прийти в театр. Но публика меняется и ожидает новых форм, новых нарядов, хорошо известных произведений.

Эта социальная зависимость перевода от публики вновь возвращает нас к известному тезису Беньямина о том, что лишь форма важна в художественном переводе — «перевод есть форма» [Беньямин В.]. Содержание же вторично и не представляет интереса для искусства, а следовательно, для художественного перевода, поэтому всякий перевод художественного произведения бессмысленен.

Анализ французских переводов чеховской «Чайки» позволяет взглянуть на эту проблему иначе. В самом деле, сохранение формы оригинала в переводе невозможно, но в результате художественного творчества переводчика рождаются новые формы, отличные от оригинальных, и в художественности этих отличных форм смысл искусства перевода.

### *Список литературы*

- Беньямин В.* Задача переводчика. <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm>  
Русские писатели о переводе. М., 1960.
- Чехов А.П.* Собр. соч: В 12 т. М., 1957.
- Duras M.* Théâtre. P., Gallimard. 1999.
- Meschonnic H.* Traduire, c'est mettre en scène comme Antoine Vitez dans *La Mouette* de Tchekhov. // Poétique du traduire. Verdier, 1999.
- Tchekhov A.* La mouette. P., Flammarion. 2006.
- «La mouette». <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article1494>
- La mouette au théâtre Pitoëf. [http://www.lepoche.ch/upload/cms/DPED\\_La%20Mouette\\_6.pdf](http://www.lepoche.ch/upload/cms/DPED_La%20Mouette_6.pdf)
- La mouette de Anton Tchekov. [http://www.dlptheatre.net/info/la\\_mouette/la\\_mouette.htm](http://www.dlptheatre.net/info/la_mouette/la_mouette.htm)

**Э.Н. Мишкuroв,**

доктор филологических наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, профессор Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: mishkurov@inbox.ru

## **О МЕТАТРАНСЛЯЦИОННЫХ АСПЕКТАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА**

Автор рассматривает художественный перевод как метатрансляционный, полисинтетический акт образно-интеллектуальной творческой деятельности переводчика с целью порождения *третичного художественного текста* с дискурсивно-перлюктивной ориентацией на личность потенциального реципиента. Художественный текст как итог перевыражения оригинала в виде третьей лингвопоэтической знаковой системы противопоставляется вторичной знаковой системе переводных нехудожественных (специальных) текстов. Предпереводческий этап в работе переводчика художественной литературы характеризуется как стадия порождения *вторичного текста* «для себя», на базе которого переводчик принимает решение о способах и формах вербализации окончательного третичного текста — *квазитранслята* для внешнего потребителя-реципиента.

**Ключевые слова:** художественный/нехудожественный (специальный) перевод; метатранслят/метаперевод; квазитранслят; первичный (исходный)/вторичный/третичный переводной текст.

**Eduard N. Mishkurov,**

Dr. Sc. (Philology), Professor at the Higher School of Translation and Interpretation, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; e-mail: mishkurov@inbox.ru

### **On the Metatranslation Aspects of Literary Translation**

The author considers literary translation as a metatranslation and polysynthetic action of figurative intellectual creative work for the purpose of generating a tertiary discourse-perlocutive literary text addressed to a potential recipient. The literary text presented as a result of re-expressing the source text in the form of a tertiary linguo-poetical sign system contrasts with the secondary sign system of translated non-literary (occupational) texts. The pre-translation stage in the translator's literary work is characterized as a stage of generating a secondary text "for himself"; on its basis, the translator makes a decision concerning the means and forms of verbalizing a final tertiary text (quasi-translation) for the outer recipient.

**Key words:** literary/non-literary (occupational) translation; metatranslation; quasi-translation; primary (source)/secondary/tertiary translated text.

Приобретя в течение ряда лет солидный опыт двусторонних переводов официально-деловых, научно-технических и военных текстов, а затем по социальному заказу обратившись к переводу художественных произведений — поэтических текстов, киносценариев и скриптов и др., мы на практике убедились, что художественный перевод иначе как *полисинтетическим, метапереводческим* актом образно-интеллектуальной, творческой деятельности переводчика

не назовёшь. Это особый когнитивно-эстетический, лингвокультурологический, прагмакоммуникативный, вербально-креативный и полипарадигматический способ перевыражения оригинального художественного текста на некий иностранный язык с целью порождения *третичного* художественного текста с максимально схожей родо-жанровой, композиционной и сюжетно-смысловой структурой и одинаковой дискурсивно-перлокутивной ориентацией на личность потенциального реципиента.

Сущностная интерпретация предмета, концептобазиса и методологии художественного перевода, вызывающая перманентные разногласия у представителей различных переводоведческих направлений и школ, — это далеко не закрытый список «вечных вопросов», сопровождающих многовековую теорию и практику «художественного перевыражения» разноязычных прозаических, драматургических, поэтических или фольклорных произведений.

В толковании учёными проблематики художественного перевода можно обнаружить только две точки соприкосновения мнений: 1) художественный перевод — это неординарный, специфический вид интеллектуальной деятельности, не совпадающий по многим параметрам с другими так называемыми «специальными, профессионально-тематическими» видами перевода; 2) не существовало и не существует однозначно трактуемых критериев оценки качества и художественных достоинств переводных произведений.

К сказанному выше можно добавить еще один «пункт согласия», выраженный Н.К. Гарбовским: данный вид перевода «предполагает не только высокое мастерство и профессионализм, но и способность переводчика к художественному образному познанию мира» [Гарбовский, 2008, с. 116].

Специалисты в области художественного перевода всегда подчёркивали, что его специфика обусловлена известной двуплановостью — «с одной стороны, его местом среди других видов перевода, а с другой — его соотносимостью с оригинальным литературным творчеством» и искусством вообще [Топер, 1975, с. 69].

Цели, мотивы, место и роль художественного перевода и требования, предъявляемые к нему, в эклектической подборке соответствующих дефиниций, попробовал отразить в своём «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбин. Этот вид межъязыковой деятельности трактуется как «инструмент культурного освоения мира», «фактор самой культуры» и как особый способ «межкультурной, культурно-этнической и художественной коммуникации». Теоретической основой художественного перевода признаётся «литературоведческая теория перевода». В своей работе переводчик должен руководствоваться одним правилом — стремиться «передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе,

как передать его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским». В переводе следует воспроизводить «индивидуальное своеобразие подлинника» и сохранять «его эстетическое восприятие». Перевод должен «производить на своего читателя то впечатление, которое подлинник производит на «своего». Тем самым цель перевода усматривается в том, чтобы он по возможности мог заменить подлинник, давая не владеющим языком оригинала возможность «наслаждаться им и судить о нём». Переводчик художественного произведения должен «смирить свою творческую фантазию во имя верности оригиналу. В художественном переводе не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки — и их должно передать верно». В идеале художественный перевод должен отражать «тонкости содержания иноязычного текста, его образную систему», он должен выполняться «с учётом семантических и выразительных особенностей и возможностей как языка-источника, так и языка-объекта». Таким образом «при осуществлении перевода художественного текста мы имеем дело не столько с переводом в его утилитарном понимании, сколько с особым видом... коммуникации, для которой непреходящей ценностью является собственно текст как значимая смысловая величина и предмет художественного изображения и восприятия» [Нелюбин, 2003, с. 246].

В контраверзной интерпретации множества требований, предъявляемых разными учёными к художественному переводу, американский филолог Т. Сейвори в книге «Искусство перевода» попарно суммировал их разнообразные мнения:

А. Перевод должен передавать слова оригинала.

В. Перевод должен передавать мысли оригинала.

А. Перевод должен читаться как перевод.

В. Перевод должен читаться как оригинал (т.е. у читателя не должно быть ощущения, что перед ним перевод).

А. Перевод должен отражать стиль оригинала.

В. Перевод должен отражать стиль переводчика.

А. Перевод должен читаться как текст, современный оригиналу.

В. Перевод должен читаться как текст, современный переводчику.

А. Переводчик не вправе прибавлять нечто к оригиналу или убавлять от него.

В. Переводчик вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него.

А. Стихи следует переводить прозой.

В. Стихи следует переводить стихами.

Очевидно, что одни считают важным соответствие перевода духу родного языка и привычкам отечественного читателя. Другие настаивают: важнее приучать читателя воспринимать иное мыш-

ление, иную культуру — и для этого идти даже на насилие над родным языком (см.: [Искусство перевода, 2009, с. 4]). Другими словами, аутентичность переводного текста оригиналу не должна, по мнению последних, вызывать у читателя никакого сомнения. Они обычно ссылаются на известное высказывание Гёте: «Перевод должен не просто служить вместо оригинала, а полностью заменять его» (см.: [Топер, 1975, с. 369]).

Новейшие исследования в области художественного перевода позволяют существенно углубить его общетеоретическую базу. Так, Т.А. Казакова, отмечая «метаязыковой» характер понятия «художественный перевод» и показывая отдельные слабые места предшествующих теорий этого сложного комплексного феномена, принимает следующее определение последнего: «...художественный перевод представляет собой вид интеллектуальной деятельности, в процессе которой переводчик устанавливает информационное соответствие между языковыми единицами исходного и переводящего языков, позволяющее создать иноязычный *аналог* исходного художественного текста в виде вторичной знаковой системы, отвечающей литературно-коммуникативным требованиям и языковым привычкам общества на определённом историческом этапе» [Казакова, 2006, с. 4, 25].

В определении Т.А. Казаковой следует уточнить, на наш взгляд, существенный постулат, касающийся создания иноязычного аналога оригинала «в виде *вторичной* (курсив наш. — Э.М.) знаковой системы. Здесь имеет место механический перенос методологического обоснования перевода текстов в рамках так называемых «специальных», или «профессионально ориентированных», видов перевода типа юридического, экономического, военно-технического и т.п., в результате которого реципиенту действительно предоставляется «вторичный текст». В последнем объективные факторы, обусловленные личностью профессионального переводчика, как правило, проявляются в минимальной степени.

В данном случае вполне адекватно воспринимается максима А.Д. Швейцера, который считал, что «Перевод — однонаправленный и двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при котором на основе подвергнутого целенаправленному («переводческому») анализу первичного текста создается вторичный текст (метатекст), заменяющий *первичный* в другой языковой и культурной среде; процесс, характеризуемый установкой на передачу коммуникативного эффекта первичного текста, частично модифицируемый различиями между двумя языками, между двумя культурными и двумя коммуникативными ситуациями» [Швейцер, 1988, с. 75].

Иное дело — художественный перевод! Конкретизируя различия между специальными и художественными видами перевода, И.С. Алексеева в рамках своей теории «транслатологии текста», т.е. учения о типах текста, ориентированного на перевод, отмечает, что в рамках бинарной оппозиции «художественный текст — все прочие тексты» в отношении первого следует подчеркнуть вторичность передаваемой им когнитивной информации, «притом не вполне достоверной», и подчиненность её главной эстетической информации. «В этих же целях, — добавляет автор, — используется и эмоциональная информация, вернее, средства её оформления», получающие в художественном тексте эстетические функции [Алексеева, 2008, с. 131—132].

Конечно, строить классификацию видов текстов для аутентичного перевода только по характеру информации, заключенной в них, — дело мало продуктивное. Известно, что, к примеру, ряд художественных произведений А.П. Чехова, переведённых на английский язык, рекомендуется к специальному изучению в медицинских вузах США, так как они, по мнению специалистов, представляют большую психолого-информационную ценность для практикующих врачей. Приведём только один абзац из рассказа «Ах, зубы!»: «По мнению опытных дам и московских зубных врачей, зубная боль бывает трёх сортов: ревматическая, нервная и костоедная; но взгляните вы на физиономию несчастного Дыбкина, и вам ясно станет, что его боль не подходит ни к одному из этих сортов. Кажется, сам чёрт с чертенятами засел в его зуб и работает там когтями, зубами и рогами. У бедняги лопается голова, сверлит в ухе, зеленеет в глазах, царапает в носу. Он держится обеими руками за правую щёку, бегаёт из угла в угол и орёт благим матом...» [Чехов, 1984, т. 5, с. 332].

Тем не менее данный подход вносит определённый вклад в осмысление сущности художественного перевода. На более широкой методологической основе и в системе других терминопонятий характерология художественного и специального видов перевода может быть описана как оппозиция соответственно «принципов лингвопоэтики» и «принципов лингвориторики». Сторонница этой концепции М.В. Полубоярова подчеркивает, что «в художественном переводе... переводчик стремится не только породить объективное содержание и коммуникативное намерение автора, но также находит оптимальные средства для передачи индивидуальных и художественных особенностей речи автора. Авторский текст осмысливается в новой для него культурно-выразительной среде. Художественный закон формы доминирует в этом виде перевода», тогда как в специальном переводе «высшая функциональная задача <...> — коммуникативное соответствие. Задача

культурного осмысления не стоит. На первый план выдвигается не работа образа, а информация» [Полубоярова, 2009, с. 13].

Однако в рамках указанных и других «объективизированных картин» художественного перевода уделяется крайне мало внимания личности самого переводчика — творца переводного текста. Разумеется, речь не идёт о «равенстве процессов перевода и оригинального сочинительства», как подчёркивал В.С. Виноградов в своей полемике с известным теоретиком и практиком художественного перевода Гиви Гачечиладзе [Виноградов, 1978, с. 57]. Но переводчик должен обладать своеобразной творческой жилкой, чувствовать специфику художественного текста, а в ряде случаев создать фактически новый оригинальный текст, по теме, духу, содержанию и смыслу коррелирующий с авторским произведением. Яркий пример тому — перевод С.Я. Маршака 49-го сонета Шекспира, в котором только три слова непосредственно соответствовали подлиннику, а остальной текст является творческим фантомом переводчика. Тем не менее данный перевод-«перевыражение» заслуженно считается одним из образцов «переводческого самовыражения». Специалисты понимают, как неимоверно трудно передать на иностранном языке метафорическую и омофоническую языковую игру, например, такой забавной шутки А.П. Чехова, как «Словотолкователь для “барышень”»:

Если прилежная институтка любит заниматься *физикой*, будет *физическая* любовь.

\* \* \*

Если молодые люди объясняются в любви на *плоту*, то это *плотская* любовь.

\* \* \*

Если барышня любит не вас, а вашего *брата*, то это *братская* любовь.

\* \* \*

Если кто любит прыскаться духами или вызывать духов, то это *духовная* любовь.

\* \* \*

Если старая дева любит собак, кошек и прочих животных, то это *животная* любовь.

\* \* \*

*Гражданским браком* называется союз двух любящих друг друга особ, имеющих звание потомственного почётного *гражданина* и потомственной почётной *гражданки*, и т.д. [Чехов, 1984, с. 223].

Переводчик художественных произведений вынужден работать в рамках так называемой «герменевтической модели перевода», суть которой заключается в том, что переводчик осмысливает оригинал прежде всего для себя лично, а затем «осуществляет повторное понимание того, что им уже понято, в расчете на иноязычного получателя текста перевода» [Нелюбин, 2003, с. 38]. В отличие от терминологии автора данной модели А.Н. Крюкова мы разделяем процесс порождения переводного текста на две стадии — 1) стадию осмысления и перевода оригинала «для себя», т.е. порождения «вторичного текста» и 2) стадию перевыражения *вторичного текста* — текста «для себя» в *третичный текст* — текст «для реципиента». Это значит, что осознанное и воспринятое переводчиком при предпереводческом анализе оригинала далеко не всегда/никогда (?) не находит неизменного воплощения в вербализованном тексте для третьей стороны — потребителя перевода. На то существуют как объективные, так и субъективные причины, комплексный анализ которых — предмет специального исследования.

В принципе данная проблема актуальна не только для теории и практики художественного перевода. Н.К. Гарбовский в этой связи пишет следующее:

«Не следует полагать, что отражение идеальной сущности текста имеет значение лишь в художественном переводе. Напротив, и в научном переводе, или, точнее, в переводе научных текстов, который часто и по многим параметрам противопоставляется художественному переводу, идеальная сущность оказывается важнее реальной. Здесь уместно вспомнить известный спор о том, чей перевод лучше — переводчика-профессионала, образованного филологически, не имеющего глубоких специальных знаний, или специалиста, прекрасно разбирающегося в предмете и владеющего в большей или меньшей степени языком оригинала и языком перевода? Переводчик-филолог будет переводить текст, пытаясь расшифровать заключённую в нём идеальную сущность, т.е. авторское видение реального предмета. Специалист же, продираясь сквозь дебри речевых форм иностранного языка и обнаружив там очертания предмета, будет стремиться сразу же описать этот предмет в силу своих профессиональных представлений о нём. А в этом случае велика вероятность того, что идеальная сущность предмета, т.е. то, что хотел сказать о предмете автор оригинального текста, будет подменена иной идеальной сущностью, той, которую создаст специалист-переводчик не только, а иногда не столько на основании текста оригинала, сколько на основании собственного понимания предмета» [Гарбовский, 2004, с.284].

Проблемы восприятия и понимания оригинала художественного текста как на родном, так и особенно на иностранном языке еще далеки от своего разрешения. Особого теоретического и экспериментального обоснования требует работа по нейролингвистическому, этнопсихоллингвистическому и контентному анализу процедурного и результирующего поведения переводчика при осмыслении прозаических, поэтических и прочих художественных текстов.

В настоящей статье упомянем лишь некоторые итоги и выводы, вытекающие из эксперимента А.И. Николаева по соотносению текста и «контртекста» как двух сторон процесса понимания. С группой испытуемых проводился тест методом «думания вслух», часто используемый при исследовании процесса творческого мышления, с целью установления способов восприятия и воспроизведения на родном (русском) языке содержания письменного первичного текста.

Экспериментатора интересовали виды реакций испытуемых на последовательно предъявляемые части (предложения) первичного текста и окончательно на весь корпус в целом. Были установлены 15 видов реакций: ассоциация, вывод, визуализация, генерализация, интертекст, инфиксация, констатация, мнение, ориентировка, оценка, «перевод», предположение, прогноз, перифразирование, свободный ответ. Реакция «перевод» в данном контексте понимается как «обозначение содержания предложения полностью другими языковыми средствами, как правило, в краткой форме, что можно рассматривать как смысловую интерпретацию данного предложения, собственно выражение его смысла».

Напомним, что речь идет о трансформации содержания оригинала во вторичный, внутренний текст читающего с родного языка на родной. Для восприятия художественного текста «Свет» К. Паустовского наиболее характерными оказались следующие реакции: «перевод», оценка, перифразирование, ориентировка и далее по убывающей — генерализация, ассоциация, интертекст и др.

Автор подчёркивает, что в ходе эксперимента полностью подтвердилась гипотеза об активной роли реципиента в процессе восприятия текста, который, ведя своего рода диалог с исходным текстом, действительно создаёт свой внутренний текст, или «контртекст» [Николаев, 2010 с. 208—212]. Нетрудно себе представить, какую интенсивную работу по формированию своего вторичного, внутреннего, «контртекста» ведёт переводчик, осмысливая оригинальный (первичный) текст, и какие «муки творчества» он переживает, трансформируя и вербализуя свой «контртекст» на ПЯ в виде окончательного порожденного им для постороннего читателя-реципиента третичного текста.

Представляется важной также психолингвистическая и социо-переводческая работа с авторами *подстрочников* оригинальных произведений, если они принимали участие в создании окончательного текста на ПЯ совместно с «ведущим» переводчиком.

\* \* \*

Таким образом, постулат о первичной генеральной классификации видов перевода как оппозиции «художественный перевод» — «нехудожественный перевод» корректно отражает полисинтетическую, метатрансляционную природу первого как *третичной лингвопоэтической знаковой системы*, противостоящей *вторичной лингвориторической знаковой системе* переводных нехудожественных (специальных) текстов.

Квинтэссенция настоящей статьи заключается в попытке верифицировать предпереводческий этап работы переводчика как стадию индивидуального объективно-субъективного восприятия, осмысления, толкования и порождения «вторичного» — по отношению к оригиналу — текста «для себя», который служит ему в качестве базы для перевыражения оригинала в окончательный «третичный» текст-квазитранслят для потребителя-реципиента.

Ярким примером «вторичного» текста может служить в ряде случаев так называемый «подстрочник», который затем трансформируется в «переводной шедевр» определённой национальной литературы.

Обозначенная в статье проблема, несомненно, требует дальнейших глубоких теоретических, а главное — экспериментальных разработок, выходящих в область когнитивных, этнопсихолингвистических и нейролингвистических аспектов науки о переводе.

### **Список литературы**

- Алексеева И.С. Текст и перевод. Вопросы теории. М.: Междунар. отношения, 2008. 184 с.
- Виноградов В.С. О специфике художественного перевода и его теории // Филолог. науки. 1978. № 5. С. 51—57.
- Гарбовский Н.К. Перевод: ремесло, искусство, теория / Русский язык и культура в зеркале перевода: Материалы международной научно-практической конференции. М.: Изд-во ВШП МГУ им. Ломоносова, 2008. С. 112—113.
- Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
- Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: Иняз-издат, 2006. 543 с.
- Искусство перевода и его проблемы/http://www.lingvotech.com/iskysstvo- perevoda. 16 декабря 2009. 16 с.
- Нелюбин Л.Л. Толковый переводческий словарь. 3-е изд., перераб. М.: Флинта, Наука, 2003. 230 с.

- Новиков А.И.* Текст и «контртекст»: две стороны процесса понимания / Новиков А.И. Текст и его смысловые доминанты. М.: Изд-во ИЯ РАН, 2007. С. 204—227.
- Полубоярова М.В.* Структурные уровни эквивалентности в специальном переводе (на материале англо-русского публицистического перевода): Автореф. дис... канд. филол. наук. М.: Воен. ун-т, 2009. 20 с.
- Топер П.М.* Перевод художественный // БСЭ. 3-е изд., т. 19. М.: Изд-во Сов. Энци., 1975. С. 369.
- Чехов А.П.* Ах, зубы! // Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 5. М.: Наука, 1984. С. 332—338.
- Чехов А.П.* Слово толкователь для «барышень» // Там же. С. 223.
- Швейцер А.Д.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.

**Л.И. Раздобудько-Чович,**

доктор филологических наук, профессор, декан факультета филологических наук Паневропейского университета, Бانيا-Лука, Босния и Герцеговина; e-mail: covicb@mail.ru

**Бранимир Чович,**

академик, доктор филологических наук, профессор филологического факультета Паневропейского университета, Бانيا-Лука, Босния и Герцеговина; e-mail: covicb@mail.ru

**ОБ ИНТЕРЪЯЗЫКОВОМ И ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОМ  
ПЕРЕВОДАХ КАК ПРЕДПОСЫЛКАХ  
ДЛЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ РЕАЛИЗАЦИЙ ПЬЕСЫ:  
ОТ ОБЪЕКТА СЛОВЕСНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО  
К СЦЕНИЧЕСКОМУ И К КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМУ  
ИСКУССТВАМ  
(На материале пьесы «Дядя Ваня» А.П. Чехова и ее перевода  
на сербский язык)**

В данном исследовании мы ставили три основные цели. *Первая цель* — попытаться по-новому и всесторонне осветить сложнейший феномен перевода в многообразных его проявлениях: от *интер-* и *интраязыкового переводов* до *интерсемиотического*. Мы следили также за возможными культурологическими сдвигами при переводе ремарок в пьесе «Дядя Ваня» А.П. Чехова на сербский, как близкородственный язык, со всеми проистекающими из этого последствиями как при постановке на сцене, так и при экранизации пьесы на исходном и/или на переводном языке. Именно поэтому *второй целью* настоящей работы явилось понимание различной социокультурной информативности ремарок пьесы «Дядя Ваня» в оригинале и в переводе, что в конечном итоге способствовало более углублённому пониманию двух культур в контакте: в данном случае русской и сербской. Кроме того, и это является нашей *третьей целью*, в настоящем исследовании сопоставлены прагматические особенности и культурно-традиционные средства невербальной коммуникации у русских и у сербов.

**Ключевые слова:** интер- и интраязыковой переводы, интерсемиотический перевод или трансмутация, культурологический компонент перевода, невербальная коммуникация, интродуктивные ремарки, ремарки-персонификаторы, эмоциональные ремарки, кинетические ремарки, эквивалентные средства невербальной коммуникации, неполноэквивалентные средства невербальной коммуникации, безэквивалентные средства невербальной коммуникации.

**Larisa I. Razdobudko-Chovich,**

Dr. Sc. (Philology), Professor, Dean of the Faculty of Philology, Pan-European University, Banja Luka, Bosnia and Herzegovina; e-mail: covicb@mail.ru

**Branimir Chovich,**

Academician, Dr. Sc. (Philology), Professor at the Faculty of Philology, Pan-European University, Banja Luka, Bosnia and Herzegovina; e-mail: covicb@mail.ru

**On Interlingual and Intersemiotic Translation as a Prerequisite for Intermedial Realization of Theatre Plays: From the Literary-Aesthetic to Stage and Cinematographic Arts (Based on the Play *Uncle Vanya* by Anton Chekhov and Its Translation into Serbian)**

In this study, we set three main objectives. *First*, each of us tried to illuminate the complex phenomenon of translation in its multiple manifestations: from inter- and intralingual translations and to intersemiotic. We studied possible cultural shifts in the translation of remarks in the play *Uncle Vanya* by A.P. Chekhov into the Serbian language (very closely related to Russian) with all the consequences arising from the setting on stage or adapting the play in the original and/or target language. That is why the *second* objective of this work was understanding different socio-cultural informative remarks in *Uncle Vanya* in the original text as well as in its translation, which eventually facilitated a better understanding of two cultures in contact: Russian and Serbian. Finally, and this was our *third* objective, we compared pragmatic features and cultural traditional means of nonverbal communication in Russian and Serbian.

**Key words:** inter- and intralingual translations, intersemiotic transmutation or translation, cultural translation component, nonverbal communication, introductory remarks, personifying remarks, emotional remarks, kinetic stage directions, equivalent means of nonverbal communication, not-fully-equivalent means of nonverbal communication, equivalent-less means of nonverbal communication.

В настоящей работе рассматриваются вопросы о возможных типах интра- и интер-медиальных реляций, возникающих в результате сложной игры, с одной стороны, *интерлингвистического* (или *межъязыкового*) перевода текста оригинала словесно-эстетического объекта и, с другой — *интерсемиотического перевода*, или *трансмутации*, когда знаки одной системы (вербально-эстетической) заменяются знаками другой системы знаков, т.е. язык словесно-эстетического объекта передаётся при постановке на сцене или при экранизации языком и средствами сценического и/или кинематографического искусств.

Все эти вопросы мы пытаемся по-новому осмыслить, исходя из толкований Р. Якобсоном перевода как вездесущего явления в самых разнообразных его ипостасях, взаимосвязанных и часто пересекающихся, соотносительных, но иногда и противопоставленных друг другу, равно как и деление его на три основных типа: *межъ-* и *внутриязыкового* (или *интер-* и *интралингвистического* — термины Якобсона), с одной стороны, и *интерсемиотического* (или *трансмутации*, также термин Якобсона) — с другой.

Особое место отведено третьему типу — *интерсемиотическому переводу*, почти не затронутому до сих пор транслатологией, исключительное значение которого блестяще предвосхитил Якобсон в известной статье о типах перевода. [Jakobson, 1959, с. 232—239].

Авторы настоящего исследования делают попытку из помет на полях труда Яacobсона перенести *трансмутацию* в круг актуальнейших переводческих проблем и сделать ее основополагающей в транслатологии. Ибо они глубоко убеждены, что будущее теории художественного перевода как самостоятельной дисциплины (par excellence) в цикле других переводческих дисциплин во многом зависит от готовности учёных проникнуть в пока ещё не определившуюся и не чётко отграниченную от других смежных дисциплин область *интерсемиотического перевода (трансмутации)*. Однако под *трансмутацией* подразумевается в данной работе не только интерпретация языковых знаков при помощи других неязыковых знаков, как это делал в своё время Яacobсон, но также и интерпретация неязыковых знаков языковыми и, шире, включая и область *интра-семиотического перевода* (термин наш. — Л.Р-Ч., Б.Ч.), и интерпретацию неязыковых знаков такими же неязыковыми, какими являются, к примеру, живопись и скульптура. И это были бы две основные коррекции, сделанные авторами, в переводческой триаде Яacobсона.

Следует отметить, что у сербских переводов драм Чехова столетняя история. Первое упоминание о Чехове-драматурге в сербский печати появилось в 1894 г., а первые переводы на сербский язык его одноактных пьес опубликованы лишь 1899 г. При жизни писателя на сербской сцене поставлены «*Медведь*» в Нови-Саде в 1901 г. и в Мостаре в 1903 г. В 1904 г. поставлена пьеса «*Предложение*» в Мостаре. Премьера «*Лебединой песни*» в белградском Народном театре состоялась уже после смерти писателя в 1904 г.

В 1913 г. в белградском Народном театре состоялась премьера «*Дяди Вани*» в постановке Л.И. Андреева (автор первого перевода пока не установлен). Весной 1925 г. во время гастролей Художественного театра в Белграде Н.О. Массалитинов поставил «*Дядю Ваню*» на сцене Белградского Народного театра. После десятидневных ускоренных репетиций 29 апреля состоялась премьера. В 1939 г. вышло собрание сочинений в сербском переводе, где в 13 и 14 томах опубликованы все пьесы А.П. Чехова, кроме драмы «*Без заглавия, или Платонов*». Переводчиками были Славка Димич-Пишкин, Йован Максимович и Зорка Велимирович, из-под пера которой вышел и первый опубликованный перевод на сербском языке пьесы «*Дядя Ваня*». Сербская литературная критика отрицательно отнеслась к её переводам, так как в них было довольно много ошибок [Vožović, 1985, с. 125— 127]. Лучший перевод «*Дяди Вани*» появился семьдесят лет спустя — в 1994 г. Он был сделан Кириллом Тарановским, профессором Белградского университета, и является предметом анализа данной работы.

Поскольку анализ достоинств и недостатков перевода пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» на сербский язык не является целью нашей работы, мы ограничимся этим экскурсом в историю и перейдём к тем культурологическим сдвигам, которые появляются в результате применения *интерлингвистического* и *интралингвистического переводов*.

Эти сдвиги проявляются в двух позициях:

— при переводе ремарок (ремарка — своеобразный маркер ментальности культуры, и её адекватный *интерлингвистический* перевод является важным фактором, способствующим углублённому пониманию принимающей культурой культуры оригинала. В данном случае пониманию представителями сербской культуры культуры русской).

— при постановке на сцене или при экранизации пьесы на исходном и/или на переводном языке (применение *интерсемиотического перевода*).

Эта сложная игра *интерлингвистического* и *интерсемиотического переводов*, т.е. сочетание перевода текста оригинала словесно-эстетического объекта на сербский язык и его интерпретация языком и средствами сценического и/или кинематографического искусства при постановке на сцене или при экранизации, может стать иллюстрацией смешанного типа переводов.

Продемонстрируем это в процессе сравнительно-сопоставительного культурологического анализа ремарок пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» в оригинале и в переводе на сербский язык, а также в интерпретации этой пьесы в телевизионной постановке польского режиссёра Ежи Антчача, осуществленной на Белградском телевидении, и в художественном фильме «Дядя Ваня», поставленном под руководством российского режиссёра-постановщика Георгия Товстоногова. При культурологическом анализе переводимого текста необходимо выявление сходств и различий в средствах речевого этикета, входящих в состав того или иного культурологического поля. Особое внимание следует обратить на социокультурную информативность средств невербальной коммуникации, которая различна, как выяснилось, даже в близкородственных языках. Культурологическая сторона межличностных контактов играет важную роль в успешной коммуникации, поэтому в процессе перевода нельзя игнорировать мимику и символику жестов.

Коммуникация способствует выявлению различий в понимании, которые связаны с существованием специфических для каждой культуры способов кодирования культурных феноменов, к которым относится «язык тела». Например, различия в структуре знакового пространства с точки зрения отправителя и получателя информа-

ции. Структура представлений об одном и том же явлении может разительно не совпадать у разных культурных сообществ. Даже при наличии сходного опыта одни и те же факты могут восприниматься и оцениваться по-разному, что ещё раз подтверждает мысль Фуко [Фуко, 1996] о существовании основополагающих кодов культуры, которые управляют языком и схемами восприятия культурных феноменов. С этой точки зрения интересно сопоставить прагматические особенности и культурно-традиционную дифференциацию средств невербальной коммуникации в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» [Чехов, 1921] представителями разных культур, в данном случае русских и сербов, а также разную оценку одних и тех же реалий<sup>1</sup> с учётом различий в фоновых знаниях на материале перевода ремарок этой драмы на сербский язык.

В драматическом тексте коммуникация персонажей происходит почти непрерывно и протекает в реальном времени. Ситуация общения здесь играет первостепенную роль. Это психологические, социальные и другие факторы (возраст, статус, пол, взаимоотношения собеседников), а также время и место протекания общения. При устном общении ситуация состоит из интонации, жестов, содержания предыдущих фраз. Однако писатель-драматург ограничен в средствах повествовательного изображения; авторская речь сводится к авторским ремаркам, которые могут содержать краткое описание места и времени действия, объяснить ситуацию, охарактеризовать действующих лиц, чтобы помочь читателю включиться в действие и участвовать в судьбе персонажей [Бердников, Уманская, 2001, с. 32].

Авторские комментарии в ремарках текста драматического произведения выполняют следующие функции: 1) вводят участников

---

<sup>1</sup> Интересен перевод некоторых реалий русского слова на сербский язык. В переводе Тарановского слово «водка» везде передается как «ракия», и это, без сомнения, сербизация текста, продиктованная тем, что в начале века водка еще не получила широкого распространения среди сербов. Что касается слова «сыр», переводчик передаёт его как «сир» (брынза). Точный переводческий эквивалент продукта, которым Соня кормит ночью доктора Астрова, это «качкаваль». Бесспорно, в сербской кухне брынза употребляется чаще, чем сыр, но, по нашему мнению, это случай той же сербизации и его надо избежать. В первом действии Войничский жалуется на новый ритм жизни, установленный в имении, и говорит: «За завтраком и обедом ем разные кабули, пью вина...» В переводе слово «кабули» пропущено. Для современного читателя, однако, его нужно объяснить в сноске. В двуязычных русско-сербских словарях это слово отсутствует. В «Словаре русского языка в 4-х томах» [М.: изд-во Русский язык, 1984] это слово толкуется следующим образом: «острый соус из сои и различных специй, употребляемый как приправа к кушаньям» (по названию г. Кабул в Афганистане). Очевидно, Чехов использует данное слово, чтобы иллюстрировать предвзятость, необычайность меню, навязываемого семьей Серебряковых, и то, что слово не объясняется, приводит к неясности текста для сербов.

диалогического общения, сообщают место и время протекания речевого акта; 2) дают характеристику персонажам пьесы; 3) описывают события, относящиеся к предмету речи, т.е. выделяют те элементы ситуации общения, которые необходимы для понимания смысла речи персонажа. Их прагматическая ценность для коммуникативного акта и для текста в целом состоит в том, что:

— картина действия обязательно развивается на каком-либо фоне, который влияет на коммуникативные факторы («ситуацию общения»). Такие авторские комментарии обычно называют *интродуктивными ремарками*;

— можно определить характер персонажа через его поведение в какой-нибудь ситуации. Авторские комментарии — *ремарки-персонификаторы* дают прямую или скрытую оценку поведения героя (колебание, нерешительность, настойчивость, вспыльчивость, навязчивость и т.д.);

— они (ремарки) показывают, в каком эмоциональном ключе протекает конкретный процесс коммуникации. Это реакция персонажа на какое-либо действие или сказанную фразу: волнение, удивление, радость, страх, сильные чувства, которые могут повлиять на восприятие и оценку высказывания или действия персонажа читателем и определить, является ли правдивым или ложным высказывание, а также делают намёк на какие-то скрытые действия, которые можно определить по реакции персонажа. Это — *эмоциональные ремарки*;

— и, наконец, авторские комментарии в драме передают жесты, мимику и движения персонажей и называются *кинетическими ремарками*.

*Кинетические ремарки* обычно направлены на то, чтобы представить коммуникативный акт в конкретной речевой обстановке, создать образ персонажа, который не только говорит, но и двигается, выполняет какие-то действия. Описание передвижения действующего лица по сцене («*Ведёт его вместе с Соней*» — с. 23, «*Серебряков, Соня и Марина уходят*» — с. 23, *Войницкий* («*загораживая Серебрякову дорогу*» — с. 53 и т.д.) является непременным компонентом текста драмы. От него необходимо отличать эмоциональные характеристики речевого акта в виде жестов, мимики и телодвижений, которые относятся непосредственно к теме разговора («*Припадает к его руке*» — с. 23, *Войницкий* «*Соне, проведя рукой по ее волосам*» — с. 69, «*Пожимая плечами*» — с. 37). Следует отметить, что кинетические ремарки могут существовать как в «чистом» виде, так и в качестве компонента в составе других ремарок.

Лексика, используемая в такого типа ремарках, представлена словами, которые описывают жесты, позы, мимику, действия, инто-

нацию, тембр голоса героев пьесы. Эта лексика чаще всего представлена наречиями, деепричастиями, сочетанием существительных с прилагательными. Ремарки, выраженные средствами невербальной коммуникации, как правило, репрезентируют лексику, номинирующую эмоции персонажей, и чаще всего состоят из одного слова: «испуганно» — с. 22, «растроганный» — с. 23, «смеясь» — с. 37. и т.д., но могут описываться и в более сложных ремарках: *Марина* («подходит к Серебрякову, нежно — с. 23): — *Что, батюшка? Больно?..*» В данной ремарке наблюдается совмещение кинесики («подходит к Серебрякову») и эмоционального компонента (наречие «нежно»). Или *Соня* («Становится перед ним на колени и кладёт голову на его руки; утомлённым голосом»). Мы отдохнём! Мы отдохнём! <...> Я верую, верую... («Вытирает ему платком слезы»). Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь. («Сквозь слёзы»). Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнём. («Обнимает его»). Мы отдохнём! — с. 69.

Приведём один из примеров совмещения в рамках ремарки кинесики и эмоционального компонента. В тексте пьесы таких примеров достаточно, поскольку основная функция средств невербальной коммуникации, как мы уже отмечали, — выражение эмоций. Так, в следующем диалоге с помощью ремарок можно легко проследить быструю смену эмоций — отношение героини к предмету разговора — сначала неоправданно радостное («Смеётся от счастья» — с. 32), затем — напряжённое, переходящее в отчаяние. Она хочет, но не может повлиять на ход событий. Ощущение собственного бессилия мучительно для героини, и она, стремясь сделать хоть что-нибудь, реализует жестовое движение, испытывая сильную отрицательную эмоцию — страх и тоску и т.д. («Ломяя руки» — с. 32): *Соня* (одна) Он ничего не сказал мне... Душа и сердце его всё ещё скрыты от меня, но отчего же я чувствую себя такой счастливою? («Смеётся от счастья»)... А когда я сказала ему про младшую сестру, он не понял... («Ломяя руки) О, как это ужасно, что я некрасива... — с. 32.

Таким образом, из приведённых выше примеров видно, что ремарки могут пересекаться и образовывать смешанные группы. Среди указанных ремарок можно выделить:

- эмоционально-кинетические;
- выражающие персонифицирующую кинесику (т.е. когда характер персонажа передается с помощью его жестов и мимики, которые ему присущи);
- ремарки-эмоциональные персонификаторы.

Нас, как мы уже отмечали, интересуют ремарки, выраженные средствами невербальной коммуникативной деятельности человека: определённые свойства общей моторики, преимущественно дви-

жения тела, головы, лица, рук и кистей рук, т.е. и жесты, и мимика, и позы, и взгляд, и расстояние между собеседниками, и прикосновение, и интонация и т.п.

Рассмотрим наиболее характерные из этих ремарок, опираясь в процессе анализа пьесы А.П. Чехова на исследования А. Пиза [Пиз, 1992] и Г.Е. Крейдлина [Крейдлин, 2001].

Пантомимические компоненты невербальной коммуникации в тексте драмы «Дядя Ваня» иллюстрируют коммуникативные интенции коммуникатора, коммуникативные стратегии и тактики участников общения. Наречия, деепричастия, прилагательные с семантикой этической или эмоциональной оценки, характеризующие единичные компоненты невербальной коммуникации, изменяют знак оценочного значения или семантику в контексте, включающем совокупность жестов, мимики и положения тела в пространстве. Пантомимические компоненты невербальной коммуникации, сопровождающие вербальные высказывания коммуникатора, определяют декодирование и интерпретацию полученной реципиентом информации. При этом передаваемая невербальными компонентами коммуникации информация относительно эмоционального состояния и коммуникативных интенций говорящего воспринимается как наиболее соответствующая истине и достоверная. Она определяет восприятие речевых сообщений и формирует реакцию на них реципиента.

Следует напомнить, что существует положение известного лингвиста Э. Бенвениста о том, что языка без голоса не бывает, а язык является основой мира культуры<sup>2</sup>. Это положение может быть охарактеризовано как лингвоцентризм, т.е. изучение любых видов коммуникации по образу и подобию языка человеческой речи. Это положение предопределяет тенденцию превращения мира человека в мир лингвистических символов, а самого человека — в «языковую личность» (Караулов 1987). Идеи Бенвениста позволяют заключить, что между невербальной и вербальной коммуникациями в большинстве случаев не существует прямых переходов, хотя язык речи — интерпретатор любых других семиотических систем (ср. [Выготский, 1981]).

В нашей работе мы намерены также дать сопоставительный анализ эквивалентных, неполноэквивалентных и безэквивалентных ремарок средствами невербальной коммуникации на материале, как мы уже отмечали выше, перевода пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» Кириллом Тарановским на сербский язык.

---

<sup>2</sup> «...Способность к символизации у человека достигает своего наивысшего выражения в языке, который является символическим по преимуществу; все другие системы коммуникации — графические, жестовые, визуальные и т.д. производны от языка и предполагают его существование» [Бенвенист, 1974, с. 80].

У русских и сербов очень много общих средств невербальной коммуникации, но есть и целый ряд типично русских и типично сербских. Русские и сербы, например, жестикулируют больше, чем народы Дальнего Востока, но меньше, чем итальянцы и испанцы.

По форме и значению русские и сербские средства невербальной коммуникации можно разделить на следующие группы.

1. Эквивалентные средства невербальной коммуникации. По мнению некоторых ученых, многие жесты носят интернациональный характер. Пожатие плечами у большинства народов означает «не знаю». Некоторые даже считают, что многие жесты являются биологически обусловленными и имеются даже у животных.

Благодаря интернациональному характеру в русском и сербском есть эквивалентные жесты. Например, жест «целовать себе собранные вместе кончики пальцев» у русских и сербов означает восторг. С другой стороны, аплодисменты — знак одобрения, свист и топот — знак неодобрения и др. имеют интернациональный характер.

Что же касается ремарок, выраженных средствами невербальной коммуникации, то следует отметить, что:

ремарки эмоциональные — *Войницкий* («мечтательно» — с. 7) — *Војници* («као да сања» — с. 11); *Войницкий* («Нервно» — с. 8) — *Војници* («Нервозно» — с. 11); *Телегин* («плачущим голосом» — с. 9) — *Телегин* («плачним гласом» — с. 12); *Войницкий* («с досадой» — с. 9) — *Војници* («жетко» — с. 12); *Соня* («нежно» — с. 11) — *Соња* («нежно» — с. 11); *Войницкий* («смеясь» — с. 15) *Војници* («смејући се» — с. 18) *Елена Андреевна* («с тоской» — с. 37) — *Јелена Андрејевна* («Са чежњом» — с. 39); *Елена Андреевна* («с гневом» — с. 38) — *Јелена Андрејевна* («буито» — с. 40); *Соня* («в сильном волнении» — с. 40) — *Соња* («веома узбуђена» — с. 42);

ремарки-персонификаторы — *Соня* («становится перед няней на колени и прижимается к ней» — с. 54) — *Соња* («клекне пред дадиљом и припије се уз њу» — с. 56); *Марина* («гладит ее (Соню) по голове» — с. 55) — *Марина* («милује је (Соњу) по глави» — с. 57); *Марина* («низко кланаясь» — с. 68) — *Марина* («Клања му се дубоко» — с. 70); *Марина* («Целует Серебрякова в плечо» — с. 22) — *Марина* («Љуби Серебрякова у раме» — с. 25);

интродуктивные — *Войницкий* («выходит из дома...») — *Војници* («излази из куће...»),

и даже кинетические — *Соня* («пожимая плечами» — с. 37) — *Соња* («слеже раменима» — с. 39); *Войницкий* («не пускает ее» — с. 38) — *Војници* («не пушта је» — с. 40); *Войницкий* («Целует руку» (Елене Андреевне) — с. 38) — *Војници* («Љуби јој руку» (Јелени Андрејевној) — с. 40); *Соня* («Кладёт ей (Елене Андреевне) голову на грудь» — с. 39) *Соња* («Спушта јој (Јелени Андрејевној) главу на груди» —

с. 41); («*Соня утвердительно кивает головой*» — с. 40) — («*Соня потврдно клима главом*» — с. 42); Астров («*пожимает ей руку*» — с. 41) — Астров («*стеже јој руку*» — с. 44); Астров («*Пожав плечами*» — с.45) — Астров («*Слеже раменима*» — с. 47)

в своём большинстве являются эквивалентными.

2. Неполноэквивалентные средства невербальной коммуникации. Это чаще всего **кинетические** средства невербальной коммуникации, реже **ремарки-персонификаторы**. Среди кинетических можно выделить две группы: жесты, которые сходятся по форме и расходятся по значению, и те, которые сходятся в значении (напр., приветствие), но расходятся по форме (у русских и сербов — это поднесение руки к виску (шляпе)). Однако у сербов поднесение руки к виску означает и успешное завершение работы.

Так, например, жест «*закрыть лицо руками*» используется преимущественно женщинами в речевой коммуникации, когда жестикулирующий плачет, испытывает горе, смущение, стыд. Данный жест предназначен для того, чтобы скрыть именно проявление эмоции, а не саму эмоцию: скрывают обычно слезы (как проявление горя) или покраснение щёк (как проявление стыда), а не сами эмоции горя или стыда. Это обусловлено факторами воспитания: этикет предписывает сдерживать проявление некоторых эмоций в присутствии других людей. На исследуемом материале зафиксированы следующие номинации данного жеста в ремарках при описании не только у женщин, но и у мужчин, например: *Войницкий* («*закрывает лицо руками*» — с. 59) *Стыдно!* — *Војници* («*покрива лице рукама*» — с. 59). Астров («*Закрывает глаза рукой и вздрагивает*» — с. 32) — Астров («*покрива руком очи и стреса се*» — с. 34).

Вместе с тем ремарка, где *Соня* «*смеётся, закрыв лицо*» (с. 36) — *Соња* («*смеје се покривши лице рукама*» — с. 38), сербам кажется странным, когда люди закрывают лицо руками от счастья.

Или в ремарке: Астров («*Подбоченясь, тихо поет*» — с. 26) — Асторов («*Подбочивши се, тихо пева*» — с. 29) сербы ожидают конфликтную ситуацию, так как поза «подбочениться», являющаяся также типичным женским жестом — реакцией на некоторые неприятные, затрагивающие жестикулирующего, действия адресата, употребляется в эмоциональном состоянии гнева. Однако в драме — это знак хорошего настроения Астрова.

Нет у сербов и «крепких» поцелуев: *Војници* («*топло љуби руку Јелени Андрејевној*» — с. 68) вместо («*крепко целует руку у Елены Андреевны*» — с. 65). Дословный перевод ремарки: *Соня* («*утирает глаза*» — с. 66) — как («*брише очи*» — с. 68) вряд ли является успешным, так как по законам сербского языка это словосочетание *бри-сати сузе*. Или: *Войницкий*, стараясь хорошо выглядеть, «*поправляет свой щегольский галстук*» — с. 5, что не совсем адекватно

в переводе — «...*намешта своју елегантну машину*» — с. 9 — *элегантну* вместо — *кицошку*.

3. Безэквивалентные средства невербальной коммуникации. Они присутствуют только в одном языке. В нашем материале это только **смешанные эмоционально-кинетические ремарки**. Русский жест «щёлкать пальцем по шее» в значении «приглашение выпить» или «пьяный» не имеет эквивалента у сербов, и мало, кто его понимает. А у сербов, например, если ладонью одной руки ударить по внутренней части локтя другой руки, то это верный признак грубого несогласия с собеседником и его доводами.

Характерно, что представители разных культурно-языковых сообществ не всегда осознают несовпадение в структуре восприятия феноменов культуры, но различия в оценке обнаруживаются сразу и могут явиться источником коммуникативных неудач и межкультурных конфликтов.

Например, в драме Астров («*Целует ее (няньку) в голову*» или Астров («*идет к няне и целует ее в голову*» — с. 67). В Сербии в знак уважения и выражения любви старым людям принято целовать руку. В переводе Кирилла Тарановского — Астров («*Љуби је (дадиљу) у косу*» — рус. волосы — с. 8) или Астров («*Прилази дадиљи и љуби је у косу*» — рус. волосы — с. 70.). У сербов целуют не в голову, а в щеку. Поэтому весьма неестественно в финале перевода драмы растроганная Елена Андреевна, прощаясь с Войницким, целует его в лоб (ремарка «*Целует его в голову и уходит*» — с. 65 — «*Љуби га (Войницког) у чело*» рус. — (в лоб) и излази — с. 68.

Интересно отметить, что в результате сравнения оригинала и перевода выясняется, что те качества, которые высоко оцениваются членами, например, русского культурного сообщества, остаются вне культурного сознания или даже оцениваются отрицательно представителями сербской культуры. Так, например, Елена Андреевна и Соня в знак перемирия пьют на брудершафт. Ремарки «*Пьют и целуются*» — с. 33 — в переводе «*Пију и љубе се*» — с. 36 являются полными эквивалентами. Однако вместо ожидаемого брудершафта в телевизионной драме в постановке польского режиссёра Ежи Антчача для Белградского телевидения воспроизводится восприятие сербами русских как людей пьющих, не только мужчин, но и дам. Существует даже устойчивое выражение у сербов «*пьёт как русский*», что наложило свой отпечаток: на протяжении почти всего второго действия героини «почему-то» не выпускают бокалов из рук и постоянно пьют. Таким образом, польский режиссер Ежи Антчак пытается довести до крайних пределов существующую у сербов отрицательную оценку русских как людей, пьющих круглые сутки. В русском фильме Товстоногова этот фрагмент — пить на брудершафт — длится не более одной-двух минут,

что соответствует ремарке «*Пьют и целуются*». Ведь «пить и целоваться» — это два последовательно сменяющих друг друга действия, ограниченные во времени; они не могут продолжаться большую часть второго сценического действия. Это очевидно при просмотре двух соответствующих постановок, русской и сербской. В результате такой трактовки «брудершафта» в постановке Ежи Антчака сербский зритель не сосредоточивает своё внимание на тонкой психологической драме двух несчастно влюблённых героинь, которые в акте брудершафта (примирения) ищут хотя бы временный выход из безысходного трагического положения, а ему навязывается подтверждение, что все русские — пьяницы!? Эффект скорее комический, чем драматический.

Следующий пример — финальная сцена прощания профессора Серебрякова со всеми участниками только что окончившихся драматических коллизий. Эта сцена символизирует момент примирения. В русской постановке в этой сцене отчётливо проявляются статус и социальное положение всех присутствующих. Серебряков с уважением и подобострастием прощается с Астровым, однако пренебрежительно — со своим кумом и обедневшем помещиком Телегиным, равнодушно — с «маман», искусственно и формально — с дочерью Соней, пытаюсь обнять, нерешительно и со страхом протягивает руку Войницкому, от которого зависит его будущее материальное благополучие. В сербской постановке Ежи Антчака от социально обусловленных жестов профессора Серебрякова и русского этикета прощания мало чего осталось.

И, наконец, пример явного анахронизма, который не имеет ничего общего с текстом и соответствующими ремарками в трактовке одного из главных героев доктора Астрова в постановке Ежи Антчака. Доктор Астров на протяжении всех четырёх действий курит, что представляется явным анахронизмом. В тексте ремарок этот факт отсутствует. Это мотивируется тем, что он, доктор, — страстный защитник природы и чистой экологической среды, а не заядлый курильщик. А причина весьма банальна: исполнитель роли доктора Астрова, знаменитый сербский актер Люба Тадич, не мог ни в жизни, ни на сцене обойтись ни минуты без своей вечной страсти — курения. Именно поэтому Ежи Антчак не мог не позволить звезде сербского театра и кино, народному артисту Югославии не курить!

Внимательный зритель, хорошо знающий текст пьесы, не может не заметить, что трактовка сцены ухаживания Войницкого за Еленой Андреевной в русском фильме соответствует тексту драмы, а в постановке Ежи Антчака, и особенно в американском фильме — «*Дядя Ваня на 42 улице*» режиссёра Луи Малля, несколько отступает

от текста и чеховской психологической трактовки образа дяди Вани как человека тонкого, чувствительного, нерешительного. У Антчака он становится агрессивным, настойчивым, даже в какой-то мере грубым; а в американском фильме эта сцена ухаживания превращается скорее в сцену изнасилования, где Елена Андреевна чуть не «поддаётся» настойчивым требованиям Войницкого. У Антчака, и в особенности в американском фильме, продолжительность этой сцены в сравнении с оригиналом существенно увеличивается.

В заключение напомним, что в данном исследовании мы предприняли попытку по-новому и всесторонне осветить сложный феномен перевода в многообразных его проявлениях: 1) в интер- и интраязыковом переводах и 2) в интерсемиотическом (или трансмутации) переводе, т.е. в процессе интерпретации словесно-эстетического объекта знаковыми системами других искусств. Мы проанализировали возможные культурологические сдвиги при переводе ремарок в «Дяде Ване» А.П. Чехова на сербский как близкородственный язык, поскольку ремарки, как мы пытались продемонстрировать, обладают высокой социокультурной информативностью. Кроме того, в настоящем исследовании сопоставлены прагматические особенности и культурно-традиционные средства невербальной коммуникации представителями разных культур, в данном случае русских и сербов, а также разные оценки одних и тех же реплик с учётом различий в фоновых знаниях.

### *Список литературы*

- Бахтин М.*, Разноречье в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
- Бердникова Л.П., Уманская М.Б.* Прагматика авторских ремарок в тексте английской пьесы // Вопросы романо-германской и русской филологии: Сб. науч. ст. ПГЛУ. Пятигорск, 2000.
- Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1973. С. 27.
- Горелов И.Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М., 1980.
- Выготский Л.С.* Мышление и речь // Собр. соч.: В 6 т. М., 1981. Т. 2.
- Григорьева С.А., Григорьева Н.В., Крейдлин Г.Е.* Словарь языка русских жестов. Москва; Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. 256 с.
- Ивлева Т.Г.* «Марина вяжет чулок», «Телегин играет на гитаре»: О смыслообразующей роли ремарки в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. Тверь, 1995. С. 124—125.
- Караулов Ю.Н.* Русский язык и языковая личность М., 1987.
- Крейдлин Г.В.* Кинесика // Словарь языка русских жестов. Москва; Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001. С. 166—248.

- Крейдлин Г.Е., Чувиллина Е.А.* Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой типологии невербальных актов) // Вопросы языкознания. 2001. № 4. С. 66—93.
- Пиз Аллан.* Язык телодвижений. Как читать мысли других по их жестам. Нижний Новгород: Ай Кью, 1992. 262 с.
- Русская разговорная речь: Фонетика, морфология, лексика, жест.* М., 1983. Словарь русского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1984.
- Словарь современного русского языка. М.; Л.: АН СССР, 1954.
- Фуко М.* Археология знания. Киев, 1996.
- Порядок дискурса // *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996.
- Чехов А.П.* Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. Берлин: Слово, 1921. С. 3—70.
- Чехов А.П.* *Ујка Вања.* С руског превео Кирил Тарановски, Београд, Гутенбергова Галаксија, 1994, с. 5—72.
- Vožovic Z.* Čehov kao dramski pisac kod Srba. Beograd, Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, 1985, с. 179.
- Vožovic Z.* Čehovljeva pripovetka u srpskoj književnosti. Beograd, Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, 1988, с. 240.
- Jakobson R.* On Linguistic Aspekts of Translation // R.A. Bowerad. On Translation. Cambridge, Mass, 1959. P. 232—239.

## ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ КРИТИКИ

**О.И. Костикова,**

доцент, заместитель декана Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: garok@list.ru

### ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ КРИТИКА: «ПРОЗРАЧНОСТЬ» VS «ЗЕРКАЛЬНОСТЬ»

Статья посвящена рассмотрению дискурса переводческой критики, где используются метафоры «прозрачного стекла» и «зеркала» наряду с понятиями «прозрачность» и «отражение» для описания свойств перевода в контексте взаимосвязи «своего» и «чужого». В статье анализируется критический очерк Анри Мешоника переводов комедии «Чайка» А.П. Чехова на французский язык.

**Ключевые слова:** Переводческая критика, перевод, прозрачность, отражение, «своё», «чужое», французские переводы «Чайки».

**Olga I. Kostikova,**

Associate Professor, Deputy Director of the Higher School of Translation and Interpretation, Lomonosov Moscow State University, Russia; e-mail: garok@list.ru

#### Translation criticism: Transparency VS Reflection

The article studies two metaphorical images, namely “transparent glass” and “mirror”, used in translation criticism along with the notions of *transparency* and *reflection* for describing the characteristics of translation in terms of interrelation between the “own” and the “foreign.” The author analyses Henri Meschonnic’s critical essay on the French translation of Anton Chekhov’s *Seagull*.

**Key words:** translation criticism, translation, transparency, reflection, the own, the foreign.

#### ПЕРЕВОДЧИК

*И ход часов так непохож на бегство.  
Недвижный вечер с книгою в руках,  
Передо мною в четырёх строках  
Расположение подлинного текста:  
«В час сумерек звучнее тишина,  
И город перед ночью затихает.  
Глядится в окна полная луна,  
Но мне она из зеркала сияет».  
От этих строк протягиваю нить;  
Они даны — не уже и не шире:  
Я не могу их прямо повторить,  
Но все-таки их будет лишь четыре:  
«В вечерний час яснее каждый звук,  
И затихает в городе движенье.  
Передо мной — не лунный полный круг,  
А в зеркале его отображенье».*

15 февраля 1928  
Д.С. Усов

Оптическая метафора оказалась фундаментальной для объяснения самых разнообразных аспектов ментальной деятельности человека, психологии искусства и самой сущности познания. Этот

образ оказывается первостепенным и для понимания сущности переводческой деятельности, для построения теоретической модели критических результатов творчества переводчиков, обречённых своей социальной функцией отражать отражённое.

В конце прошлого столетия исследователи были весьма увлечены визуальной, или окулярцентристской, парадигмой в истории философии и культуры эпохи Просвещения. Рассматривалась зрительно-центристская интерпретация знания, истины, реальности, а также основные направления визуального мышления в онтологии и методологии естественных и социально-гуманитарных наук. В частности, в герменевтике при анализе «позиции, перспективы и горизонта» осуществлялись попытки выявить особенности гуманитарного и философского «визуального дискурса» в целом [см.: Рорти Р.; *Modernity and the Hegemony of Vision; Sites of Vision. The Discursive Construction...*].

Сегодня отмечается возрождение интереса к этой проблематике, в первую очередь в философском и психологическом планах. Окулярцентризм может быть заново оценен и переосмыслен в контексте взаимного отражения культур, и не только западных, но и восточных.

Окулярцентризм, свойственный европейской мысли, много лет пребывающей в метафоре зеркала и «понимающего глаза» [Микешина], отразился и в суждениях о переводе.

Нередко критики перевода для оценки близости перевода оригиналу используют оптические метафоры «прозрачности», «отражения» и т.п. Разумеется, в этих метафорах не может не фигурировать образ стекла. Упоминается стекло *прозрачное, цветное, увеличительное, мутное* и т.п.

К. Балью пишет о «прозрачных переводчиках» эпохи классицизма во Франции, когда язык становится некой «алгеброй» (по выражению Гюстава Лансона) «с правилами упрощения данных в целях удобства прочтения, а ключевым словом оказывается узус» [Balliu, p. 24].

Но еще до рассвета классицизма Мишель де Монтень выделял «среди всех французских писателей» известного переводчика XVI в. Жака Амио «по причине непосредственности и *чистоты* языка», ведь переводчик так преуспел в передаче смысла, что либо «в совершенстве понимал подлинный замысел автора, либо он настолько вжился в мысли Плутарха, сумел настолько отчётливо усвоить себе его общее умонастроение, что нигде, по крайней мере, он не приписывает ему ничего такого, что расходилось бы с ним или ему противоречило» [Монтень]. Философ, правда, делает важную оговорку: «ибо меня можно уверить во всём, что угодно, поскольку я ничего не смыслю в греческом», но логичность изложения, про-

зрачность перевода оказываются в данном случае основными критериями оценки.

А. Класс полагает, что именно вокруг эпитета *прозрачный* шли дискуссии о переводе в XVII в. Этот эпитет — аллюзия на онтологический спор, который сегодня интерпретируется как спор между «оригиналистами», т.е. приверженцами максимальной близости текста перевода тексту оригинала, и «целевиками», т.е. сторонниками социальной адаптированности текста перевода целевой аудитории в принимающей культуре [Balliu, p. 12—15].

Вопрос о том, следует ли отдавать приоритет автору текста и воссоздавать в переводе язык и атмосферу той эпохи, в которую он писал, или же, напротив, обратиться к «целевому» читателю и создать произведение, при прочтении которого современники не будут испытывать трудности, («прекрасные неверные») остаётся открытым.

«Прозрачный» переводчик сделал свой выбор: он выбрал стратегию «целевика» и переводит для своих современников, не пытаясь воссоздать на языке перевода тот эффект, который оригинальное произведение могло вызвать у читателей в условиях его создания. Речь идёт об имитации, но, разумеется, об имитации не рабской, а творческой. Стёкла, сквозь которые читается перевод, — это стёкла прозрачные.

Американский ученый Норманн Шапиро пишет: «Я рассматриваю перевод как стремящийся произвести текст настолько прозрачный, чтобы даже и ощущения не было, что это текст переведенный. Хороший перевод — как стеклянная поверхность. Понимаешь, что она есть, когда замечаешь небольшие дефекты — царапины, пузырьки. В идеале их быть не должно. Они никогда не должны привлекать к себе внимания» [Venuti, p. 1].

Но метафора стекла для образного обозначения перевода может предполагать и цветное стекло. Так, Ж. Мунен, используя метафору прозрачного (бесцветного) и цветного стекла, предлагал различать два типа перевода или, скорее, две различных переводческих стратегии. «Прозрачные стёкла» — это тексты, в которых ничто не выдаёт их переводного характера. В этом случае переводчик выбирает стратегию отхода от форм языка оригинала и создания у читателя впечатления, что текст изначально был написан на языке перевода. Он стремится передать своеобразие произведения, но не эпохи и культуры, в которых оно было рождено [Mounin, p. 74].

Иная стратегия — «цветные стёкла» — перевод дословный, который хоть и создан в соответствии с нормами языка перевода, постоянно обращает читателя к *палитре* эпохи, культуры и языка оригинала [Mounin, p. 91].

В этом ключе развивают свои идеи Антуан Берман, а за ним Лоуренс Венути. Они вступают «в бой за выход переводчика из тени».

Берман, исследовавший творчество немецких переводчиков XIX в., утверждает, что перевод — это не простое посредничество, а процесс, в котором идёт постоянное взаимодействие с «иным» «другим» его менталитетом, эстетикой, культурой, что связано не только с языковой или литературной перспективой, но и с антропологией [Bergman, p. 14—17].

Именно здесь представляется уместным напомнить о том, что немецкий романтизм вывел на первый план категорию отражения «своего» в «чужом» и «чужого» в «своём» в художественном творчестве, в литературе, в межкультурном взаимодействии.

Идею о взаимоотношении «своего» и «чужого» развивает И.-В. Гёте. По мнению философа, осознание «своего» происходит не только при сравнении с чужим (через осознание «чужого»), но и через восприятие того, как «своё» осознаётся «чужим». Иными словами, для понимания процессов, происходящих в национальной литературе, важно понимать не только что, как и почему переводится с «чужих» языков и становится достоянием национальной литературы, но также и что, как и почему переводится из национальной литературы на другие языки и становится достоянием иной культуры [Strich, p. 33—38].

С этой точки зрения интересна судьба переводов произведений русской литературы XIX в. Отнюдь не все авторы, имеющие успех на Родине, столь же популярны в переводах. Гоголь, Салтыков-Щедрин, даже Пушкин не так популярны на Западе, как Достоевский, Чехов, Булгаков. Разные культуры выбирают себе разных «кумиров» в одной и той же литературе.

Но перевод — это не только способ обогащения национальных культур новыми произведениями, заимствованными из других культур. В некоторой степени он позволяет глубже проникнуть в систему смыслов оригинального произведения, так как нет более внимательного к поэтике и идеологии автора читателя, чем переводчик.

В книге «Переводчик-невидимка» (The Translator's Invisibility) Л. Венути оспаривает незримость переводчиков. В культурном пространстве Европы концепция идеального перевода строилась, по его мнению, на понятиях динамической эквивалентности и так называемого коммуникативного перевода, введённых в научный обиход американским теоретиком перевода Ю. Найдой в 1960-е гг. Л. Венути полагает, что в результате перевод оказывался не только «натурализованным» в принимающем языке, но и обращал читателя исключительно к образам, свойственным принимающей культуре. Верность критерию прозрачности, плавности приводит к искажению оригинала в пользу «своего» и в ущерб «иному», что, в свою очередь, способствует укоренению эстетики этноцентризма в переводе [Venuti].

На сегодняшний день Берман и Венути считаются апологетами «цветного» перевода. Эта стратегия созвучна идеологии немецкого романтизма, в частности идеям Шлейермахера, который различал два типа переводов — нацеленных на автора и оригинал (= верных) и нацеленных на читателя и принимающий язык и культуру (= прозрачных), что в современной теории соответствует терминам «оригиналисты» и «целевики».

Тем не менее верность и прозрачность, а вместе с ней и чистота языка — два требования, которым обязан был удовлетворять идеальный перевод на протяжении тысячелетия. Стремясь к верности, переводчик должен был стараться точно и аккуратно передавать содержание подлинника, ничего не добавляя и не опуская, не усиливая и не ослабляя смысла, не искажая его.

Прозрачность же предполагала такой эффект от перевода, чтобы читателю казалось, что оригинал и был написан именно на этом принимающем языке в соответствии с его грамматикой, синтаксисом и идиоматикой.

Достаточно вспомнить высказывания Гоголя о переводах Жуковского:

«...Мы сами никак бы не столкнулись с немцами, если бы не явился среди нас такой поэт, который показал нам весь этот новый, необыкновенный мир *сквозь ясное стекло своей собственной природы*, нам более доступной, чем немецкая» [Русские писатели..., с. 188].

«...С тех пор *он добыл какой-то прозрачный язык*, который ту же вещь показывает еще видней, чем как она есть у самого хозяина, у которого он взял её» [там же, с. 189].

«Это не перевод, но скорее воссоздание, восстановление, воскресение Гомера... Переводчик незримо как бы стал истолкователем Гомера, стал как *бы каким-то зрительным, выясняющим стеклом* перед читателем, сквозь которое ещё определительней и ясней выказываются все бесчисленные его сокровища» [там же, с. 190].

«Теперь вся оценка сливается в одно слово: “прекрасно!” При том если даже хвалить картины, то похвалы все достанутся Гомеру, а не тебе. Переводчик поступил так, что его и не видишь: *он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла*» [там же, с. 191] (выделено мной. — О.К.).

По мнению В. Беньямина, «настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал, не закрывает ему свет, а, наоборот, позволяет чистому языку, как бы усиленному его опосредованием, сообщать оригиналу своё сияние всё более полно. Это достигается прежде всего благодаря дословности в передаче синтаксиса: она доказывает что именно слово, а не предложение есть первичный элемент переводчика. Ибо, если предложение — стена перед язы-

ком оригинала, то дословность — аркада» [Беньямин]. В данном случае категория прозрачности оказывается абсолютно противоположной той, что мы наблюдали выше, о которой рассуждали переводчики и критики предыдущих столетий.

Прозрачность перевода в понимании Гоголя и Монтеня, Венути и Мунена — это полное соответствие перевода нормам, узусу переводящего языка. Это перевод не пугающий, а привлекающий читателя своей «узнаваемостью», «свойскостью». Он прозрачен, так как ничто не мешает «удовольствию от текста», ничто не затмевает смысл, но какой смысл, насколько он верно и точно передан, — это вопрос второй, ведь перевод делается, чтобы «забыли об оригинале». В таком переводе возможны и нужны переводческие трансформации, операции над системой смыслов в угоду ясности и прозрачности принимающего языка.

Прозрачность, о которой говорит Беньямин, иного рода. Для её достижения переводчик форсирует до предела, «насилует» выразительные способности принимающего языка, стараясь подчинить его лексико-грамматическую структуру, ритмическую организацию законам языка оригинала для того, чтобы ни одна деталь текстовой структуры не ускользнула от читателя. Прозрачный перевод в понимании Беньямина «дословен», и дословность эта не есть ошибка переводчика, а его сознательная стратегия, которая зачастую деформирует язык перевода, но именно в этом его (переводчика) цель.

Антуан Витез — переводчик и режиссёр — так пишет о своей работе над «Чайкой» Чехова: «Я силился воссоздать как мог *движение* русской фразы по-французски, доходя до пределов на грани странности, пределов незыблемых, ведь текст — прозрачен и на первый взгляд прост, а значит, любая версия, делающая его причудливым или неестественным, оказалась бы ложной» [Vitez, p. 33].

Итак, мы видим, что образ прозрачного стекла видится многим как идеал перевода, как некий предел переводческого совершенства. При этом прозрачность как свойство перевода может предполагать разные стратегии переводчика

Однако представляется, что метафора прозрачного стекла не достаточно точно выражает специфику переводческой деятельности. Ей может быть противопоставлена метафора зеркала, ибо одним из основных свойств перевода является именно *отражение*, которое коррелирует с центральной категорией сравнительной теории перевода и переводческой критики — *эквивалентностью* [Гарбовский, 2008].

Действительно, рассматривать какой-либо объект сквозь стекло или с помощью зеркала — это не одно и то же. Глядя через стекло, человек наблюдает некий объект, преломлённый в большей или

меньшей степени кристаллами кварца и налётом на поверхности стекла; стекло не создаёт новый объект, оно лишь представляет собой более или менее преодолимую преграду для восприятия реальности. Зеркало, отражая один объект, создаёт другой, в большей или меньшей степени похожий на первый. При этом мы можем одновременно созерцать и сам объект, и его отражение.

Если перевод — зеркало, то какое это зеркало? Правдивое, кривое, выпуклое, вогнутое? Это зависит от личности переводчика, от концепции, предопределяющей его отношение к «своему» и «иному», от его умения интерпретировать «иное», от его мастерства в использовании форм переводящего языка, от его литературного и переводческого дара.

Джеймс Фейлен, один из современных переводчиков Пушкина, высказывает мысль, которая точно отражает сущность переводческого творчества: «Если искусство отражает природу, то часто — как в этом шедевре Пушкина — оно прежде всего отражает другие произведения искусства. [...] Литературный переводчик, пытаясь участвовать в этом международном диалоге, является ещё одним зеркалом в дополнение к уже имеющимся двойным или тройным зеркалам. Так дьявольски трудно играть в этом доме зеркал, пытаясь осуществить попытку поймать и отразить ускользающие отражения. Бывают случаи, когда переводчик, как бы он ни старался держать зеркало осторожно, чтобы не запачкать стекло, нечаянно позволит своей руке попасть на изображение и затемнить его восприятие» [Pushkin, p. XXV].

Если перевод — зеркало, то он способен обучить новому восприятию, новому видению произведения, его прочтению в иной перспективе.

Антуан Берман отмечал, что благодаря переводу произведение поворачивается иной стороной и раскрывает новые грани... [Berman, p. 20]. Гёте говорил о регенерации, «возрождении», оригинального произведения в переводе [Strich, p. 34]. Не случайно Толстой интересовался своими переводами на иностранные языки и писал В. Черткову, что даже переделки его собственных произведений, на которые он давал *carte blanche*, очень интересны и важны и нужны для него. Гоголь просил Н. Языкова прокомментировать перевод «Мёртвых душ» на немецкий язык и прислать рецензии.

Алан Тёрнер идёт еще дальше, утверждая, что перевод может помочь литературоведам в критическом разборе оригинала. Межъязыковой перевод, по его мнению, редко используется в этом направлении (в отличие, например, от перевода межсемиотического). Быть может, причина этому — прозрачность перевода, так как он представляет лишь содержание исходного текста, замещая его в принимающей культуре. «Однако раз языки по своей сути неодно-

значны, эффект от перевода и оригинала никогда полностью не совпадает, и переводчику часто приходится выбирать между различными толкованиями. Различия, которые могут возникнуть между этими двумя текстами, какими бы малыми они ни были, могут составить основу для сравнения и для критики» [Turner, p. 168].

Образы стекла и зеркала иллюстрируют два подхода, существующие в переводческой критике. Взгляд на перевод сквозь стекло — это критика перевода без его сопоставления с оригиналом. Такая критика, принятая в большей степени в теории искусств, нежели в теории перевода, уделяет больше внимания месту нового произведения в принимающей культуре, способности вписаться в эту культуру или же, напротив, остаться в ней чужеродным телом. При этом когда мы говорим о прозрачности переводчика, слово прозрачный имеет определённый нюанс — прозрачный, т.е. дающий доступ к смыслу (ср. русское *прозрачный смысл*, *прозрачный намёк*; *прозрачный стиль пушкинской прозы*). Зеркало же, позволяющее видеть одновременно и сам оригинальный объект, и его отражение, позволяет сравнивать их, устанавливая степень сходства и различия, степень эквивалентности и при необходимости оценить эстетические свойства одного относительно другого.

Таким образом, для переводческой критики понятие «зеркальности» не менее значимо при описании перевода, нежели понятие «прозрачности».

Зеркало как метафора переводческой критики олицетворяет сопоставительный анализ объекта (оригинального текста) и его отражения (текст перевода), их онтологическую и гносеологическую сущность. Такой критический анализ перевода — это всегда двусторонний процесс от объекта к отражению и обратно.

В зеркале явление перспективы видно яснее, чем невооружённым глазом. «Глаз, непосредственно созерцающий балки на потолке, бессознательно руководится умом, а потому не сразу замечает, что балки по мере удаления сближаются между собой. Умом человек понимает их равноудаленность друг от друга, и ум постоянно корректирует зрение. Нужно найти средство освобождения от этой сращенности глаза и ума. И таким средством оказывается зеркало: глядя на отражение в зеркале, человек не так легко соотносит видимый образ с реальностью, а потому зеркало являет предмет в его исключительно чувственном виде», лишённом каких бы то ни было привнесений со стороны в его герменевтические способности [Гайденко].

Зеркало выступает в своей дидактической функции как средство, обучающее новому стилю зрения, видению предметов в перспективе. Оно становится средством освобождения от прежних перспективных установок. Часто людям кажется, что отражение

в пруду кустов и деревьев отличается большей яркостью красок и насыщенностью тонов. Эту особенность также можно заметить, наблюдая отражение предметов в зеркале. Здесь бóльшую роль играет психологическое восприятие, чем физическая сторона явления. Рама зеркала, берег пруда ограничивают небольшой участок пейзажа, ограждая боковое зрение человека от избыточного рассеянного света, поступающего со всего небосвода и ослепляющего наблюдателя, т.е. он смотрит на небольшой участок пейзажа как бы через тёмную узкую трубу. Уменьшение яркости отражённого света по сравнению с прямым облегчает людям наблюдение неба, облаков и других ярко освещённых предметов, которые при прямом наблюдении оказываются слишком яркими для глаза.

В литературном творчестве рамой оказывается та некая действительность, реальная или вымышленная, отражённая сознанием автора и представленная в виде текста конкретного произведения. Художественный текст, порождаемый, как правило, в письменной форме, отражает внутреннюю речь автора, т.е. звучит. Это звучание особенно очевидно в литературных произведениях, созданных для последующего воспроизведения на сцене. Их можно слушать, даже закрыв глаза, слушать и проникать в глубины авторского чувственного и рационального постижения мира. Но слышать можно только то, что звучит, а услышать можно только то, что звучит в гармонии с мышлением, т.е. то, что *созвучно*.

Тексты пьес Чехова звучат. Речь персонажей незатейлива и оттого чрезвычайно наполнена философским содержанием. Простые формы позволяют множественность интерпретаций.

Может ли переводчик придать переводному тексту такое же звучание? Должен ли переведённый текст звучать так же, как оригинал? В чём смысл звучания и молчания, тишины в поэтике Чехова? Такими вопросами задаётся критик двух известных во Франции переводов чеховской «Чайки» Анри Мешоник.

В книге «Поэтика перевода» Мешоник анализирует переводы «Чайки», сделанные Эльзой Триоле и Антуаном Витезом, соответственно в 50-е и 80-е гг. XX в. Работа Мешоника, несомненно, интересна как определённый опыт переводческой критики: в ней отсутствуют конкретные выводы, ей свойствен некоторый импрессионизм без каких-либо попыток уйти от констатаций удачных и неудачных мест в переводах часто с метафорическими штрихами. Автор критического анализа не стремится понять, чем продиктована разница в стратегиях переводчиков. Зато есть иногда очень резкие высказывания в адрес одного из переводчиков. Суждения о переводе и переводчиках характеризуются однозначностью. Возникает ощущение заранее составленного, если не сказать предвзятого мнения, это подтверждается тем, что одни те же типы транс-

формаций могут быть истолкованы как деформации у одного переводчика и как случайные неточности у другого.

Критик уделяет внимание переводческому замыслу Витеза, обращаясь в начале статьи к его видению текста Чехова, изложенному в предисловии к переводу, но игнорирует замысел и стратегию, не пытаясь объяснить те или иные переводческие решения. Как правило, неудачные, с точки зрения критика.

Критик снабжает все примеры из текста собственными версиями переводов, однако их статус не всегда одинаков: иногда речь идёт о подстрочнике (в тексте написано или у Чехова читаем и далее практически пословный перевод), а иногда и о полноценной версии, которую критик предлагает взамен существующим. Также все примеры снабжены цитатами из Чехова, данными в транскрипции (или транслитерации).

Модель критического разбора: Мешоник отталкивается от «основного» перевода, т.е. того, который он считает более удачным (о чём сообщается в начале статьи), затем сравнивает его с другим переводом, показывая расхождения и слабые стороны второго и аргументируя свою точку зрения пассажами из оригинала — транскрипцией русского текста и подстрочным переводом.

Он пишет, что сравнение именно переводов Витеза и Триоле оказалось ему наиболее поучительным, так как благодаря ему выявлялось отношение к ритму и к устности как к смыслу перевода у Витеза. В поле зрения критика попадали лишь те фрагменты текстов, где были различия в переводе.

Вывод, к которому приходит критик: в большинстве случаев именно текст Витеза отличается ритмичностью языка, более удобен для произнесения, ему присущи формы сочетаемости, свойственные языку Чехова.

Пример: «Et puis je suis toujours correcte comme un Anglais. Toujours, comme on dit, tirée à quatre épingles, toujours habillée et coiffée, toujours comme il faut» (ET, 59).

«Et puis je suis correcte comme un Anglais. Moi, ma chérie, je suis tirée à quatre épingles, comme on dit, et toujours habillée et coiffée comme il faut» (AV, 38).

«Затем я корректна, как англичанин. Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*» [Meschonnic, p. 399—400].

Витез, по мнению критика, «лучше передаёт отношения между персонажами» (*enfant — jeune fille — девочка*). Он выбирает *jeune fille* (девушка) для именованя Нины в разговоре, вместо чеховского «эта девочка», ведь «говорит Дорн. А он любил». Похоже на субъективную интерпретацию. На позиции критика сказывается влияние структурализма, внимание к тексту как к сложной системе, состоящей из знаков с предпочтением количественного подхода

(подсчёт частотности употребления тех или иных лексем, которым придаётся особый символический характер). Основные типы переводческих деформаций сводятся все к тем же трём типам, о которых говорил еще в своём трактате Баше де Мезираак: опущения, добавления, перестановки (и замены). Первые три вида деформаций касаются в основном ритмических, т.е. по большей части грамматических, аспектов перевода. Тогда как замены связаны с подменами образов, понятий, т.е. в большей степени с семантикой.

Интересны примеры, когда на семантику влияет грамматика, т.е. когда денотативное значение остаётся вроде бы прежним, а сигнификативное различается, т.е. то, что выражено и то, как это выражено (на уровне фраз), различаются в оригинале и в переводе. Подход, при котором всё внимание уделено текстовой структуре, но за пределами внимания остаётся контекст, может привести к неправильному истолкованию как самого произведения, так и целесообразности принятия переводчиком тех или иных решений. В чём критик видел свою задачу: «Я хотел посмотреть, как Витез воплотил на практике то, что с тех пор, как он об этом сказал, стало поговоркой о переводе: близость между переводом и сценической постановкой в том, что переводить — это уже ставить на сцене. Или нет. Из этого следует, что основным критерием ценности (*valeur*) в переводе оказывается ритм» [ibid., p. 394].

Первое, на что обращает внимание критик, — *язык Чехова*: «театр голоса, а не театрализация театра», «письмо жизни, которое так сильно у Чехова и которое Антуан Витез воплотил в своём переводе», «Чехова нельзя изобразить, его можно лишь пережить» (Эльза Триоле), жизнь и язык, чеховский взгляд воплощается в языке (Витез), дать услышать всё, что не высказано, предполагает и обязывает язык к высшей степени *субъективации*.

Вторая особенность чеховской драматургии — поэтика тишины. Критик цитирует письмо Суворина: «И для чего объяснять публике? Ее нужно напугать и больше ничего, она заинтересуется и лишний раз задумается...» и *всё*, которое окажется по мнению Мешонника символическим в пьесе Чехова. Но символическое и *всё* добавил сам Мешонник, интерпретируя мысль Чехова в отрыве от контекста, хотя речь шла о будущем романе Суворина, в который Чехов предлагал внести несколько изменений, в частности убрать персонаж горничной, загромождающий фабулу — и прояснить кое-какие детали читателю.

О самой же «Чайке» автор говорил, что в ней «много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви», а значит, речь идёт о неопишемом или о том, что невозможно описать.

Мешонник упрекает Триоле в «разборе самоваров», в увлечении поэтикой пустоты и обыденности жизни, неопределённости, раз-

мытости, «но, — пишет критик, — мы увидим, что *неопределённость* (или беспредел?) как раз в переводе Эльзы Триоле» [ibid, p. 396].

Витез, напротив, обращает внимание на точность, чтобы лучше вскрыть имплицитное. «Нет ничего случайного вопреки устоявшемуся предрассудку, что чеховский диалог увязает в своей бесцельности и отсутствии направления» [Tchekhov, p. 144].

В отличие от разбора самоваров Триоле Витез предпочёл сделать акцент на смыслопорождении (или избытии, множественности смыслов) в чеховских произведениях: «Ни единого слова, ни одной ремарки не остаётся без смысла», — пишет Витез, что по сути дела естественно для любого драматурга и любой пьесы (зачем слова и ремарки, лишённые смысла). Кредо Витеза-переводчика Мешоник видит в некотором напряжении между «идеей, которую невозможно перевести, но которую нельзя не перевести» [Vitez, p. 288].

Сравним у Триоле: «Эта способность слов не выражать чувства, а превращаться в чувства» и у Пауля Клее, которого цитирует Мешоник в пользу Витеза: «Новое искусство формирует не предметы, а ощущения по отношению к предметам», «искусство не воспроизводит видимое, оно делает видимым» [Meschonnic, p. 396]. Перевод не воспроизводит оригинал, а делает его видимым, осязаемым...

Мешоник провозглашает элитарность искусства и искусства перевода в частности. «Писать — значит выражать невыразимое». Иначе говоря, невыразимое другими [ibid., p. 397]. Переводить же — это переводить неперебиваемое, т.е. то, что не смогли перевести другие. Это — «движения смысла», «жестуальность» языка (ср. жестикуляционная живопись постмодерна).

Критерий величия текста — в критичности перевода, так как если в тексте делается на что-то ставка (например, политическая, как в случае с Библией), то перевод будет полемичным и критичным. «Перевод в не меньшей степени, чем театр, не может рассматриваться изолированно. Он всегда находится в поле действия политических сил, является объектом политических и нравственных целей» [Vitez, p. 290].

На что обращает внимание критик, что отражается в его сознании? Его, как и Витеза, интересует текст и только текст со всеми присущими ему характеристиками и свойствами. Текст, единожды написанный, уже больше не принадлежит автору, а живёт самостоятельной жизнью и может быть подвергнут интерпретации.

Особенность чеховского текста в его ритме. Мешоник критикует Триоле за нарушения в передаче ритма. Анализ критической статьи Мешоника даёт основания для размышлений о том, насколько эстетические каноны эпохи влияют на критику. Критик находится едва ли не под большим влиянием эстетических и фи-

лософских воззрений эпохи, чем переводчик. Различия, которые находит Мешоник, сопоставляя переводы Витеза и Триоле, очень поучительны, они со всей очевидностью говорят о том, что перевод как деятельность подвержен влиянию целого ряда факторов как объективных, так и субъективных. Триоле создавала свой перевод на тридцать лет раньше, чем Витез. Это была другая эпоха, другие языковые возможности, иная концепция перевода, предопределившая адачи и стратегию переводчика.

Опять возникает вопрос: кто такой переводчик? Он творец или копиист, насколько свободен он в интерпретации автора? Можно ли воспринимать единожды написанное произведение как объект реальной действительности, который уже независим от своего создателя и который каждый волен прочитывать в меру своей творческой фантазии? Но тогда почему же Мешоник цитирует Витеза, который постоянно апеллирует к тексту Чехова и говорит, вот, что есть в этом тексте, вот, что я должен передать? Для ответа нужно принять во внимание, что Витез нигде не говорит «вот, что хотел показать Чехов». Он говорит «вот, что я вижу в тексте».

Критика Мешоника, как нам представляется, являет собой образец переводческой критики эпохи потмодернизма: в ней есть оценка продуцирования вневременных текстов, в которых некто (не автор!) играет в ни к чему не обязывающие и ничего не значащие игры, используя принадлежащие другим коды; попытка установления формообразующей эквивалентности на основе универсальности человеческого мышления, неполнота дискурса и т.п.

В этом смысле можно говорить, что бессистемность, хаотическая мозаика постмодернизма есть объективное воспроизведение фрагментарности наших представлений и беспомощности искусства, лишившегося глубины, кода, представлявшего тайну мироздания.

### **Список литературы**

- Беньямин В.* Задача переводчика / Пер. Е. Павлова [Электрон. ресурс] // Комментарии. 1997. № 11. URL: <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm> (дата обращения: 25.04.2010).
- Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М., 1994
- Гайденко П.П.* У истоков новоевропейской науки [Электрон. ресурс] / Библиотека Гумер URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Science/Article/Gaid\\_1stNov.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/Article/Gaid_1stNov.php) (дата обращения: 15.04.2010).
- Гарбовский Н.К.* Отражение как свойство перевода // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22. Теория перевода. 2008. № 4. С. 26—37.
- Микешина Л.А.* Значение идей Бахтина для современной эпистемологии [Электрон. ресурс] // Философия науки. Вып. 5: Философия науки в поисках новых путей. М., 1999. URL: <http://www.philosophy.ru/iphtras/library/phnauk5/mic.htm> (дата обращения: 10.05.2010).

- Монтень М.* Дела — до завтра! [Электрон.ресурс] / М. Монтень Опыты. Избранные произведения: В 3 т. Т. 2. Гл. IV. Пер. с фр. М.: Голос, 1992. 560 с. URL: <http://www.monten.ru/show.html?id=276> (дата обращения: 15.04.2010).
- Рорти Р.* Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997.
- Филарете (Антонио Аверлино).* Трактат об архитектуре / Пер. и прим. В. Глазычева. М.: Русский университет, 1999.
- Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974—1982.
- Эдельсон Е. Н.* Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики [Электрон. ресурс] // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В.К. Кантора, А.Л. Осповата. М.: Искусство, 1982. URL: [http://www.azlib.ru/e/edelxson\\_e\\_n/text\\_0020.shtml](http://www.azlib.ru/e/edelxson_e_n/text_0020.shtml) (дата обращения: 15.04.2010)
- Культурология. XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга, 1998.
- Русские писатели о переводе XVIII—XX вв / Под ред. А.В. Федорова. Л.: Советский писатель, 1960.
- Философская энциклопедия. М., 1960—1970. Т. 4.
- Balliu Ch.* Les traducteurs transparents. Les Editions du Hazard. Bruxelles, 2002. 239 p.
- Berman A.* L'épreuve de l'étranger. Editions Gallimard, Paris, 1984. 313 p.
- Lanson G.* Histoire de la littérature française. Hachette et Cie, Paris, 1898. 1166 p.
- Meschonnic H.* Poétique du traduire. Editions Verdier, 1999. 468 p.
- Mounin G.* Les belles infidèles. Presses Universitaires de Lille, 1994. 109 p.
- Pushkin A.S.* Eugene Onegin: A Novel in Verse; translated with an introduction and notes by James E. Falen. Oxford World's Classics, 1995. 253 p.
- Strich F.* Goethe und die Weltliteratur, Francke Verlag, Berne, 1946. 408 p.
- Tchekhov A.* La Mouette, traduit par A.Vitez, Actes Sud, 1984 ; Livre de poche, 1993.
- Turner A.* Translation and Criticism: The Stylistic Mirror // The Yearbook of English Studies. Vol. 36, N 1. Translation (2006). P. 168—176.
- Venuti L.* The translator's invisibility: A History of Translation. Routledge, Taylor & Francis Group, London; N.Y., 1995. 356 p.
- Vitez A.* Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Gallimard, Paris, 1991. 608 p.
- Modernity and the Hegemony of Vision / Ed. by D.M. Levin. Berkeley; Los Angeles; London: University of Californ. Press. 1993. 408 p.
- Sites of Vision. The Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy / Ed. by D.M. Levin. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1997. 498 p.

**Н.Н. Миронова,**

доктор филологических наук, профессор Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова; E-mail: nnmironova@yandex.ru

**К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ:  
«DER KIRSCHGARTEN» — «ВИШНЁВЫЙ САД»  
А.П. ЧЕХОВА В ГЕРМАНИИ**

Художественная критика переводных произведений А.П. Чехова представляет собой довольно пёструю картину мнений театральных критиков, литературоведов, переводчиков. В Германии интерес к драматургии великого русского писателя остаётся чрезвычайно высоким: недавние премьеры «Вишнёвого сада» в новом переводе на немецкий язык — явные свидетельства нового прочтения пьесы в новом XXI в. В статье рассматриваются вопросы взаимодействия различных теоретических направлений при изучении иноязычных и инокультурных драматических произведений на материале пьесы «Вишнёвый сад». Национальные чеховские театральные традиции России и Германии обогащали друг друга начиная с 1906 г. Влиянию внеязыковых факторов на выбор переводческого решения, включая новации постановщиков пьес, посвящена эта статья.

**Ключевые слова:** критика художественного перевода, вариативность переводческих решений, национально-культурная специфика пьес А.П. Чехова, буквальный перевод, семантические деформации при переводе.

*Nadezhda N. Mironova,*

Dr. Sc. (Philology), Professor at the Higher School of Translation and Interpretation, Lomonosov Moscow State University, Russia; E-mail: nnmironova@yandex.ru

**Towards the history of literary criticism: «Der Kirschgarten» — the cherry orchard by A. Chekhov in Germany**

The literary criticism of translated works by A. Chekhov presents quite a diverse picture of literary and theatre critics' and translators' opinions. Germany still takes an extraordinary interest in the great Russian writer's drama: the recent premieres of *The Cherry Orchard* newly translated into German, are vivid illustrations of the play's new reading in the new XXI century. The article contemplates the questions of interaction between different theoretical schools in their studies of foreign-language and foreign-culture drama, demonstrated through the material of *The Cherry Orchard*. The national theatre Chekhovian traditions in Russia and Germany have been enriching each other since 1906. It is the influence of extralinguistic factors, including novelties of drama directors, on the translators' decision, that the article is devoted to.

**Key words:** literary translation criticism, variability of translating decisions, national and cultural specificity of plays by A. Chekhov, word-by-word translation, semantic distortions of translation.

В отечественном переводоведении доля теоретических работ, посвящённых переводу с немецкого языка на русский, иными словами — в предметной области русского как переводящего, значительно отстаёт от объёма исследований художественных переводов с русским языком в функции языка переводимого. Отечественная

критика художественного перевода весьма непропорционально представлена как подстиль, актуализируемый в таких жанрах, как критическая статья и рецензия. Художественная критика переводных произведений существует только для специалистов и узкого круга любителей. Некоторые авторы пользуются большим успехом у читательской аудитории, их произведения чаще переводятся, литературная критика, литературоведение, находят всё новые события, вызывающие интерес читателей и специалистов. Исследования художественных произведений, переведённых с различных языков, тем не менее сегодня представлены в самых различных журналах («Иностранная литература», «Новое литературное обозрение» и др.), специальных книгах (вышел первый учебник по художественному переводу в Литературном институте имени М. Горького), появляются статьи в специализированных газетах («Книжное обозрение», «Ex Libris» и др.).

В литературоведении сформировалось направление, отображающее взаимоотношения автора с переводчиками, — оценки деятельности переводчиков часто можно встретить в переписке писателей с издателями и коллегами.

Антропоцентричность, присущая сегодня всем гуманитарным наукам, выражается в приоритетной роли личности в разных областях знаний и их актуализации в деятельности человека. В этом понимании область нашей научной деятельности — теория и практика перевода — антропоцентрична по своей сути. Это — наука, предметная область которой состоит из фрагментов (терминологии, способов и методов описания, предмета и объекта исследования) таких дисциплин, как сопоставительное языкознание (прежде всего сопоставительная лексикология и лексикография), лингвокультурология, этнопсихолингвистика и семиотика. Иноязычный и инокультурный текст, продуцируемый вторичной личностью, — объект нашего изучения, а множество вторичных текстов составляют предметную область переводоведения в том его разделе, который посвящен критике художественного перевода. Анализ семантических параллелей адекватности и эквивалентности, которые с точки зрения теории в последние двадцать лет тщательно изучены в работах известных переводоведов (Н.К. Гарбовского, В.Н. Комисарова, А.Д. Швейцера и др.), приобрели основополагающее значение для оценки перевода как такового. Новым термином, весьма продуктивно применяемым в различных концептуальных сферах, выступает сегодня термин «гармонизация»: гармонизация смыслов, гармонизация дискурсов, гармонизация тезаурусов и пр. В случае отсутствия гармонизации смыслов, дискурсов, тезаурусов речь идёт о семантическом несоответствии оригинала и принимающего языка, несоответствии исходящей культуры и принимающей культуры.

Иногда переводчик предпочитает простые варианты сложным, избегая коннотативной двусмысленности, он переводит предло-

жение, поясняя его смысл, что в свою очередь может быть причиной увеличения объёма предложения. Но если искажения смысла оригинального источника не происходит, то читатель может мириться с таким подходом переводчика к передаче смыслов. Однозначно категорическая отрицательная оценка правомерна в случае искажения смысла. Уместно привести здесь мнение представителя российской филологической герменевтики Г.И. Богина, считавшего, что пьеса «Вишнёвый сад» — «одна из первых пьес, построенных полностью по смыслу, а не по содержанию...» [Богин, 2009, с. 58].

Остановимся на вопросах теории перевода, анализируя пьесу А.П. Чехова на немецком языке. Прежде всего сегодня интересны так называемые «новые переводы» произведений А.П. Чехова. Известному швейцарскому книжному издательству «Diogenes» по праву принадлежит довольно значительная роль популяризатора художественного творчества русского драматурга для немецкоязычных читателей во всём мире.

Пьесы А.П. Чехова относятся к канону мировой литературы, не случайно они чрезвычайно востребованы и переводчиками, и режиссёрами, и зрителями, и читателями. Сегодня пьесы А.П. Чехова составляют неотъемлемую часть репертуара мировых театров. Германия — не исключение, а подтверждение популярности писателя и драматурга. Ныне невозможно представить себе репертуар немецкоязычной сцены без драматургии Чехова. (Обзор дается в работах: Олицкая, 2004; Kluge, 1990; 1995; Urban, 1988).

Произведения А.П. Чехова хорошо известны в Германии, Австрии, Швейцарии. Но есть один город в Шварцвальде, который известен как чеховская столица Европы, это — Баденвейлер. В этом курортном городке А.П. Чехов провёл свои последние дни в 1904 г. В 1908 г. здесь появился первый в мире памятник великому русскому писателю. В 1918 г. он был отправлен на переплавку, но в 1922 г. восстановлен. С 1956 г. здесь открыт чеховский архив, а с 1998 г. — единственный на западе музей А.П. Чехова, где проходят европейские симпозиумы и конгрессы.

Для новых поколений немецких читателей книжные издательства заказывают у переводчиков новые переводы. Писатель-переводчик Петер Урбан поставил перед собой задачу перевести для швейцарского издательства Diogenes-Verlag полное собрание сочинений А.П. Чехова, чей талант он приравнивает к искусству Шекспира. Первыми произведениями А.П. Чехова, появившимися в переложении П. Урбана, стали ранние рассказы А.П. Чехова «Дама с собачкой» и «В овраге». В 1960-е гг. П. Урбан обратился к пьесам «Чайка» и «Вишнёвый сад».

Немецкие критики считают, что эти переводы очень близки к русскому оригиналу. Первые гастроли Московского Художественного театра в Германии состоялись в 1906 г. Постановки К.С. Станиславского были признаны «стандартом» чеховского театра.

Первая постановка «Вишнёвого сада» на немецком языке состоялась в Венском театре (1916), первым рецензентом выступил известный немецкий писатель Л. Фейхтвангер, который заложил основы понимания «импрессионистской» техники А.П. Чехова как одного из главных направлений в критике театральной критики» [Kluge, 1990, с. 1132].

И в наше время некоторые немецкие театры впервые осуществляют постановку пьес русского драматурга. Премьера комедии «Вишнёвый сад» в Ганновере 2 ноября 2009 г. изобилует новой семиотикой, влияющей на понимание пьесы как универсального сюжета на все времена. Декоративное убранство весьма условно — оно построено по правилам минимализма с целью показать бедность поместья. Но введены некоторые новые приспособления, наделяемые семиотикой движения, например вентилятор. Он начинает работать в конце спектакля и увлекает за собой Лопухина как бесстрашного пионера авиации, который на одномоторном самолете улетит в новое время.

Самая новая премьера пьесы «Вишнёвый сад» датируется 16 января 2010 г. На сцене театра в г. Штутгарте режиссер Михаэль Тальхаймер поставил пьесу, используя перевод Томаса Браша. Пьеса пессимистична: фатальность исторической слепоты очевидна. «Wer nichts leistet, muss weg!» — Кто ничего не делает, должен уйти! Тому не место в новом капиталистическом мире Лопухина. Театральные критики подчеркивают, что пьеса получилась «грандиозно комичной», «чеховские персонажи говорят и чувствуют «мимо друг друга». Они даже молчат «мимо друг друга» [Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 18.01. 2010]. В переводе Т. Барша используются интерпретации российских реалий, как следствие этого возникают иные, отличные от намерения драматурга интонации: чеховские нюансы и намёки были заменены на немецкую основательность в суждениях [ibid.].

У. Вайнцирль даёт отрицательную оценку постановке на том основании, что «Вишнёвый сад» из пространственной *внешней* метафоры (сад — страна) стал *внутренней* метафорой, от этого безысходность героев пьесы усилилась. Критик высказывает суждение о том, что деловой подход режиссёра постановки гиперболизирует состояние внутренней деградации героев [Die Welt, 19.01. 2010].

Анализ театральных постановок поднимает вопрос о вариативности понимания пьесы «Вишнёвый сад». В последние десятилетия XX в. чеховские пьесы занимали первое место в «русском» репертуаре театров Германии. Свидетельством высочайшего авторитета русского драматурга могут являться слова выдающегося театрального режиссера Петера Штайна о том, что «пьесы Чехова должны быть для каждого театра чем-то само собой разумеющимся, как пьесы Шекспира или античные драмы» [Urban, 1988, с. 380].

Пьеса «Вишнёвый сад» — это лирическая драма, трагедия, комедия? Какому литературному направлению она принадлежит: натурализму, декадентству, символизму, — противоположному по своей сути? — Вот те теоретические вопросы в области литературоведения, которые волнуют не одно поколение немецких и швейцарских славистов в университетах городов Штутгардта, Ганновера, Тюбингена, Базеля. В исследовательских штудиях выявлено, что в пьесе А.П. Чехова есть черты и натурализма, и декадентства, и символизма.

Интересно проследить, как в зависимости от национальной традиции в постановке проявляются черты, которые не были свойственны постановкам К.С. Станиславского.

Сегодня известно, что А.П. Чехов весьма скептически относился к возможностям немецкого языка в передаче национально-культурной специфики «Вишнёвого сада». В письмах драматург высказывает сомнения о степени близости переводов к оригиналу. Вот несколько цитат:

(1) «...Да меня переводит Чумиков. Как-то покойный А.И. Урусов, женатый на немке и долго живший среди немцев, читал при мне его перевод и нашёл, что он, Чумиков, хороший переводчик. Кто бы ни переводил, Чумиков или Шольц, все равно толку мало, я ничего не получал и получать не буду. Вообще к переводам я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас ни переводили» (Из письма О.Л. Книппер, 15 ноября, 1901, г. Ялта: [Полн. собр. соч. Т. 19, с. 159]).

(2) «Сообщите г. Мельникову, что я переводчикам не даю такого разрешения, которое удовлетворило бы их. На немецкий язык меня переводили и переводят, и что переведено уже, а что не переведено — мне не известно. Денег за переводы я не получал и не получаю. Перевод с рукописи представляет кое-какие неудобства, правда, небольшие, но все-таки такие, которые гонораром не окупаются. Кстати сказать, переводчиков очень много, особенно на немецкий язык, я много получал писем (с просьбой о разрешении перевести), на многие отвечал, некоторые оставлял без ответа; видел я много переводов с русского — и в конце концов пришёл к убеждению, что переводить с русского не следует» (из письма С.И. Шаховскому, 10 октября 1902 г. Ялта: [Полн. собр. соч. Т. 19, с. 362])<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Как подтверждение этого приведем такой пример. В наши дни один из критиков-славистов обратил внимание на то, что переводчик Петер Урбан допустил грубую ошибку при переводе русского отрицательного предложения: в немецком варианте отрицание отсутствовало (!!!) [Wort], т.е. искажение достигло своей абсолютной (противоположной) формы. Еще один пример. В «Скучной истории» есть слова: «Уберите его от меня, пожалуйста. Надоел, выдохся... Ну его!» «Выдохся» Петер Урбан перевел «Чтоб он сдох!» («Verrecken soll er!»), вероятно, по аналогии с ошибочным морфологическим анализом вы-дох-ся — сдох.

(3) «Вишнёвый сад» уже переводится для Берлина и Вены и там успеха иметь не будет, так как там нет ни биллиарда, ни Лопехина, ни студентов а`la Трофимов» (из письма О.Л. Книппер, 4 марта 1904 г., Ялта: [Полн. собр. соч. Т. 20, с. 241]).

Действительно, реалии и отдельные выражения («вечный студент», «недотепа», «враздробь» и др.) не поддаются буквальному переводу. Замечу, что в отношении передачи лексемы «недотепа» на английский и японский языки в течение ста лет развернулась дискуссия, как правильно передать смысл этого просторечного слова. В немецком языке это передаётся следующим образом:

«Ach du... taube Nuss!» /Старый Фирс: «...Ах, ты, недотепа».

Довольно необычный вариант для передачи этой лексемы прозвучал в 1992 г. на сцене Малого театра, когда немецкая труппа театра города Хайльбронн использовала русское «недотепа».

Многочисленный процесс преобразования исходного текста в текст перевода пьесы может приводить к семантической деформации [Гарбовский, 2007, с. 506—514]. Сложно понять, как меняется общее содержание пьесы в зависимости от исторической эпохи, пространства, аллюзий в принимающей культуре.

В этой связи интересно исследование «Вишнёвого сада» Э.А. Полоцкой [Полоцкая, 2003]. В работе проанализирован материал по истории сценических версий пьесы как в русском, так и в зарубежном вариантах на разных языках. Изменялись и отечественные интерпретации.

Завязка и первый акт — 1904 г. Общий фон этого акта — эпически-элегический. Главным образом публика решала вопрос: почему владельцы сада не воспользовались помощью Лопехина и не спасли свое состояние?

Второй акт сценической истории пьесы (после 1904 до 1930-х гг.) совпадает с периодом, когда «с 1929 года началась полоса жестокой антимхатовской интерпретации уходящего дворянства: ее можно соотнести в тексте пьесы с тревожным звуком «лопнувшей струны» и с явлением чужеродного тела в мире героев пьесы Прохожего» [Полоцкая, 2003, с. 237].

Третий акт — середина 1930-х гг.: «резко столкнулись два типа постановок — мхатовский и антимхатовский, рассеивающий иллюзии тех зрителей, которые привыкли к мягким обнадеживающим интонациям Художественного театра» [Полоцкая, 2003, с. 237].

Четвертый акт жизни «Вишнёвого сада» связан с выходом пьесы в открытое мировое пространство. Это путь от комедии до театра абсурда.

Сегодня стало очевидным, что сюжет пьесы актуален в период социальных перемен и личных потрясений. Национальный колорит

пессы сместился в сферу общечеловеческой культуры, а значит, жить пьеса будет еще долго. Первые 100 лет убедительно доказывают это.

### *Список литературы*

- Гарбовский Н.К.* Теория перевода: Учебник. 2-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
- Богин Г.И.* Уровни и компоненты речевой способности человека. Калинин: КГУ, 1975 / Г.И. Богин. Обретение способности понимать: работы разных лет. Тверь: ТГУ, 2009. С. 5—90.
- Олицкая Д.А.* П. Урбан — переводчик Чехова (к истории восприятия чеховской драматургии в Германии) // Вестн. ТГУ. 2004. Вып. 3. Сер. Гуманитарные науки (филология) Рубрика: Русская литература XIX века С. 62—65. Вестн. ТГПУ. 2004. Вып. 3 (40). Сер. Гуманитарные науки (филология).
- Полоцкая Э.А.* «Вишнёвый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003.
- Полное собрание сочинений А.П. Чехова: В 20 т. Письма. Т. 13, 20. М., 1948—1951.
- Kluge R.-D.* A.P. Čechov in Deutschland // A.P. Cechov: Werk und Wirkung. Bd. 2. Wiesbaden, 1990. S. 1120—1139.
- Kluge R.-D.* Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk, Darmstadt (WBG) 1995.
- Urban P.* Über Cechov. Zürich: Diogenes Verlag, 1988.
- Die Welt. (19.01.2010)
- Frankfurter Allgemeinen Zeitung (18.01. 2010)

## А.П. ЧЕХОВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ

*Н.Г. Асоскова,*

преподаватель кафедры теории и методологии перевода Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: talias@list.ru

### ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КОРОТКИХ РАССКАЗОВ ЧЕХОВА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

В статье говорится об особенностях жанра короткого рассказа и проблемах перевода коротких рассказов Чехова на французский язык. Одной из характеристик чеховских рассказов является использование эмоционально-экспрессивной и коннотативной лексики, что представляет определенные трудности для перевода на другой язык. На примере анализа переводов показано, как переводчики справляются с поставленной задачей.

**Ключевые слова:** короткие рассказы, художественный перевод, эмоционально-экспрессивные слова, коннотации, адекватный.

*Natalya G. Asoskova,*

Teacher at the Chair of Translation Theory and Methodology, the Higher School of Translation and Interpretation, Lomonosov Moscow State University, Russia; E-mail: talias@list.ru

#### **Peculiarities of Translation of Chekhov's Stories into French**

The article studies peculiarities of the short story genre and the problem of translation of Chekhov's short stories into French. One of the main characteristics of Chekhov's short stories is the extensive usage of emotionally expressive and connotative words, which presents some difficulties for the translation into another language. The analysis of translations reveals how the translators manage to solve the problem.

**Key words:** short stories, literary translation, emotionally expressive words, connotations, adequate.

Чехов ввёл в русскую литературу жанр короткого рассказа, который стал революционным для своего времени, бросив вызов таким традиционным формам прозы, как роман или повесть. Короткие рассказы Чехова представляют собой зарисовки русской повседневной жизни, в которых он представил всю многогранность российской действительности и запечатлел облик русского общества конца XIX в. Перед нами калейдоскопом проходят люди из разных социальных слоев, непохожих судеб, с разными ценностями и взглядами на жизнь. На Западе, где Чехов является одним из самых известных и любимых русских писателей, он в первую очередь известен как великий драматург, чье творчество повлияло не на одно поколение знаменитых писателей. Его имя стоит в одном ряду с Уильямом Шекспиром, Бернардом Шоу,

Оскар Уайльд. Чехов-сатирик, напротив, западным читателям почти незнаком. Главная причина этого заключается в том, что рассказы Чехова очень трудно поддаются переводу, поэтому западный читатель не имеет возможности в полной мере оценить виртуозное мастерство Чехова-сатирика, его тонкую иронию и искромётный юмор. Жанр короткого рассказа, как правило, один из самых сложных для перевода. В рассказе нет места для описаний, монологов, длинных речей, авторских отступлений. Таким образом, каждое слово становится предельно информативным и значимым, несёт особую смысловую нагрузку, говоря читателю порой даже больше, чем пространственные авторские объяснения. Чехов максимально использует стилистические, эмоционально-экспрессивные и коннотативные оттенки слов. В чеховской прозе нашло отражение всё богатство русского языка. На страницах его рассказов мы встречаем и просторечные выражения, и окказионализмы, фразеологизмы и метафоры, которые зачастую служат средством достижения комического эффекта (например, отход от литературной нормы в речи персонажей, происходящих из крестьянской среды, или порой утрированное и не всегда правильное использование сложных речевых оборотов, слов высокого стиля теми персонажами, которые хотят продемонстрировать свою образованность). Всего лишь по одной фразе мы можем составить представление о том или ином герое: определить его происхождение и социальный уровень.

Ещё одной отличительной чертой рассказов Чехова является частое использование говорящих фамилий. Комический эффект рассказа «Лошадиная фамилия» полностью построен на использовании говорящей фамилии, что делает его одним из самых сложных для перевода. Обратимся к сопоставительному анализу рассказа Чехова «Лошадиная фамилия» и его переводу на французский язык. В этом рассказе страдающий от зубной боли отставной генерал Будеев по совету своего приказчика Ивана Евсеича решает послать депешу акцизному Якову Васильичу, который «заговаривает зубы — первый сорт». Только вот вспомнить фамилию этого чудо-знахаря приказчик не может. Единственное, что он помнит, что фамилия эта «словно как бы лошадиная». И далее вся семья пытается угадать эту лошадиную фамилию, в результате чего рождаются комичные, а подчас абсолютно нелепые варианты: Жеребчиков, Жеребковский, Жеребенко, Лошадинский, Лошаевич, Жеребкович, Кобылянский, Коненко, Конченко, Жеребеев, Кобылеев, Чересседельников. Таким образом, весь рассказ строится на обилии говорящих фамилий, которые относятся к одному семантическому полю — лошади. Разумеется, переводчикам необходимо проявить своё мастерство, чтобы воспроизвести в переводе

всё многообразие говорящих фамилий, и к тому же, подобно Чехову, вводить их в текст по нарастающей — чтобы каждая последующая была смешнее и нелепее предыдущей. Для этого переводчику требуется особое мастерство и чувство языка. Надо сказать, что французские переводчики достойно справляются с этой задачей, предлагая очень остроумные и интересные французские «лошадиные» говорящие фамилии: Cavalon (обыгрывание фр. Cavale — кобылица), Canasson (кляча), Chevaleau, Chevalard, Chevaleret, Chevalet (cheval — лошадь), Poulinet (pouliner — жеребиться), Destriez (destrier — боевой конь), Palfroy (palefroi — парадный конь), Jumendeau (jument — кобыла).

Причем в некоторых случаях удастся не только изобрести лошадиную фамилию, но именно перевести ее с русского языка на французский. Так, например, в оригинале мы видим: «Гнедов! — говорили ему. — Рысистый! Лошадицкий!», чему во французском переводе соответствуют идентичные по значению фамилии: Bay (bai — гнедой, гнедой масти, гнедая лошадь), Trott (trot — рысь), Chevalin (cheval — лошадь).

Особую трудность для перевода представляет эпизод, когда приказчик, увлекшись перечислением фамилий, случайно переходит с «лошадиных» фамилий на «собачьи»:

— Постойте... Кобылицин... Кобылятников... Кобелёв...

— Это уже собачья, а не лошадиная.

Переводчикам нужно было найти фамилию, которая бы органично вписалась в звуковой ряд, но принадлежала к другому классу животных. Во французском варианте собачья фамилия превратилась в птичью, а если быть более точным, то в «куриную»:

— Attendez....Cavalier...Cavale....Cocotte...

— Mais c'est un nom de poule, pas de cheval.

После того как все обитатели усадьбы перечислили все возможные и невозможные фамилии, так и не найдя единственную нужную, генерал решает послать за доктором и вырвать больной зуб. И только когда доктор спрашивает у приказчика, не может ли он купить «четвертей пять овса», тот наконец вспоминает злосчастную «лошадиную фамилию», которая на деле оказывается очень проста: Овсов. Здесь переводчикам тоже удалось найти довольно распространённую французскую фамилию, которая оказывается созвучна французскому слову avoine (овёс): «Vous ne me vendriez pas cinq quarteron d'avoine?» «J'ai trouvé! Davoine».

Таким образом, переводчики удачно справляются с поставленной перед ними задачей. И в некоторых моментах им удастся не только предложить альтернативный вариант обыгрывания «лошадиной» темы на французском языке, но и сделать собственно перевод говорящей фамилии.

Гораздо сложнее адекватно перевести на французский язык речь персонажей чеховских рассказов. И дело тут не в мастерстве переводчиков, а в самом языке перевода. В.Г. Так отмечал, что во «французском словарном составе гораздо меньше, чем в русском, слов, в значение которых входит экспрессивно-эмоциональная окраска» [Так, 2008, с. 138]. У французского языка другие средства выразительности — метафоры, сравнения, метонимические переносы. Слова французской речи преимущественно нейтральны, поэтому одному французскому слову могут соответствовать несколько русских эквивалентов различной степени эмоциональной выразительности. Рассказы Чехова строятся именно на экспрессивности слова, на игре его различных оттенков. Очень часто в диалогах используются архаизмы, просторечные слова, которые безошибочно позволяют нам угадать, к какому слою общества принадлежит тот или иной герой, создают дополнительный комический эффект и тот неповторимый легкий ироничный стиль, которым так славится Чехов. К сожалению, французский перевод оказывается гораздо беднее в эмоционально-экспрессивном плане и значительно проигрывает оригиналу. Обратимся всё к тому же рассказу «Лошадина фамилия». Речь приказчика Ивана Евсеича далека от нормы, очень сбивчива, изобилует неграмотным употреблением слов, что характеризует его как человека малообразованного. Вот несколько примеров русских экспрессивно окрашенных слов и соответствующих им вариантов в переводе:

Сила ему такая дадена — *C'était un don qu'il avait* (у него был дар)  
его из акцизных уволили — *il n'est plus en activité* (он больше не состоит на службе)

Тамошних саратовских на дому у себя пользует — *ceux de Saratov, il les soigne chez lui* (саратовских он лечит у себя)

прошу выпользовать — *je vous prie de lui donner un médicament* (прошу прописать ему лекарство)

ругатель — *il est mal embouché* (он сквернословит)

чудодейственный господин — *il fait des miracles* (он творит чудеса)

из головы вышибло — *ça m'est sorti de la tête* (у меня вылетело из головы)

Как мы видим, русским эмоционально-экспрессивным словам и выражениям соответствуют нейтральные французские эквиваленты, которые передают лишь содержание высказывания, выполняют информативную функцию, но не раскрывают всей выразительности и самобытности речи персонажа. Вне контекста очень сложно сказать, кому именно принадлежат эти высказывания: барину или слуге, образованному человеку или невежде.

Таким образом, теряется очень важный аспект чеховских рассказов: речевая характеристика персонажа, своеобразие диалога

чеховских героев, которые являются одними из основных элементов чеховской прозы.

С этой точки зрения очень сильно в переводе теряется вся прелесть и тонкий юмор рассказа «Налим», построенного на комичном диалоге двух грубоватых, необразованных мужиков, которые пытаются поймать в речке налима. Они ведут забавную словесную перепалку, спорят, невпопад дают друг другу советы. Речь персонажей предельно насыщена просторечными, бранными словами с ярко выраженной экспрессивной окраской (нешто, глыбоко, уйтить, командер, сичас, далече, анафема). Все это помогает воссоздать картину русской сельской жизни, очень ярко и живописно и в то же время реалистично показать эпизод из русской действительности. Невозможность передачи подобных слов на французский язык лишает французский перевод выразительности и яркости оригинала.

Так, например, плотник Любим, пытаясь поймать налима, произносит: «Оттопырь-ка пальцы, я его сичас... за зебры... Постой, не толкай локтем... я его сичас... сичас, дай только взяться... Далече, шут, под корягу забился, не за что и ухватиться... Не доберёшься до головы... Пузо одно только и слышать... Убей мне на шее комара — жжёт! Я сичас... под зебры его... Заходи сбоку, пхай его, пхай! Шпыняй его пальцем!»

На французском языке речь персонажа звучит более сдержанно: «Ecarte les doigts, je vais le prendre... par les ouïes... Attend, me donne pas des coups de coude... je vais l'avoir... je vais... laisse-moi seulement m'y prendre... Elle s'est enfoncée sous les racines, la garce, je ne sais pas par où la prendre... Pas moyens d'aller jusqu'à la tête... on ne sent que son ventre... Tus-moi un moustique sur le cou, ça me cuit! Je vais l'avoir... sous le ouïs... Approche-toi par côté, pousse-la! Pique-la avec ton doigt!» Как мы видим, в переводе не нашли отражения такие просторечные слова как: сичас, далече, пхай. Последний случай особенно интересен: с одной стороны, мы сталкиваемся с употреблением стилистически сниженного глагола пихать (вместо нейтрального толкать), а с другой стороны, — с нарушением грамматической нормы его употребления (пхай вместо пихай). Таким образом, достигается максимально возможная выразительность речи. Во французском переводе используется стилистически нейтральный глагол pousser (толкать), который не передает все коннотативные значения оригинала. Точно так же глаголы écarter (раздвигать) и piquer (протыкать) не обладают такой же выразительностью, как их русские аналоги «оттопырить» и «шпынять». Очень характерной особенностью речи малограмотного Любима является постоянное коверкание слова «жабры» — он все время называет их «зебры». Это даже дает Чехову повод для иронического

замечания: «Горбач, надув щёки, притаив дыхание, вытаращивает глаза и, по-видимому, уже залезает пальцами “под зебры”...». В переводе этот момент нивелируется и герой употребляет слово *les ouïes* (жабры).

Как мы видим, перевод рассказов Чехова на французский язык не воссоздает всей палитры речевых средств, использованных писателем. Сложность перевода связана прежде всего с различными коннотативными и эмоционально-экспрессивными характеристиками русских и французских слов. Во французском языке гораздо меньше слов с ярко выраженной эмоциональной окраской, из-за чего в переводе рассказы несколько утрачивают художественную выразительность оригинала.

### *Список литературы*

*Гак В.Г.* Беседы о французском слове. М., 2008.

*Гак В.Г.* Сравнительная типология французского и русского языков. М., 2009.

*Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б., Кузнецов А.Ю.* Теория и практика художественного перевода. М., 2005.

*Чехов А.П.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 5. М., 1985.

*Tchekhov Anton.* Histoires pour rire et pour sourire. Paris, 2008.

**Т.М. Гуревич,**

доктор культурологии, МГИМО(У), заведующая кафедрой японского, корейского, монгольского и индонезийского языков; e-mail: tmgur@mail.ru

## **ЧЕХОВ В ЯПОНИИ: ОТ ОБРАЗА К СЛОВУ**

Статья посвящена истории освоения чеховского литературного наследия в Японии. Описываются основные периоды проникновения творчества Чехова в литературную жизнь Японии через переводы, говорится о влиянии его произведений на японских авторов XX в., на конкретных примерах рассматриваются трудности семасиологического и ономасиологического характера, с которыми приходилось сталкиваться переводчикам при работе над чеховским словом и стилем, а также образами, созданными великим русским писателем и драматургом.

**Ключевые слова:** перевод, литературные связи, произведения Чехова, японский язык, смысл, образ, восприятие, культура.

**Tatyana M. Gurevich,**

Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of the Japanese, Korean, Mongolian and Indonesian Languages, Moscow State Institute of International Relations (University), Russia; e-mail: tmgur@mail.ru

### **Anton Chekhov in Japan: from image to word**

The article is devoted to the assimilation of Anton Chekhov's literary heritage in Japan. It describes the major periods of the spread of Chekhov's literary works in Japanese literary life through translation; discusses the influence of his works on the 20<sup>th</sup> century Japanese authors; provides specific examples of semasiological and onomasiological difficulties faced by translators when working on Chekhov's style as well as on images created by the great Russian writer and playwright.

**Key words:** translation, literary ties, Chekhov's works, the Japanese language, meaning, image, perception, culture.

В октябре 2009 г. в рубрике «Книжная полка» газеты «Майнити», одной из трех крупнейших газет, была помещена статья критика Ё. Аракавы, посвящённая вышедшему в издательстве «Иванами» сборнику новых переводов повестей и рассказов А.П. Чехова, сделанных Ю. Мацуситой. Надо ли говорить, что практически все произведения этого нового сборника уже не первый раз переводятся на японский язык. Так, например, в Японии только за 1949—2004 гг. «Вишнёвый сад» выходил на японском языке двенадцать раз в девяти разных переводах<sup>1</sup>, «Три сестры» — двенадцать раз в шести переводах, «Дядя Ваня» — тринадцать раз в семи переводах, «Медведь» — девять раз в пяти переводах. Считается, что в Японии

---

<sup>1</sup> Этому не стоит удивляться, поскольку только в 1913 г. на японском языке вышли три издания «Вишнёвого сада» в переводах Сэнума Каё, Накатани Токутаро и Ито Рокуро.

хорошо знают и любят А.П. Чехова прежде всего как драматурга, но количество переводов на японский язык других его произведений свидетельствует о том, что японцы прекрасно знакомы с творчеством этого русского писателя в полном объёме. Достаточно сказать, что повести «Дом с мезонином» и «Дуэль» за указанные годы выходили по семь раз в пяти разных переводах, а рассказ «Душечка» — десять раз в восьми переводах.

Надо ли говорить о том, что всё новые и новые переводы давно известных произведений одного из самых любимых в Японии зарубежных писателей делаются для того, чтобы читатели имели возможность воспринимать то, о чем пишет Чехов в самой естественной для японцев манере — «от сердца к сердцу». Именно поэтому переводчики-русисты постоянно работают над перекодировкой чеховских образов в словесную форму, которая наиболее понятна и приемлема для их современников.

Известно, что Чехов писал, не заботясь о том, чтобы его произведения свободно воспринимались и были интересны читателям любой другой страны и культуры. Более того, в своем письме О.Л. Книппер от 24 октября 1903 г. он пишет: «...Для чего переводить мою пьесу («Вишнёвый сад». — *Т.Г.*) на французский язык? Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать». Предположения писателя о том, что его произведения не будут представлять интереса для зарубежных читателей, не подтвердились. И в Европе, и в Азии А.П. Чехов является одним из наиболее часто переводимых авторов. Уже при жизни писателя в 1903 г. в Токио были изданы «Альбом» и «Дачники», а в 1904 г. «Тсс!» и «Бабы». Первая зарубежная премьера «Вишнёвого сада» состоялась именно в Японии в 1913 г. К 20-м гг. прошлого столетия на японский язык были переведены все пьесы и большая часть чеховских повестей и рассказов.

Необходимо сказать, что переводы его произведений делались не только с русского, но первоначально и с западноевропейских языков. Впрочем, японцы почти сразу сочли их весьма неудачными. Первое собрание сочинений Чехова выходило в 1919—1928 гг., второе, более полное, переведённое на японский с языка оригинала, вышло в 1933—1935 гг. Следует отметить, что именно на эти годы приходится начало периода активнейшего насаждения в Японии ультранационалистических идей и борьбы с пороками, возникшими из-за якобы слишком быстрого проникновения в страну многих элементов европейско-американской культуры. Издание чеховских произведений и то, что его пьесы ставились на японской сцене вплоть до 1937 г., свидетельствует о том, что творчество этого автора не воспринималось японцами как нечто чуждое, относящееся к качественно другой культуре. Интересно, что именно во время

активнейшей подготовки к войне, когда финансовые средства были крайне ограничены, в 1941 г. в Японии вышла в свет книга «Жизнь Чехова», составленная Х. Накадзимой.

Похоже, что нигде в мире в 1960 г. так широко, как в Японии, не отмечалось столетие со дня рождения этого русского писателя. По всей стране проводились различные юбилейные мероприятия, в театрах шли новые постановки чеховских пьес, а крупнейшее издательство «Тюокорон» выпустило полное собрание сочинений А.П. Чехова (четвёртое с момента знакомства японцев с его работами) в 16 томах, к которым были добавлены ещё два дополнительных тома. В одном из них были собраны воспоминания современников о Чехове, в другом — помещены статьи русских, японских, западноевропейских и американских авторов, посвященные его творчеству.

Популярность произведений Чехова в Японии определяется не только близостью описываемых русским автором проблем и созвучием эстетических представлений японцев с чеховским художественным стилем, с его творческими мотивами, но и с распознаваемостью предлагаемых им образов.

Привычка избегать крайних высказываний, ярких красок, трагических героев и коллизий, которые в японской эстетике принято считать вульгарными, позволяет японцам весьма естественно ощущать себя в пространстве чеховских произведений. Им близко и понятно чеховское умение видеть поэтическое начало в самых обыденных явлениях, его внимание к обычным мелочам и деталям повседневной жизни.

Восприятие в Японии русской литературы вообще и творчества А.П. Чехова в частности органически связано с общим контекстом японской художественной традиции. Исследователи постоянно отмечают определённое родство чеховской поэтики и поэтики японского классического искусства. Лаконизм чеховского повествования, его мягкие тона и обозначаемые лишь намеком нюансы настроения, недосказанность и внимание к деталям — эти характерные моменты чеховского стиля, порой обескураживающие западного читателя, являются близкими и понятными для японского читателя.

Вполне по-японски подходит Чехов и к пониманию роли фабулы в повествовании, и к пренебрежению внешним эффектом неожиданной развязки «*оти*», предпочитая ей суггестивную форму выражения «*ёдзэ*» — послечувствование, невыраженные эмоции — ассоциативный подтекст, призванный активизировать воображение читателя. Японская культура, которой свойственно избегать чётких высказываний, особенности изобразительного искусства японских писателей созвучны чеховскому психологизму, его лакунам в описании внутреннего мира и душевного состояния персонажа.

В произведениях Чехова японцы находят отражение основных постулатов буддизма об эфемерности и недолговечности красоты мира, краткости и бренности человеческой жизни, о значимости бытия в его непосредственной данности и сиюминутности. Как в классической, так и в современной японской литературе, в частности у Харуки Мураками, ставшего сейчас в России культовым автором, герои, как и чеховские персонажи, занимают обычно созерцательную позицию, плывут по течению событий, не совершая выбора по своей воле.

У японцев принято писать произведения, заимствуя или несколько изменяя сюжет, время действия и характер героев как классических произведений, так и сочинений, написанных ранее тем же или другими авторами. Немало подобных «реинкарнаций» произошло и с произведениями А.П. Чехова.

Японский литературовед Вакана Коно [Коно, 2008] полагает, что произведения А.П. Чехова и прежде всего «Вишнёвый сад» оказали большое влияние на творчество японских писателей. В частности, он пишет и о том, что в рассказах одного из самых читаемых классиков японской литературы прошлого века Дадзая Осаму (1916—1948) неоднократно можно встретить упоминания имени самого А.П. Чехова и его персонажей.

Общеизвестно, что классик японской литературы начала XX в. Акутагава Рюноске (1892—1927) прекрасно знал русскую литературу. В его прозе можно увидеть определённые реминисценции чеховских произведений. Так, например, в конце рассказа «Барышня Рокуномия», повествующем о деградации аристократии эпохи Хэйан (VIII—XII вв.) и уходе в прошлое периода расцвета утонченной культуры с культом эстетизма, изящной любви и поэзии, появляется самурай, знаменуя своим появлением выход на историческую арену воинского сословия взамен родовой аристократии. Конец другой новеллы Акутагавы — «Сад» — созвучен тому, как Лопухин с восторгом говорит о новой жизни на месте вишнёвого сада, сообщается о том, что на месте погибшего вместе с постепенным уходом из жизни всех членов семьи старинного сада построенная железнодорожная станция — символ нового времени, символ промышленного капитализма. В последних фразах этой новеллы: «О семье Накамура никогда не упоминалось. А о том, что на том самом месте, где они сейчас стоят, когда-то были беседки и искусственные горки, — об этом тем более никто и не думал» — слышится элегическая грусть, созвучная той, что возникает в русской душе при звуках ударов топора в вишнёвом саду.

«Страдания, — писал Чехов, — выражать надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикующей, а грацией». Ну как тут не вспомнить хрестоматийный пример: «Сидя в кресле, он чувствовал, как его ноги, руки, голова, — все, что было в нем, — постепенно растворялось в воздухе, и он чувствовал, как он становится все больше и больше, как он становится все больше и больше, как он становится все больше и больше».

тийную новеллу Акутагавы Рюноскэ «Носовой платок», в которой автор лишь по скупым внешним признакам предлагает читателю судить о душевных страданиях героини.

Значительное влияние оказал Чехов и на становление японской драматургии. В конце XX в. по мотивам чеховского «Вишневого сада» была написана пьеса Оридза Хираты «Люди ушедших дней», повествующая о разложении традиционной японской семьи.

Успехом у зрителей пользовалась и пьеса «Капризные воды» (1999), созданная и поставленная Р. Ивамацу, основанная на чеховских рассказах и взаимоотношениях героев «Дяди Вани».

Известный драматург старшего поколения Ю. Кояма (1906—1982), которого японская театральная критика называет «японским Чеховым», стремится в своих произведениях раскрыть боль разобщения и непонимания друг друга близкими людьми, полагая самым важным в этом мире умение сопереживать и стремление к взаимопониманию. Считается, что в его творчестве синтезировано традиционно японское и чеховское восприятие мира.

В Японии пользуется популярностью не только творчество А.П. Чехова — японцам он как-то по-особенному близок и интересен как человек. В собрания его сочинений обязательно включаются письма писателя, издавались и издаются многочисленные, в том числе и переводные, работы о его жизни и творчестве. Только в 1970—2004 г. было издано двадцать книг, посвящённых самым разным сторонам деятельности «самого любимого из всех русских писателей XIX века» [Ватанабэ, 2004, с. 12]. В 2004 г. в столетнюю годовщину со дня его смерти, вышло много новых переводов чеховских произведений, сделанных молодыми русистами. В Токио состоялся серьёзный и представительный международный симпозиум «Чехов в XXI веке», на заседаниях двух секций которого, «Чехов и мир» и «Чехов и современность», говорилось о разных аспектах восприятия творчества и самой личности А.П. Чехова во всем мире и, в частности, в Японии и Корее<sup>2</sup>. Немало юбилейных мероприятий — новые постановки чеховских и связанных с его творчеством пьес, тематические конференции и симпозиумы, гастроли театральных коллективов из России — планируется провести по всей Японии и в 2010 г. в связи со 150-й годовщиной со дня рождения писателя.

---

<sup>2</sup> Чехова очень любят и в Корее: вспоминая о гастролях в марте 1990 г. Малого театра в Ю. Корее, главный режиссер Национального театра Кореи Им Санг-у говорит: «Для истосковавшихся по Чехову корейских театралов, которые до этого видели пьесы великого русского драматурга, прежде всего — свою любимую “Чайку”, только в исполнении корейских актеров, гастроли Малого театра стали редкой возможностью соприкоснуться с современной реалистической драматургией» [Журнал Koreana. 2009. № 1. С. 60].

Без сомнения, именно Япония занимает сегодня одно из первых мест в мире не только по количеству, но и по художественному уровню переводов произведений Чехова. Надо ли говорить, что эти переводы шлифовались несколькими поколениями переводчиков, пытавшихся как можно точнее донести до японского читателя тонкое очарование простоты и ясности языка Чехова. Так, например, переводчики среди большого количества японских слов с похожим значением долгое время подыскивали подходящее слово для передачи русского понятия «тоска». Они долго не могли прийти к общему мнению, и на какое-то время это слово в русском фонетическом облике оставалось в их переводах и утвердилось в лексиконе японской читающей публики. И это при весьма значительном — более десятка лексических единиц — многообразии слов, передающих тончайшие нюансы и оттенки чувства тоски. По мере проникновения в мир чеховских произведений японские переводчики в зависимости от своего понимания контекста произведения стали использовать при переводе слова «тоска» разные лексемы.

Можно долго говорить о трудности адекватной передачи чеховского текста. Так, например, уже не одно десятилетие между японскими русистами ведутся споры о переводе реплики Лопахина из первого действия, когда он употребляет поговорку «со свиным рылом в калашный ряд». В первых переводах, сделанных с английского языка, был использован образ шелкового кошелька, поскольку в английском варианте шла поговорка *You cannot make a silk purse out of sow's ear*. Впрочем, как говорилось выше, эти переводы очень скоро были признаны неудовлетворительными. Нашлась подходящая по смыслу японская поговорка «надевать на жеребёнка парадные одежды», в которой, желая сохранить образ свиньи, заменили «жеребёнка» на «поросёнка» (в переводе К. Сэнума). Предлагались также варианты «со свиной мордой в благородную компанию» (в переводе Т. Такамуры) и «со свиным рылом в булочную» (в переводах С. Исиямы и С. Оно). Эти варианты перевода можно считать удачными хотя бы из-за того, что «свинья» имеет в японском языке близкую к русскоязычной коннотацию. Тем более надо учесть, что во втором действии у Лопахина опять появляется сравнение: «почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья». В русском языке при характеристике плохого почерка привычнее звучит «как курица лапой», поэтому упоминание Чеховым в этой реплике «свиньи» вряд ли можно считать случайным. Недостатком японского перевода «со свиным рылом в булочную» является необходимость давать в сноске пояснение такому переводу русского фразеологизма, что свидетельствует о том, что, будучи произнесённой со сцены, реплика вряд ли легко и адекватно воспринимается японскими зрителями.

Впрочем, ещё в 1926 г. М. Ёнэкава предложил вариант перевода, близкий мировосприятию людей, жизнь которых неразрывно связана с морем, — японскую поговорку «мелкая рыбешка, затесавшаяся среди крупных». Такой перевод из-за отсутствия необходимости давать какие-либо пояснения и в силу легкости его восприятия на слух был признан некоторыми русистами (К. Дзиндзай, Д. Макихара, К. Кавабата и др.) как наиболее удачный. Споры между сторонниками «морской» и «свиной» образности перевода лопатинской реплики ведутся по сей день, а лишённый образности и лаконизма нейтральный вариант «тип, не соответствующий своему происхождению» (в переводе А. Сасаки), обеими спорящими сторонами признан неудачным.

С немалыми переводческими проблемами мы сталкиваемся при переводе на японский язык даже хрестоматийного чеховского высказывания «Краткость — сестра таланта», которое можно считать формулировкой принципа, лежащего в основе эстетических воззрений японцев. Какая сестра — старшая или младшая, ведь номинация близких родственных отношений в японском языке предполагает обозначение места в семейной иерархии. В мировосприятии японцев нет понятия просто «брат» или «сестра», может быть только «старший/младший брат» и «старшая/младшая сестра», т.е. в словаре есть четыре слова, называющие каждого соответственно месту в этой иерархии. Название пьесы «Три сестры» переводится на японский язык как *саннин-но симай* — «три человека старших и младших сестёр».

По-японски можно либо словом «родственники» передать идею существования неких родственных отношений, либо надо уточнять, кто является старшим, т.е. главным в рассматриваемой паре. Грамматические категории числа и рода в японском языке отсутствуют, слово «братья» соответственно переводится (по значениям иероглифов) как «старший и младший брат», «сёстры» — «старшая и младшая сестра». Принимая во внимание более жёсткую иерархию между братьями, что старший брат — второй по значимости после отца член семьи, учитывая, что иерархические отношения между сёстрами более нивелированы, в японской интерпретации «краткость» — брат (вероятно, младший) таланта<sup>3</sup>.

Интересно, что если русские воспринимают язык чеховской прозы как вполне современный, то переводы, выполненные в середине прошлого века, звучат для современных японцев несколько архаично. Новому поколению читателей предлагают новые и новые переводы, написанные более современным языком. Это необ-

---

<sup>3</sup> Интересно, что «города-побратимы» в японской интерпретации превратились в «города-сёстры» *симай тоси*.

ходимо ещё и потому, что в начале XX в., например, имело место гораздо более значительное различие между мужской и женской речью, в силу чего в какой-то мере облегчалась передача на японском языке женских и мужских реплик. Например, при переводе слов «получила сегодня из Парижа» в реплике Раневской Х. Накамура (1932) прибегает к использованию грамматических элементов, характерных для женской речи: *кё: пари-кара кита н дэсуно ё*. В переводе С. Оно (1998) мы видим при передаче этих слов уже более простую, употребляющуюся как мужчинами, так и женщинами форму: *кё: пари-кара кита*. Подобных примеров можно привести ещё много. Достаточно сказать, что при переводе «Вишнёвого сада» из 65 случаев употребления глаголов прошедшего времени в женском роде Х. Накамура в 31 случае переводит их, используя специальные «женские» частицы, тогда как С. Оно (1998) в своём переводе использует их уже в 17 случаях.

Сейчас перед японскими переводчиками стоит очень непростая задача: как передать по-японски реплику той или иной героини, не исказив её образ, другими словами, как, избежав её излишней «модернизации», не представить её как несколько устаревшую или жеманную особу.

Больших усилий стоит переводчикам адекватная передача на японском языке и тонкого чеховского юмора как средства борьбы с пошлостью и серой обыденностью. Если в переводах прозы можно прибегнуть к помощи комментария, то в драматических произведениях мы наблюдаем стремление передать подтекст средствами, принятыми в японском дискурсе.

Говоря о переводах с русского на восточные языки, нельзя не отметить ещё один интересный момент: благодаря специфике словоупотребления в этих языках и значительному различию понятийных полей как будто появляются новые смысловые грани чеховского текста. Так, например, не сразу было выбрано даже наиболее подходящее, с точки зрения японцев, слово в переводе названия рассказа «Человек в футляре». Исконно японское слово *хако* — «ящик, коробка, упаковка», которое было использовано в переводе этого рассказа (*хако-ни хаитта отоко*), напечатанном в полном собрании сочинений А.П. Чехова, вышедшем в издательстве «Тю-окорон», вероятно, из-за конкретности и отсутствия какого бы то ни было переносного значения было в последующих переводах (*кэ:су-ни хаитта отоко*) заменено на заимствование *кэ:су* от англ. *case*, не имеющее в восприятии японцев чётких понятийно-смысловых границ.

Выше уже говорилось о том, как не сразу сумели переводчики соотнести с японским мироощущением русское слово «тоска». Японское отношение к жизни и смерти можно усмотреть в выборе

в переводе К. Икэды рассказа «Скрипка Ротшильда» для слова «тоска» японского понятия *сабисиса* — «тоска, грусть, одиночество». Это слово было использовано, например, во фразе «Но когда он возвращался с кладбища, его взяла сильная *тоска*». Неоднократно встречающееся в рассказе слово «тоска», для которого, казалось бы, в разные моменты повествования можно было бы подобрать разные эквиваленты, которых, как уже отмечалось, довольно много в японском языке, К. Икэда переводит только как *сабисиса*. Таким образом, становится очевидным, что для японцев со смертью связано прежде всего ощущение грусти и одиночества, а не тоски-горя от безвозвратной потери (*канасиса*), тоски-скуки (*ю:уцу*), тоски-подавленности (*фусаги-но муси*) или ещё каких-нибудь видов тоски, с какими мы встречаемся, увидев перевод этого русского слова в других чеховских рассказах.

Иногда в переводах на японский язык мы сталкиваемся и с искажениями смысла исходного текста. В рассказе «Человек в футляре», переведённом Т. Харой, передающая слова Вареньки фраза рассказчика о том, что «варят у них борщ с красненькими и с синенькими такой вкусный...», звучит на японском как *атаситати-но хо:-дэ-ва ака я ао-но ясай-о ирэта борусути-о цукуру кэрэдо, «соря оисий но...»*. Обратный перевод на русский выглядит так: «у нас там в борщ кладут и красные, и зелёные овощи, но «вкусно...». Переводчик, будучи, вероятно, не осведомлён о том, что на Украине «синенькими» называют баклажаны, берет для перевода корень *ао*, обозначающий в японском языке как синий, так и зелёный цвета. Поскольку *ао-но ясай* — это не столько «зеленые», сколько «незрелые» овощи, читатель понимает, что борщ был очень вкусный, хотя не все овощи, из которых он был приготовлен, были созревшими<sup>4</sup>.

Вероятно, никогда не прекратятся дискуссии по поводу выбора наиболее подходящего варианта для передачи всей глубины образов в чеховских текстах. Выступавший на проходившем в Токио в год столетия со дня смерти Антона Павловича международном симпозиуме «Чехов в XXI веке» профессор М. Ура говорил о том, что он воспринимает чеховские произведения, особенно последнего периода жизни писателя, как воззвание, обращение к читателю [Ура, 2005]. М. Ура замечает, что названия некоторых чеховских рассказов на японский язык следует переводить словами, принятыми в японском языке в качестве обращений. Для примера он рассматривает названия «Душечка» и «Невеста». Объясняя родство слова «душечка» с понятием «душа» и отмечая, что слово «душечка» может быть в русском языке обращением, М. Ура считает неудачным привычный для японского читателя перевод «милая женщи-

---

<sup>4</sup> Автор статьи выяснял этот вопрос у информантов-японцев.

на». Впрочем, вариант, который был бы более удачным, он пока что предложить не может. Ошибочным, по мнению М. Уры, является и перевод словом *инадзукэ* рассказа «Невеста». Ключевым моментом, на основании чего делается такое заключение, является эпизод, в котором дети кричат Наде: «Невеста! Невеста!». Указывая на то, что слово *оёмэ-сан* (невеста, невестка) в японском языке может быть обращением, М. Ура предлагает переводить название этого чеховского рассказа именно этим словом.

Обращая внимание на «звучание» чеховской прозы, М. Ура замечает, что и в пьесах писателя звук органично вплетается в ткань драматических произведений. Так во втором действии «Вишнёвого сада» Гаев и Раневская слышат мелодии еврейского оркестра, через некоторое время в тишине «раздаётся звук отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный», в третьем — «слышно, как настраивают оркестр», а потом «доносятся звуки вальса», в четвёртом — слышно, как на ключ запирают двери, и доносится стук топора. Звуки оркестра в финале «Трёх сестёр» вызывают у Ольги уверенность в счастливом будущем. М. Ура считает, что наполненность звуком, чеховскую «звукопись» необходимо сохранить и в переводах [Ура, 2005].

В настоящее время идёт работа над новыми переводами А.П. Чехова на японский язык. Молодое поколение японских русистов не жалеет усилий, для того чтобы и в этом веке японские читатели имели возможность обращаться к своим любимым произведениям так, как они делали это всегда — «от сердца к сердцу».

Усилия переводчиков А. Чехова неоднократно отмечались в Японии разными премиями и наградами, но, бесспорно, главной из них является постоянный интерес и любовь японских читателей к произведениям русского писателя.

### **Список литературы**

- Коно В. «Я буду писать шедевр — японский «Вишнёвый сад» (переключка Осаму Дадзая с А.П. Чеховым) / Знакомьтесь — Япония. М., 2008. № 48. С. 84—89.
- Асахи С. Ватакуси-но тиэхофу (Мой Чехов). Токио, 1974. 353 с. (на японском яз.).
- Ватанабэ С. Тиэхофу-но сэкай (Мир Чехова). Токио, 2004. 249 с. (на японском яз.).
- Оно С. Кайсэцу (Комментарии). А. Чехов Сакура-но соно (Вишнёвый сад). Токио, 1998. С. 133—155 (на японском яз.).
- Ура М. Выступление на Международном симпозиуме «Чехов в XXI веке» [Электронный ресурс] / М. Ура. 2005. Режим доступа: <http://www.soc.nii.ac.jp/robun/kokusai/2005chekhov2.html>
- Ямада М. Тиэхофу-но тампэн то тэгами (Рассказы и письма Чехова). Токио, 2002. 277 с. (на японском яз.).

*Н.Э. Додонова,*

кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Таганрогского государственного педагогического института; e-mail: dodonova-25@yandex.ru

## **ПЕРЕВОД А.П. ЧЕХОВА: УНИВЕРСАЛЬНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ**

В статье рассматриваются особенности перевода и перцепции переводных произведений А.П. Чехова с акцентом на дихотомию универсальное/национальное. Комментарий «универсальности» Чехова опирается на базовые понятия лингвокультурологии и этнопсихолингвистики. Перевод Чехова оценивается не с точки зрения эквивалентного перевода отдельных слов и фраз, а в ключе сохранения внутренней целостности текста в принимающем языке и культурном сообществе. Актуализируется роль художественно-переводческих эвристик как ведущих стратегий при выполнении интерпретационно-адаптационного перевода, востребованного за рубежом.

**Ключевые слова:** интерпретационно-адаптационный перевод, концептосфера, универсальное, национально-культурная манифестация, этническая градация, приём актуализации текста, перцепция перевода, саморефлексия, внутренняя целостность текста.

*Natalya E. Dodonova,*

Cand. Sc. (Philology), Associate Professor, Taganrog State Teachers' Training Institute, Russia; e-mail: dodonova-25@yandex.ru

### **Translating A.P. Chekhov: universal and national**

The paper considers some peculiarities of Chekhov's works in translation and their perception abroad with the focus on the correlation of universal and national components. The adequate interpretation of Chekhov's works is not assessed in the framework of equivalency but in the key of text entity preserved in the target language and culture. The paper dwells on the role of "interpreted adaptation" translation carried out in the limelight of communicative-pragmatic approach. Literary translation heuristic strategies are pointed out as relevant ones.

**Key words:** literary translation studies, the method of interpreted adaptation, conceptual framework, universal- national correlation, ethnic gradation, text foregrounding, translated works' perception, self-reflection, text entity.

Вирджиния Вулф в очерке «Modern Fiction» отметила, что при желании найти глубокое понимание «души и сердца» нужно обращаться к русской литературе. В первую очередь она имела в виду Чехова, Толстого, Достоевского. И в эссе «The Russian Point of View» продолжала о Чехове: «The mind interests him enormously; he is a most subtle and delicate analyst of human relations. ...The soul is ill; the soul is cured; the soul is not cured. Those are the emphatic points in his stories» [Woolf, 2002, p. 264]. Сто лет спустя эти слова не потеряли

своей актуальности, потому что в них ответ: то, о чём писал Чехов, близко всем. Но то — *как* писал, передать на иностранном языке сложно, передать, чтобы сохранился живой образ и впечатление от него, чеховское ёмкое слово, ирония и грусть.

В тексте Чехова тонко переплетается универсальное и глубоко национальное, порою трудно провести разграничивающую черту, так плавно одно перетекает в другое, второе вырастает из первого и наоборот. Пишет ли Чехов о наших российских усадьбах, о русских мужиках и помещиках, о нетипичном вроде бы для Европы российском интеллигенте, а узнаёт себя в зеркале его рассказов и пьес весь мир. Узнаёт — каждый по-своему, каждый — для себя, но все же — узнаёт. Китайцы, индусы, чехи, поляки, не говоря об англичанах, которые включают А.П. Чехова в курс «национальной драматургии».

Вхождение писателя в иные культуры начинается с переводов его произведений [Катаев, 2006, с. 6]. За счёт чего удастся Чехову проникнуть в подсознание не соотечественнику? За счёт каких механизмов сохраняется чисто чеховское? Или в ряде случаев уже и не сохраняется? Появляется нечто новое под именем Чехова? Например, южноафриканский вариант «Вишнёвого сада» Джанет Сюзман (Janet Suzman), где Любовь Андреевна Раневская становится Lulu Rademeyer, Лопехин — Leko Lebaka и т.д., или финский «Дядя Ваня», где главный герой — не хозяин дворянской усадьбы, а типичный финский предприниматель, содержащий придорожный магазин самообслуживания [Шалюгин, 2006, с. 173—234], или ирландская «Чайка» Т. Килроя, где события происходят в графстве Голвей в Ирландии, в семействе Десмонд, а «ирландизация» запечатлена во многих этнографических, исторических и культурных реалиях [Аленькина, 2006, с. 26—27] — перечислять можно довольно долго. Профессор из Вашингтона Джейни МакКоули (Janie Caves McCaulie), выступая на юбилейной конференции «Чехов и мировая культура: Взгляд из XXI века» [Москва, 2010, с. 69—70], на заданный мной вопрос ответила, что современные американские постановки Чехова отличаются крайней вольностью, свободой интерпретации, иногда вплоть до изменения главной мысли. — Неужели и «message» изменяют? — уточнила я, — да, именно «message», — подтвердила она. Вольность интерпретации в драматургии как раз сейчас менее удивительна, чем её отсутствие, чем традиционно классическая постановка. Каждый расставляет свои акценты, по-своему интерпретирует, выбирает значимое для себя. Идет процесс поиска способов самовыражения, новых форм, не только для того чтобы привлечь зрителя, но и для того чтобы сказать что-то своё, поделиться своим мировидением, но все же — на базе Чехова. Основой часто выбирают Чехова. Его адаптируют, интерпретируют, изменяют до неузнаваемости, но от него не уходят.

Что же все-таки остаётся в переводном варианте Чехова? Сам Антон Павлович и не предполагал, что его текст в переводах может быть так далёк от оригинала, а может быть, напротив, догадывался об этом и потому считал, что переводить с русского языка бесполезно: «...видел я много переводов с русского — и в конце концов пришёл к убеждению, что переводить с русского не следует» (из письма С.И. Шаховскому, 10 октября 1902 г.); «...ведь я не могу запретить, пускай переводит всякий желающий, всё равно толку никакого не будет» (из письма О.Л. Книппер, 12 ноября 1903 г.). С одной стороны, А.П. Чехов понимал, что тонкость, красоту русского языка не передать в переводе, каким бы качественным и профессиональным он ни был. С другой стороны, он был уверен, что пишет он именно о русских людях, о русской жизни с её проблемами, событиями, понятиями, и считал, что и студенты «у них» другие, и времяпрепровождение другое, да и мировосприятие тоже: «...Для чего переводить мою пьесу на французский язык? Ведь это дико. Французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать. Не нужно, Дуся, ни к чему. Переводчик имеет право переводить без разрешения автора, конвенции у нас нет, пусть К. переводит, только чтобы я не был в этом повинен» (из письма О.Л. Книппер, 24 октября 1903 г.); «“Вишнёвый сад” уже переводится для Берлина и Вены и там успеха иметь не будет, так как там нет ни биллиарда, ни Лопухина, ни студентов à la Трофимов» (из письма О.Л. Книппер, 4 марта 1904 г.). А к переводам на английский язык относился особенно прохладно: «И мне кажется, для английской публики я представляю так мало интереса, что решительно всё равно, буду ли я напечатан в английском журнале или нет» (из письма О.Р. Васильевой, 9 августа 1900 г.). И в целом был уверен, что неинтересны «им» ни наши книги, ни наши проблемы: «Вообще к переводам я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас ни переводили» (из письма О.Л. Книппер, 15 ноября 1901 г.) (курсив мой. — Н.Д.).

В ключе обсуждаемой темы «послушать» мнение автора особенно интересно. Это цитаты из его писем последних лет, подобное мнение о переводах своих произведений он высказывал уже в зрелом возрасте, ближе к концу жизни, поначалу он достаточно живо, даже с некоторым энтузиазмом отзывался о возможности быть переведённым. Что изменилось — может быть, накапливаемые с годами горечь и цинизм? Может быть, практически неоплачиваемые переводы, несмотря на их многочисленность? Или он понимал, что вариант Чехова в переводе будет отличаться от оригинала и ни к чему эти метаморфозы? Так или иначе, Чехов был уверен, что то, о чём он пишет, — это чисто русское: характер, проблемы, герои, природа, переживания, отношения... И, конечно, язык. К нему он

относился особенно трепетно, над ним очень много работал, уделял внимание каждому слову, каждому знаку препинания. Что останется в переводе?

В иной культуре многое в тексте Чехова действительно меняется. Не только десятины превращаются в акры («acres»), аршины — в «yards», калоши — в «rubbers», валенки — в «felt overboots», «порядочные люди» становятся «the educated class», меняются идиоматика, пунктуация, имена главных героев (если они предлагаются транслитерированным вариантом, то еще меньше остаётся для зарубежного читателя Чехова). Но при этом Чехов остаётся, остаётся не только как тонкий, умный художник слова и жизни, остаётся как русский писатель, ведь «герои Чехова — вся Россия» [Ткаченко, 2004]. Слово «русский» эксплицитно или имплицитно присутствует практически в каждом произведении Чехова, во многих письмах: «Мы, русские, порядочные люди, питаем пристрастие к этим вопросам, остающимся без разрешения» («We Russians of the educated class have a partiality for these questions that remain unanswered»); «Все заспанные, уморенные, испитые, так что не добьёшься никакого толка» («They are all worn out, sleepy and exhausted so that you can get no sense out of them»); «Все куда-то спешат и торопятся, сердятся, грозят, — такой кавардак со стихиями, что хоть караул кричи» («They are always in a hurry and in a fluster — ill-tempered, threatening — such a regular Bedlam that you want to scream for help»). В большинстве произведений А.П. Чехова раскрывается национальная специфика поведения, менталитета, взаимоотношений. Чехов шаг за шагом описывает жизнь так, как она есть, не пытаясь обличать или навязывать ярлыки, рассказывает с грустной самоиронией. Композиционно-вербальный план раскрытия образа и замысла чаще всего реализуется в ключе саморефлексии, диагностики самого себя, требующей ответной саморефлексии читателя. Однако через это, казалось бы, явно «самоироничное» вскрываются симптомы общечеловеческого. Это характерно для многих произведений А.П. Чехова, но в некоторых проступает особенно отчётливо, например в рассказе «Обыватели». Суть рассказа заключается в том, что целый день поляк и немец наблюдают из окна за русским, который сидит во дворе и ничего не делает. Весь день главных героев уходит на обличение русского: «Русский человек, ничего не поделаешь! — говорит Финкс, снисходительно улыбаясь. — У русского кровь такая... Очень, очень ленивые люди! Если б всё это добро отдать немцам или полякам, то вы через год не узнали бы города» («He is a Russian, there is no doing anything with him», said Finks with a condescending smile; «it's in the Russian blood.... They are a very lazy people! If all property were given to Germans or Poles, in a year's time you would not recognise the town»). Русские люди — действительно

в основном ленивы, поскольку «труду в системе ценностей русского человека отводится подчинённое место, дело — не главное в жизни, главное — настроение сердца, к Богу обращённое» [Касьянова, 1994, с. 112]. Но в рассказе есть над чем подумать, и не только русским. Ведь речь может идти необязательно о лени, мораль — «других не суди, на себя погляди», «не кивай на соседа, посмотри на себя», и пословицы «о соринке и бревне» есть не только в русской и английской культурах («We can see a mote in another's eye but cannot see the beam in our own», «The hunchback does not see his own hump, but sees his companion's», «He who laughs at crooked men should need walk very straight», «Sweep your own porch clean first», etc.). И тот зарубежный читатель, который хочет поразмыслить над жизнью, узнает себя со стороны, открывая для себя Чехова.

С.В. Лурье фиксирует три компонента «этнической градации»: бессознательный «образ в себе», который выражается через «образ для себя», и «образ для других» [Лурье, 2002, с. 191, цит. по: Илиополова, 2007, с. 11]. Вот этот момент, как мне представляется, многое объясняет. Чехова все принимают «за своего», он становится «универсален» в самом широком смысле этого слова не только потому, что он писал об общечеловеческих ценностях и проблемах, но и потому, что он не пытался построить «образ для других», он выражал «образ для себя», не пытаясь скрыть, приукрасить, замолчать, показаться лучше... Не скрыть, а, наоборот, вскрыть, подумать, поразмыслить.

Поиск смысловых и языковых доминант концептуальной картины мира как точки сосредоточения национального самосознания и национального характера [Аскольдов, 1997, с. 269] — одна из основных задач не только и не столько современной лингвокультурологии, сколько любого мыслящего человека. Действительно, проблемы лингвокультурологии последнее время становятся всё более и более актуальными, как и любые вопросы взаимопонимания. Что нас объединяет, чем мы отличаемся? Видимо, в рецепции Чехова за рубежом у читателя (а особенно у опытного читателя и, конечно, у переводчика) нет предвзятого подхода с подтекстом «своё» — «чужое», нет разделения на различные культурные пространства и стереотипы, хотя, казалось, могли бы быть. Очевидно, что проблема соотношения «своего» и «чужого» в культурной коммуникации возникает не на почве неадекватного перевода (конечно, качественный перевод — фактор немаловажный), а внутреннего настроения и желания — «принять»: «не принять, отторгать».

Последнее время исследователи всё больше приходят к выводу, что нет смысла говорить об эквивалентном переводе художественного произведения, в основном речь идёт об адаптации. В случае с пьесами — безусловно, да. Особенно, если речь идёт о переводах

в исполнении драматургов, например Майкла Фрейна (M. Frayn) или Тома Стоппарда (T. Stoppard). Драматурги стремятся максимально приблизить переводимые пьесы к принимающей культуре с учётом зрительского восприятия. А рассказы? Их начали переводить еще при жизни Чехова, переводят вновь и вновь, не только приближая язык к современному варианту языка, а именно потому, что каждое новое поколение переводчиков, каждый новый переводчик находит что-то своё, близкое для себя, и по-своему расставляет акценты. Чехов, кажется, с годами становится все более актуальным, а не наоборот, он не уходит в прошлое, а читатель — (в самом широком географическом и временном масштабе) всё больше к нему приближается. Что делает это возможным? В концептосфере Чехова «высвечиваются» все базовые понятия, представляющие не только основные человеческие ценности — «жизнь», «любовь», «свобода», «человек», «окружающий мир» и другие, но и проблемы, которые входят комплексом в эти концепты. Каждая национальность, каждый национальный язык по-своему членит мир, имеет специфичный способ его концептуализации. Но Чехов находит столько репрезентаций затронутых концептов, что каждый носитель не-русского языка в этом может увидеть свою составляющую. Чехов не замалчивает и не идеализирует, напротив, он выводит проблему на вербальный уровень и на уровень подсознания читателя. На вербальном уровне чеховские произведения адаптируют переводчики, на уровне бессознательного продолжает работать сам Чехов. Если он пишет о любви, то здесь не найти сказку о прекрасном принце *à la* «happy end» Он передаёт непонимание, неразделённость, горечь, унижение, измену, тоску, ложь, лицемерие, предательство, да мало ли что можно найти в этой сфере жизни, как и в любой другой. Передать на иностранном языке универсально-культурные понятия, их смысловую значимость в целом реально. И каждый находит что-то знакомое, понятное, близкое и не чувствует себя одиноким в своих переживаниях, потерях, в скорби и страданиях. Но за этим не стоит осуждение или категорический пессимизм. Чехов оставляет право за читателем вынести оценку или вообще не выносить, а поразмыслить или посмеяться, погрузиться или всё же надеяться на лучшее. Чехов не пытается утаить, скрыть, создать «образ для других», который бы был, возможно, более выигрышным, более представительным. Он пишет, как он это понимает, видит, чувствует. И потому становится это понятным всему миру.

Этим можно объяснить и бесконечное стремление переводчиков разных стран (и не только переводчиков) переводить и переводить Чехова, воссоздавать его бесконечно в своей культуре, считая, что до него сделано это было «как-то не так», даже если очень хо-

рошо, потому что хочется сказать о больном, о вечном по-другому. Потому и живут переводы Чехова, динамично изменяясь. Констанция Гарнетт, Мариан Фелл, Джули Вест, МариЛи Пулер, Энн Данниган, Харви Питчер, Энтони Филлипс, Дональд Рейфилд, Розамунда Бартлетт... Уже существующие переводы просматриваются, анализируются, переосмысливаются (например, Дж. Раск), не только и не столько критиками, литературоведами, лингвистами, сколько новыми поколениями переводчиков, славистов, зарубежных читателей, интересующихся творчеством Чехова, открывающих для себя Чехова.

Том Стоппард, современный британский драматург, который взялся за переводы пьес Чехова, в одном из интервью признался, что сложно передать даже взаимоотношения чеховских героев, «всё богатство взаимоотношений персонажей в русском тексте адекватно перевести невозможно, и поэтому английский Чехов зачастую выглядит слишком однородным». Казалось бы, реальные взаимоотношения складываются на уровне подтекста, сложнее переводить чеховские неологизмы («дзюэюкает» — «buzzes», «кавардак со стихиями» — «a regular Bedlam»), его тонко-ироничные фразы («Красота-то ведь не навеки дадена» — «Beauty won't last all your life, you know», «несоветимейший хаос» — «hopeless muddle and confusion»), диалектизмы и просторечия («Нешто нам жалко?» — «As though we were mean about it!»), обращения («голубчик, милый мой» — «my dear fellow, my dear friend»), русские реалии XIX в. («в салопе» — «in a pelisse»), особенности русской речи конца XIX — начала XX в. («Слуга покорный» — «I'd rather not», «Изволь» — «By all means», «Вчерась они были» — «He was here yesterday», «Ну, полно!» — «Come, come»). Трудно передать колорит чеховской речи, но что именно составляет сложность для передачи самого существенного во взаимоотношениях персонажей? Возможно, дело в том, что Чехов писал, создавая образ, обстановку, воспроизводя её «вместе с воздухом». Он признавался, например, что когда задумал писать «Степь», вокруг уже пахло степными травами и цветами. Ещё не было ни строчки, а запах, аромат, состояние, ощущение, воздух — уже были. Вот, может быть, потом в переводе, остается многое, кроме этого «воздуха»? Просто потому что его нельзя взять и перевести-перенести, нет такой «компенсации-модуляции-трансформации». Поэтому, бывает, воспринимается чеховский текст в переводе плоско, монотонно, однообразно. Однако необходимо отметить, что многие переводчики не просто переводят текст Чехова, относясь к нему как к «мере информационной упорядоченности», а творят вместе с ним, изучая Чехова-человека, изучая Россию, вникая в особенности российской жизни и быта, тонкости русского языка. Я не устаю восхищаться замечательно

подобранными вариантами перевода и пьес, и рассказов, представленными различными авторами в различные периоды. Что-то удастся хуже, что-то лучше, что-то вообще нереально перевести, но их упорное желание донести Чехова до своих соотечественников нельзя не оценить. Чувствуя настроение текста, героев, они могут добавлять экспрессивность к русской эксплицитно нейтральной фразе, но имплицитно коннотативно окрашенной — «Откуда ты?» / «Where do you hail from?», они стараются воспроизвести чеховскую тонкость, иронию, сохраняя подтекст: «Не могу одобрить нашего климата. Наш климат не может способствовать в самый раз» — «I can't say I think much of our climate. Our climate is not adapted to contribute». Там, где возможно, воспроизводят функционально-стилистическую дифференциацию («канцелярская мелюзга» — «the small fry of the office», «помешалась на дачах» — «have gone dotty over week-ends»), пытаются даже сохранить ритм, мелодику прозы Чехова (в частности путём перестановки однородных членов) — «неумно и грубо» — «rude and not clever», «заспанные, уморенные» — «worn out, sleepy», «горничная и кухарка» — «the cook and the housemaid». Многие переводчики подбирают различные синонимичные выражения (а порою даже и несинонимичные варианты) для более полной передачи одного и того же чеховского слова и его дериватов. Например, одно из часто встречающихся чеховских слов «подлец» и его производные «подлый», «преподлый» имеют варианты перевода «a coward», «a rascal», «a beast», «beastly» («жизнь, доложу я тебе, преподлая» — «It's a beastly life, I tell you»). Понятие нашей «дачи», атмосферу «дачной жизни», столь любимой в изображении Чехова, передать, конечно, невозможно даже градацией английских синонимов «weekends» — «summer villa» — «country retreat» — «summer holidays» — «holiday life», потому что у Чехова дачник — это «раб, дрянь, мочалка, сосулька», и в английском переводе отслеживается лишь эмоциональный накал в стиле «nonsense — of — nonsequence» («Помни, что ты дачник, т.е. раб, дрянь, мочалка, сосулька» — «You've to remember that it's the summer holidays, that you are a slave, a wretched rag, a miserable lost creature»). Чеховские обороты, созданные на базе стилистических приёмов (в частности, метафоры, зевгмы, сравнения, градации, эвфемизмы, оксюмороны, персонификации), переводить, на мой взгляд, реальнее, что и отражается в переводе («отправляет на тот свет» — «despatch to the other world», «муж — бессловесное животное» — «a dumb animal», человек — «вьючная скотина» — «a beast of burden»), т.е. сохраняются образы, носящие культурно-универсальный характер.

Данная статья не преследовала цель рассматривать отдельные приёмы актуализации чеховского текста в английском варианте

для создания «приблизительно эквивалентного» Чехова. В переводе художественного текста, особенно чеховского, речь, скорее, следует вести об эвристических стратегиях [Казакова 1988], а не об определённых алгоритмах перевода, поскольку нереально сформулировать единый набор приёмов для передачи, скажем, национального колорита. Тем не менее для художественно-переводческих эвристик (по Швейцеру, Казаковой) ведущими будут являться правила, опирающиеся на нормы а) межъязыковых отношений, б) межкультурных отношений, в) межлитературных отношений, г) межсоциальных отношений.

Интерпретационно-адаптационный перевод А.П. Чехова возможно выполнять в ключе коммуникативно-прагматического подхода, который позволял бы привести к переводному варианту с приблизительно адекватным воздействием на читателя. В данном случае главным объектом оказывается не столько языковой состав исходного текста, сколько его содержательное и эмоционально-эстетическое значение с учётом прагматики получателя («и я не ропщу» — «but do I grumble», «Да не тут-то было» — «But not a bit of it!», «трагик поневоле» — «an unwilling martyr», действительно, в последнем случае слово «martyr» — «мученик» ближе к истине и глубже отражает суть этой одноактной пьесы, чем попытки более калькированных вариантов перевода «Reluctant Tragedian» или «A Reluctant Tragic Hero»). Естественно, что данный вид перевода базируется на различного вида лексических, грамматических, лексико-грамматических, стилистических трансформациях, но системообразующим фактором выступает ценностно-смысловая модель, созданная автором, которая должна быть сохранена в переводе.

В рамках данного подхода отдельные слова и фразы оцениваются не с точки зрения эквивалентности перевода, а в ключе сохранения внутренней целостности текста в принимающем языке и культурном сообществе. Таким образом, для сохранения художественной и смысловой целостности и образности Чехова, его универсально-ценностного и национально-колоритного текста с дихотомии «исходный текст — переводной текст» акцент сместился на отношение «перевод — принимающая культура» [Денисова, 2003, с. 208]. В целом текст Чехова, основанный преимущественно на общекультурных или сопоставимых ценностях, переводим, если сосредоточиться на передаче общих и универсальных понятий и не преувеличивать непереводаемость стилистических, экспрессивных и оценочных компонентов, которые чаще всего и создают проблемы для перевода, так как имеют различную вербальную наполняемость и национально-культурную манифестацию [Додонова, 2004].

Чехов писал, что нет «национальной науки, как нет национальной таблицы умножения». Можно ли этот тезис распространить на искусство, литературу? И да, и нет. Если это настоящее искусство, оно не знает границ, даже если достоянием становятся нюансы национального языка или описание национальных особенностей, менталитета. Потому что идеи, мысли — универсальны, а форма их выражения — глубоко национальна, отражает и дух России, и национальный характер, и темперамент, и настроения, и проблемы, которые оказываются близкими для всех. А.П. Чехов — действительно русский писатель, именно русский писатель. А мир... мир через Чехова и глазами Чехова видит Россию и себя, и понимает, что проблемы — общие, задачи — одни и ценности — универсальны.

### *Список литературы*

- Аленькина Т.Б.* Комедия А.П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук 10.01.01. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2006. С. 26—27.
- А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века: Тезисы докл. межд. науч. конф. (Москва, 29 янв. — 2 февр. 2010 г.) / Моск. гос. ун-т. филологический ф-т, Российская академия наук, Чеховская комиссия Совета по истории мировой культуры. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. 160 с.
- Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М.: Академия, 1997. С. 267—279.
- Все герои Чехова — вся Россия. Каталог / Сост. М Ткаченко. М.: Ф.А.Ф. Интертейнмент, 2004. 256 с.
- Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. 298 с.
- Додонова Н.Э.* А.П. Чехов в переводах К. Гарнетт // Сб. науч. тр. «XXII Чеховские чтения». Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2004. С. 185—192.
- Додонова Н.Э.* Перевод А.П. Чехова как интертекстуальный континуум // Мат-лы науч.-пр. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие». Москва—Ярославль: Ремдер, 2008. С.195—200.
- Додонова Н.Э.* Отдельные аспекты перевода А.П. Чехова // Сб. статей междун. научно-практ. конф. «Проблемы прикладной лингвистики». Пенза: Изд-во Пензенского гос. пед. ун-та, 2004. С. 85—87.
- Илиополова К.С.* Свое и чужое как разные части социокультурного пространства // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. Ростов-на-Дону: Известия высших учебных заведений, 2007. № 6. С.11.
- Казакова Т.А.* Стратегии решения задач в художественном переводе // Перевод и интерпретация текста. М.: Наука, 1988. С. 56—64.
- Касьянова К.* О русском национальном характере. М.: Ин-т национальной модели экономики, 1994. 265 с.

- Катаев В.Б.* Это начиналось так... (Литературное наследство. Чехов и мировая литература. Т. 100: В 3 кн.) // Чеховский вестник. М.: МАКС-пресс, Чех. Ком. РАН, 2006. № 19. С. 6—13.
- Уфимцева Н.В.* Русские: опыт еще одного самопознания // Этнокультурная специфика языкового сознания: Сб. науч. статей. М.: ИЯ РАН, 1996. С. 144—162.
- Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 2, 6, 7, 10—12, 21—30. М.: Наука, 1983—1988.
- Шалюгин Г.А.* Чехов в наши дни. Записки музейного человека. Симферополь: Таврия, 2006. 404 с.
- Швейцер А.Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
- Chekhov Anton.* The Cherry Orchard // The Works of Anton Chekhov: one Volume Edition. N.Y.: Dover Publications, Inc., 2006. 52 p.
- Chekhov Anton.* Five Comic One-Act Plays / Transl. by C. Garnett. N.Y.: Dover Publications, 1999. 69 p.
- Chekhov Anton.* Plays. Selections. Toronto: General Publishing Company, 1989. 204 p.
- Chekhov Anton.* Short Stories [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ibiblio.org>.
- Woolf Virginia.* Modern Fiction. М.: Manager, 2002. 288 p.

**Л.Ю. Назаренко,**

доцент, кандидат филологических наук Университета Яна Евангелисты Пуркине, г. Устье над Лабой, Чехия, доцент кафедры богемистики, Карлов университет, г. Прага, Чехия, доцент кафедры русистики и лингводидактики; e-mail: li.nazarenko@gmail.com

## **ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА В ЧЕШСКИХ ПЕРЕВОДАХ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Прослеживается история переводов пьес А.П. Чехова на чешский язык. Уделяется внимание таким аспектам чеховских переводов, как безэквивалентная лексика, межъязыковая омонимия, перевод устойчивых фразеологических сочетаний и слов-реалий.

**Ключевые слова:** перевод, калькирование, эквивалентность, межъязыковые омонимы, слова-реалии, фразеологизмы.

**Lilia Yu. Nazarenko,**

Cand. Sc. (Philology), Associate Professor at the Department of Czech Studies, J.E. Purkyně University in Ústí nad Labem, Czech Republic; the Department of Russian Language and Linguodidactics Charles University in Prague, Czech Republic; e-mail: li.nazarenko@gmail.com

### **Chekhov's Drama in Czech Translation: the History and the Present**

The history of Chekhov's plays translations into Czech is traced. Special attention to such aspects of translation as non-equivalent lexicon, interlingual homonyms, translation of steady phraseological combinations and words-realie is paid.

**Key words:** equivalent, loan translation, interlingual homonyms, realia, phraseological units.

Пьесы А.П. Чехова занимают одно из центральных мест в репертуарах профессиональных чешских театров. А.П. Чехова играют в Чехии много. Каждое десятилетие осуществляется в среднем двадцать новых постановок пьес русского классика в различных чешских театрах. Для такого сравнительно небольшого государства это значительное число. Впервые слово великого русского писателя зазвучало в 1889 г. со сцены театра На Вевержи (Na Věveří) в г. Брно, где была представлена одноактная пьеса «Медведь». Годом позже состоялась премьера пьесы-шутки «Предложение» сразу в двух чешских театрах: в Национальном театре в Праге и в Муниципальном театре города Пльзень. С тех пор произведения русского драматурга не покидают чешских сцен и можно по праву говорить об уникальных чеховских театральных традициях Чехии. В историю чешского театра золотыми буквами вписали свои спектакли замечательные режиссёры разных эпох и поколений: от классических и одновременно новаторских постановок Й. Гроссмана,

О. Крейчи, Я. Качера, И. Раймонта до экспериментаторских работ П. Лебла и В. Моравка.

Первым переводчиком пьес А.П. Чехова на чешский язык стал Борживой Прусик (Bořivoj Prusík), который вёл активную личную переписку с писателем. В последующие годы переводам драматических произведений А.П. Чехова посвятили свое творчество П. Папачек (P. Papáček), В. Червинка (V. Červinka), Б. Матезиус (B. Mathesius), К. Мелихар-Скоумал (K. Melichar-Skoumal), Л. Фикар (L. Fikar), Й. Топол (J. Topol), Л. Сухаржипа (L. Suchařípa) и др. Многие драмы А.П. Чехова переводились неоднократно различными авторами. Каждый перевод отвечал потребностям своего времени и в значительной мере отражал уровень переводческого мастерства своей эпохи. Историю чешских переводов А.П. Чехова можно проследить на примере пьесы «Три сестры».

Первый перевод «Трёх сестер» сделал Б. Прусик в 1906 г., а уже в 1920 г. появился новый перевод П. Папачка. Для обоих переводчиков характерны старательное копирование оригинала, панический страх отступить от его буквы. При этом стремление сохранить как можно большую близость к лексическому и синтаксическому строю подлинника имело свою обратную сторону. Текст А.П. Чехова казался тяжеловесным, поскольку несвойственные для чешского языка причастные обороты и сложные синтаксические конструкции были последовательно сохранены. Лексика первых переводов тяготела к книжному стилю с налётом архаичности. Например, в переводе «Трёх сестер» Б. Прусика: *Olga vidí vesnu* (устар.); *Máša si píseň bzučí* (устар.); *Jen jeden přelud* (устар.) *ve mně roste a sílí*; *Jaká je to ničemnost* (устар.); *Začali jsme se hubovatí* (устар.) *hned od rána v sedm hodin a v devět jsem udeřil* (устар.) *dveřmi a odešel*; *Pomoziš* (устар.) *mně Vůh!*

Б. Прусик сохраняет в тексте перевода типичные для русской языковой культуры обращения, калькируя их: *baťuško, mátuško, ňáničko, holoubku, holoubku můj rodný*. С одной стороны, эти апеллятивы создают национальный колорит, но с другой стороны, они являются чужеродными элементами в ткани чешского перевода. К тому же здесь переводчика подстерегает опасность межъязыковой омонимии, характерной для родственных славянских языков. Так, ласковое обращение *славная моя женщина* Б. Прусик в точности воспроизводит *slavná moje žena*, что в переводе с чешского означает «известная, прославленная моя жена». Стремясь слово в слово передать авторский текст и оставаясь «в плену» оригинала, переводчик допускает явные промахи, когда смысл чеховского текста просто искажается: *чтобы насолить мужу — aby muži nasolila* (букв. чтобы мужу посолить); *ну, что ты, Маша, плачешь, чудачка — proč, Mášo, pláčeš, ty podivná* (букв. почему ты плачешь, странная

Маша); *Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!* — *Hejá, život náš malinový, ať už bude tak či tak!* (букв. эх-ма, жизнь наша малиновая, хоть так, хоть эдак).

В 1949 г. выходит новый перевод «Трёх сестер» Ладислава Фикара. Этот перевод был несомненным шагом вперед в плане адекватного воспроизведения чеховского текста. В сравнении с предыдущим переводом «Трёх сестёр» П. Папачка 1920 г. лексика Л. Фикара была гораздо ближе к живому разговорному языку, его образы ярче, метафоры — сочнее. Сравним примеры из двух переводов: *silný déšť se sněhem — pliskanice; vzpomínáme na to lehce — už to skoro ani nebolí, bylo velmi chladno — ta zima tenkrát; všechno zde ukončiti — skoncovat to tady, padal sníh — chumelilo* (примеры из перевода Л. Фикара выделены курсивом). Текст Л. Фикара хорошо звучит по-чешски, читатель и зритель уже не спотыкаются на громоздких и тяжеловесных синтаксических конструкциях. Но переводчик порою перебирает в экспрессивности, которой он пытается компенсировать потери при передаче патетических и возвышенных русских интонаций более сдержанными, нейтральными языковыми средствами чешского языка. Ср.: *Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно — Dneska jsem se probudila, toho světla a ptáků! Jako by zpívali jitřní kohouti v slunci. Tančila jsem radostí. Jde jaro, jde jaro! Stisklo mi to srdce, strašně se mně chtělo zpátky, k nám, do Moskvy.*

Перевод Л. Фикара так же, как и переводы его предшественников, грешит многими неточностями. Особые трудности вызывают у переводчика межъязыковые омонимы. Например, в одной только реплике Л. Фикара допускает две погрешности перевода: *Теперь нет пыток, нет казней, нашествий — Přestávají pítku, opilství, káznice, loupeže*. Здесь русское *пытки* переведено чешским межъязыковым омонимом *pítku* — «пьянки, попойки», а *казни* — чешским созвучным словом *káznice*, что означает «тюрьмы». Таким образом, в переводе получаем: «Теперь нет пьянок, нет пьянства (дополнено переводчиком), нет тюрем, грабежей». Смысл чеховского текста искажён. Еще один пример русско-чешской межъязыковой омонимии, который стал камнем преткновения в тексте перевода: *В городе наступит тишина и спокойствие — Město zůstane tiché a spokojené* (букв. «в городе наступит тишина и удовольствие»).

У чешских переводчиков пьес А.П. Чехова возникают трудности при переводе русских фразеологических оборотов. Фразеологизм в реплике Соленого «барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать» Б. Прусик калькирует: «*nekrm kaší barona, ale nech ho filosofovati*». У чешского читателя или зрителя эта фразеологическая калька вызовет лишь недоумение, поскольку каша не яв-

ляется ни распространённым, ни популярным чешским блюдом, и смысл русского фразеологизма остаётся неясным. «Кормит барона кашей» в своём переводе и Л. Фикар: «*Kaši barona nekrm, takhle pofilosofování, toho tu přej*». Несколько лучше справились с задачей воспроизведения этого фразеологизма К. Крауз и Й. Топол в переводе «Трёх сестёр» 1966 г.: «*Tu na barona chlebem, on do tebe filozofii*». Но наиболее адекватным нам представляется последующий перевод Л. Сухаржипы с помощью частичного чешского фразеологического эквивалента *i kdyby na sůl nebylo*: «*Baron si musí zafilosofovat, i kdyby na sůl nebylo*». В этом случае в переводе полноценно воспроизведены не только семантика фразеологического оборота, но и его эмоционально-экспрессивные коннотации.

Воспроизведение фразеологических единиц в пьесах А.П. Чехова средствами чешского языка вообще не является сильной стороной чешских переводчиков. Например, фразеологизм в реплике «*Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропадала!*» передаётся с помощью описательного перевода, при котором теряются и смысловые, и экспрессивные нюансы: «*Ech, ty krásu nejkrásnější, kam ses nám jen poděla*» — перевод Л. Фикара; «*Ať si osladím život, co se s tím budu párat*» — перевод К. Крауза и Й. Топола. Полным фиаско заканчивается перевод фразеологизмов в том случае, если переводчик не распознал устойчивое словосочетание в тексте подлинника и соответственно исказил его семантику в переводе. Ср.: «Вы сегодня немножко *не в духе...*» — «*Dneska vás asi bolí duše*» (букв. «сегодня у вас болит душа», перевод Л. Фикара); «Только вот *остановка* за бедной Машей» — «*Tady, to je jen zastávka pro chudinku Mášu*» (букв. «вот, это остановка для бедняжки Маши», перевод Л. Фикара). Подобных ошибок избежали переводчики следующей генерации, например К. Крауз и Й. Топол. Реплику с фразеологизмом «Вы сегодня немножко *не в духе...*» они переводят описательно, верно сохраняя ее семантику: «*Dneska nemáte zrovna nejlepší náladu*», а фразу «Только вот *остановка* за бедной Машей» переводчики воспроизводят с естественно звучащей чешской интонацией: «*Jde vlastně jen o to, co chudák Máša*».

Развитие переводческого мастерства чешских авторов можно проследить также на примере перевода слов-реалий в тексте «Трёх сестёр». Если у Б. Прусика, П. Папачка и Л. Фикара текст перевода пестрит калькированными *вёрстами, пудами, блинами, пирогами, квасом, земскими управами*, то К. Крауз и Й. Топол заменяют русские реалии общеупотребительной чешской лексикой: *pud — kilo, versta — kilometr, piroh — dort, blin — lívanec, kvas — pivo, zemská správa — okresní výbor*. Возникает вопрос: не теряется ли при этом национальное своеобразие чеховского текста? С нашей точки зрения, авторы перевода справедливо отдали предпочтение простоте

и понятности текста для чешского зрителя. С той же целью переводчики либо совсем выпускают из текста типично русские обращения: *батюшка, матушка, нянечка, голубчик, голубушка, мой родной, моя славная*, либо находят подходящие чешские соответствия. Ср.: *высокоблагородие — Excellence, батюшка — milostrán, голубчик — dítěna*. Обращения по имени-отчеству обычно в переводе сохраняются, так как они прочно ассоциируются в сознании чехов с русской языковой и социальной культурой. В некоторых случаях авторы переводов прибегают к заменам, когда типично чешское обращение звучит в контексте более естественно: «*Александр Игнатьевич из Москвы*» — «*Pan plukovník je z Moskvy*». Такая замена представляется оправданной, так как для чешского речевого этикета неприемлемо обращение к военному офицеру по имени. В отдельных случаях переводчики семантизируют русские реалии, вводят объяснение непосредственно в текст пьесы: «*Mám už Stanislava druhé třídy, to už je přece vyznamenání!*»

Перевод «Трёх сестёр» К. Крауза и Й. Топола 1966 г., несмотря на довольно хорошее качество, грешит более частым использованием экспрессивной и обиходно-разговорной лексики в сравнении с подлинником, например: *co se s tím budu párat, naštvat, jdem na to, baron se namazal, doktor se zas napálil, vždyť je to fuk* и т.д. Таким образом, язык дореволюционной русской интеллигенции в тексте перевода явно сближается с повседневной чешской обиходной коммуникацией. Однако здесь следует отметить, что перевод «Трёх сестёр» К. Крауза и Й. Топола создавался для конкретной театральной постановки пьесы А.П. Чехова режиссёром Отомаром Крейчей в Театре за воротами (Divadlo za branou). Концепция этого перевода возникла под влиянием общего режиссёрского замысла спектакля, который заключался не в том, чтобы в точности копировать оригинал, а в стремлении проникнуть в сущность чеховского текста, по-новому взглянуть на него непредубеждённым взглядом своих современников. Первым шагом на пути осуществления этой концепции стал новый текст перевода. Герои Чехова заговорили у К. Крауза и Й. Топола простым, но выразительным языком, лишённым сентиментального пафоса. Правильно уловив такие черты языка Чехова, как простоту, ясность, народность, переводчики, в отличие от своих предшественников, намного вольнее обращаются с оригиналом. Они уже не слепо следуют подлиннику, а стремятся найти более точные по смыслу и эмоциональному воздействию чешские соответствия. К. Крауз и Й. Топол, как и режиссер спектакля О. Крейча, не делают акцент на русских реалиях и атмосфере эпохи, а приближают чеховских героев к своим современникам, не теряя при этом уважения к авторскому тексту.

На рубеже 60-х и 70-х гг. XX в. на чешской сцене появились новые чеховские переводы Леоша Сухаржицы, который в 50-е гг. был студентом театрального института в Москве и уже с тех пор находился во власти мира А.П. Чехова. Л. Сухаржица был не только великолепным знатоком русского языка и культуры, но также актером и сценографом, т.е. человеком, который хорошо знал театр изнутри. Его переводы чеховских пьес не только современны, но и тонки, сценичны, остроумны. По словам известного режиссёра Я. Качера, который работал над постановкой чеховских драм вместе с Л. Сухаржицей, переводчик перевернул представления чешского зрителя о русской классике: «Оказалось, что в переводе Л. Сухаржицы Чехов предстал современно мыслящим человеком с тонким чувством юмора» [Patočková, 2007, с. 12]. Леош Сухаржица перевёл все пьесы русского писателя, и его переводы стали основой лучших чеховских постановок последних четырёх десятилетий под режиссурой таких известных мастеров чешской сцены, как О. Крейча, Я. Качер, И. Раймонт, П. Лебл, В. Моравек. Особенный резонанс имели в 90-е гг. новаторские постановки «Вишнёвого сада», «Чайки», «Дяди Вани» и «Иванова» в переводах Л. Сухаржицы, осуществлённые Петром Леблом в пражском Театре на перилах (Divadlo na zábradlí).

В новом тысячелетии появились новые переводы А.П. Чехова — часто дискуссионные, неоднозначные (достаточно назвать тексты Я. Верниша или Я.А. Гайдлера). Но это свидетельствует прежде всего о том, что пьесы А.П. Чехова востребованы в чешских театрах и неизменно пользуются популярностью зрителей. Потому что постановка А.П. Чехова — это всегда серьёзный творческий вызов, который предоставляет неограниченные возможности сценического воплощения авторского замысла, интерпретации сложной мозаики человеческих характеров и взаимоотношений.

### *Список литературы*

- Etlík J.* Leoš Suchařípa — člověk divadelního myšlení // Divadelní noviny. 1994. N 3.
- Patočková J.* Krejčův český Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let // Divadelní revue. 2007. N 3.
- Suchařípa L.* Pravidla hry. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
- Švejda M.* Deset let s Čechovem // Divadelní noviny. 2000. N 3.
- Zmatlík I.* Čechov a Mrožek aneb Listování v paměti. Praha: Artur, 2001.

**Шен Хайтао,**

аспирант, доцент Института международного образования Чанчуньского политехнического университета Китая; e-mail: shenghaitao2009@mail.ru

**В.В. Башкеева,**

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Бурятского государственного университета; e-mail: oaelun@mail.ru

**«МЕДВЕДЬ» А.П. ЧЕХОВА В ПЕРЕВОДЕ НА КИТАЙСКИЙ  
ЯЗЫК: ТРАНСФОРМАЦИЯ ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ В СВЕТЕ  
ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕРЕВОДА**

В статье речь идет о возникших в переводе Цао Цзинхуа (перевод 1960 г.) трансформациях в характере героев одноактной пьесы А.П. Чехова «Медведь». Нюансы комических характеров Чехова строятся во многом на столкновении различных культурных пластов и языковых стилей. Сложность перевода и национальные культурные отличия приводят к тому, что образность, метафоричность ослабевают, а рациональное начало усиливается. Это видоизменяет и жанровую природу водевиля.

**Ключевые слова:** художественный перевод на китайский язык, трансформации в характере героев, столкновение культурных пластов, видоизменение жанровой природы водевиля.

**Sheng Haitao,**

Postgraduate, Associate Professor at Changchun University of Science and Technology, China; e-mail: shenghaitao2009@mail.ru

**Vera V. Bashkeeva,**

Dr. Sc. (Philology), Professor at the Chair of Russian Literature, Buryat State University, Russia; e-mail: oaelun@mail.ru

**The Translation of A.P. Chekhov's *The Bear* into Chinese: Transformation in the Heroes' Characters**

This article studies the transformations in the heroes' characters as observed in Cao Jinghua's translation of Anton Chekhov's one-act play *The Bear*. Nuances of Chekhov's comical characters are in many ways based on the conflict between different cultural layers and language styles. Difficulties of translation and national cultural differences weaken the figurative and metaphorical components while strengthening the rational component. This can even result in a change in the play's genre.

**Key words:** translation into Chinese, transformations in heroes' characters, the conflict of different cultural layers, change in the play's genre.

Проблема перевода драматических произведений А.П. Чехова на европейские языки имеет в основе своей разницу языковую и в меньшей степени культурную. При переводе Чехова для восточного читателя и зрителя, например для китайского, культурная дистанция окажется не менее важной, чем языковая. Уточнив, что количество переводов драматических трудов Чехова на китайский

язык еще не так велико, как в европейских странах, отметим особый интерес переводчиков малых чеховских драматических форм к замечательной комедии-шутке «Медведь». Пять авторов обращались к её переводу: Гень Цзичжи, Шен Синжен, Цао Цзинхуа в 1923 г., Ли Цзяньу в 1948 г., Жу Лун в 1980-х гг. Но только единственный автор Цао Цзинхуа (1897—1987) несколько раз возвращался к работе над комедией. Впервые этот известный китайский переводчик и литературный деятель перевёл комедию в 1920-х гг., потом улучшал, изменял, уточнял свой перевод в 1954 и в 1960 гг. Он переводил и другие произведения Чехова. Мы обратимся к последнему его переводу.

В одноактной пьесе «Медведь», по жанру являющейся водевилем, привычная жанровая легкость водевиля становится иной, насыщается психологической глубиной. Как верно замечает С.В. Зубкова, Чехов «стремится к преодолению сценической условности, традиционные жанровые приёмы, которыми изобилывал водевиль до Чехова, мотивируются самим действием, психологией героев, а не какими-либо внешними, привнесёнными причинами»<sup>1</sup>. Характер героя оказывается у Чехова важен не менее, чем фабула и сюжет. Нас интересует, как в процессе художественного перевода появляются трансформации в изображении и восприятии героев, которые могут привести к изменению идеи произведения. Трансформации коснулись всех трёх героев шутки «Медведь» — и носителей конфликта помещицы Поповой, помещика Смирнова, и фонового, но весьма интересного персонажа слуги Луки.

Две важнейшие особенности перевода, не прямо связанные с изображением героев, имеют принципиальное значение для понимания их характеров. Во-первых, название пьесы «Медведь» трансформировалось в название «Дурак», «Глупец» 蠢货. Связано это во многом с тем, что китайскому читателю непонятен тот культурный шлейф ассоциаций, которые характерны для образа медведя в русской культуре: частотный образ в народных сказках, образ, встречающийся в литературе, — достаточно вспомнить сон Татьяны из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Понятно, что «дурак», «глупец» задают иную парадигму восприятия. Во-вторых, в переводе 1960 г. Цао Цзинхуа все местоимения (*и ты*, *и вы*) перевёл как «вы», что сразу же уравнивает слугу Луку с господами, видоизменяет водевильный регистр, его легкость, игривость, парадоксальность.

Не будем в разговоре о героях, который в данном случае начнётся с образа Поповой, выделять те детали перевода, которые от-

---

<sup>1</sup> Зубкова С.В. Драматический характер в одноактной комедии А.П. Чехова. Киев, 1990. С. 65.

кровенно не соответствуют русской культурной ситуации и потому должны анализироваться в другом контексте: имеется в виду название *милостивого государя* «господином» 先生 (сцена 4) или неточный перевод глагола *править* глаголом «запрягать» 赶马 (сцена 1).

Причастность Поповой к культурным веяниям времени, которые так или иначе влияют на формирование особенностей мышления и поведения литературного героя, исчезает из перевода. Так, сведены к нулю аллюзии, которые могли бы возникнуть в связи с трагедией Шекспира «Гамлет», обращение к которой не раз встречается в творчестве Чехова. Попова примеряет на себя шекспировские одежды, одежды одновременно матери Гамлета и Офелии, упоминая знаменательное словечко *тень*: *Пусть тень его видит, как я люблю его*. В переводе речь идет о близких, синонимических, но не тождественных понятиях — «душа», «привидение» 鬼魂.

Отметим, что изобилует культурными ассоциациями и речь Смирнова: герой процитирует и Фета (*шепот, робкое дыханье*), и цыганский романс «*Очи черные, очи страстные*», будет говорить о лермонтовской таинственной Тамаре (сцена 8). Оба героя довольно естественно обращаются к культурному багажу эпохи, но от внимания китайского читателя это ускользает, и потому мера образованности, мера начитанности героев не воспринимается ими.

Во второй сцене, состоящей из монолога героини, автор приоткрывает завесу над некоторой драматичностью её судьбы: оплакиваемый Nicolas, оказывается, не только изменял жене, но и делал сцены. Тем не менее Попова и раньше, и теперь прощает его, её прощение одновременно комично и драматично. Драматизм, скрытой пружиной которого оказывается её сильный характер, неотделим от комизма театрального поведения, пусть и не вполне осознанного. Наиболее яркими выразителями её отношения и поведения являются эмоциональные определения себя как *паиньки, верной жёнки*, а мужа как *бутуза*. В переводе эти определения стали «хорошей женщиной» 乖女人, «верной женщиной» 忠心的女人, «маленьким толстяком» 小胖子. Первые два придают ее позиции ложную патетичность и редуцируют подсознательное игровое начало. Получается, что Попова вполне серьезно воспринимает себя, и драматизм исчезает. Называние бутуза маленьким толстяком не позволяет увидеть скрытое материнское начало в поведении героини, а, в частности, в этом её человеческая сила.

Еще один трудно переводимый аспект, влияющий на воссоздание характера героя, связан с переводом фразеологизмов. В сцене 9 в кульминационный момент всей шутки, когда Попова соглашается на дуэль, она — будучи не в силах сдержать эмоции — восклицает: «С каким наслаждением я влеплю пулю в ваш медный лоб!». Последнее трансформировалось в переводе Цао Цзинхуа «в ваше

толстое лицо» 厚脸. Помимо того, что это откровенная несветскость — переход на особенности физиологии, это ещё и сужение, и видоизменение смыслов. *Медный лоб* указывал на понимание Поповой упорства, упрямого, грубого Смирнова, в чём-то по-мужски и даже по-мужицки непробиваемого, а «толстое лицо» свидетельствует лишь о раздражённости героини, скатившейся на уровень некрасивой бытовой перебранки.

В целом в переводе упрощены и несколько огрублены детали образа героини. Гротескность, шаржированность, комические неожиданности, характерные для жанра водевиля<sup>2</sup>, ослаблены.

Что касается Смирнова, то в случае с этим героем ещё больше интересных, трансформирующих его характер моментов в переводе. Не в последнюю очередь это связано с тем, что он достаточно эмоциональный человек, к тому же находящийся в непростой финансовой ситуации.

Важное место в понимании общекультурной, в том числе социальной, ситуации имеют обращения. Так, *сударыня* Чехова трансформируется в «госпожу» 太太, что принципиально меняет отношения между героями: вместо равноправных отношений землевладельцев возникают отношения неравенства и некоторого принижения. В сцене седьмой «госпожа» также служит переводчику, но уже вместо слова матушка (*Я своё возьму, матушка*).

Неточности, связанные со сложностью перевода, могут привести к герменевтическому недоумению. Так, фраза Смирнова *Ваш покойный супруг, с которым я имел честь быть знаком*, переведена как «ваш муж был мой друг» 您的丈夫是我的朋友. В свете этого становится непонятным, почему же Смирнов и Попова раньше были незнакомы, почему так некорректно ведёт себя Смирнов и т.д. Вместо *покорнейше благодарю*, сказанного Смирновым с иронией, с пожатием плеч в неудовольствии появилось «Я вас благодарю» 多谢您 (сцена 4), *скажите, пожалуйста* (интонация пердразнивания, несогласия), переведено буквально как «Скажите (говорите), пожалуйста!» 请问, и также непонятно зрителям. Или *Хоть караул кричи* как выражение трудной ситуации переведено буквально «Спасите!» 简直要大喊救命 (сцена 6). Появляется сомнение в адекватности реакции героя на собеседницу. Герой кажется и слабее, и страннее, и добрее.

Для понимания характера чеховских водевильных героев важен стилистический регистр. Непередача стиливого своеобразия оригинала (вместо *мне предстоит платёж процентов в земельный банк* — «Завтра я должен платить» 因为我明天要到农业银行去付利息 или

<sup>2</sup> См.: Панасенко Е.Г., Кедрова Е.Я. Стилистические фигуры в одноактной драматургии А.П. Чехова. С. 95.

*Стало быть, не можете заплатить?* — «Значит, не платите?» 这么说, 不能付吗? (сцена 4), *Я тоже имел честь сказать вам русским языком* — «Я тоже сказал вам ясно» 我也明明白白告诉过您 (сцена 8) также упрощает героя и ту социокультурную ситуацию, которая его порождает. Выработывавшиеся в течение десятилетий формулы вежливости в общении малознакомых людей и дистанцируют их, и облегчают коммуникацию. В переводе домашний, даже интимный, несколько простоватый тон разговора создаёт неверную установку для зрителя. Кроме того, в сцене 4 минимизируется комический контраст между грубостью обращения к слуге (*Болван, любишь много разговаривать* — сцена 4) и вежливой официально-стью обращения к хозяйке (*Сударыня, честь имею представиться*). Образ Смирнова сразу задаётся у Чехова в диапазоне между одичалой грубоватостью и сословной воспитанностью, между барскостью и мужественностью.

Одной из примет образа Смирнова становится умение талантливо чертыхаться — традиция, во многом идущая от Гоголя, когда комический герой живет в стихии бранного слова. Но это и то, что трудно переводить. Отсюда и неточность или отсутствие перевода таких, например, выражений: *Ночевал чёрт знает где (не переведено)*, *На кой леший сдался мне ваш приказчик* — неточный перевод 谁同你的鬼管家有什么关系 (сцена 4), *трахнутья башкой о стену* — неточный перевод 再不然叫我一头碰死到墙上嘛? (сцена 5), *Ни одна каналья не платит* — «ни один хулиган не платит» 没有一个无赖肯付钱 (сцена 5). Перевод *каналья* как «хулигана» 无赖 переводит разговор из сферы оценки личностных качеств индивидуума в сферу социальных оценок и нарушения социальных норм.

Умение Смирнова ругаться не означает, однако, у Чехова его свирепости или жестокости. Он более герой эмоционального слова, чем обязательного дела, не всё у него получается, и очень часто не получается. Куда бы он ни заезжал, никого нет на месте; в его длинном донжуанском списке поражений, пожалуй, не меньше, чем побед. В чем-то это герой по-детски бесхитростный, прямолинейный, откровенный, в нём есть определённый шарм. Показательно, что когда он, выглядывая в окно, распекает своего слугу, то передразнивающая фраза *Ничаво...* и следующая за этим угроза *Я тебе задам — ничаво!* из сферы привычно словесной. В переводе герой грозит «побить» Семёна, что делает его одновременно беспомощной и жёстче.

Языковая игра, которая в той или иной степени является формой выражения комического содержания, очевидно, не вполне была понятна китайскому переводчику. Очевидно, отсюда непере-ведённость фразы Смирнова *Внору вешаться* (сцена 6), восприня-

той как серьезное заявление взрослого человека и потому вновь приводящей к герменевтическому недоумению.

Образность языка Смирнова также представляет сложность для переводчика, особенно если метафора связана с культурно-историческими реалиями русской жизни. Фраза *Разозлил меня этот шлейф* не переводится, возможно потому, что деталь дамского туалета шлейф и метафора, созданная на ее основе, культурно не релевантны для китайского читателя. В другом месте шлейф (*А тут еще этот траурный шлейф с настроением!* — сцена 7) переводится как «молодая вдова» 小寡妇. Исчезновение бранной метафоры ведет к редукции комического, к замене выразительной образительности спрямлённой описательностью.

Многозначность образного языка героя, связанная не только с фразеологизмами (*трещать как сорока* — «петь как сорока» 好像喜鹊一样高唱, сцена 8) или метафорами, проявляется в различных разговорных выражениях. В реплике *Барынька, чего доброго, меня за разбойника приняла* словосочетание *чего доброго* переведено как «скорее всего» 满可以. И теперь это не эмоция, а рассуждение, не опасение, а предположение, что сразу усиливает рациональный дискурс и ослабляет художественный. Ремарка от автора в сцене 8 «Кланяется» 鞠躬 вместо *расшаркивается* может быть соотнесена китайским читателем с типовыми формами встречи-прощания, выражения почтения, тогда как у Чехова герой продолжает вести комический поединок и в этом эпизоде уже издевается над героиней, а в лице её над всем женским родом. Расшаркивание как раз и передаёт глубину его эмоционального участия в ситуации, досады и, скажем прямо, прямолинейности, грубости.

Образ слуги Луки, так же, как и образы Поповой и Смирнова, строится на столкновении языковых стилей, за которым прочитывается определенный культурный фон. Важнейшая примечательность Луки — использование просторечных слов, характерных для крестьянства: *цельный, почитай, померли, военная оркестра, дадена, батюшки, напужал*. Подключение к такому колоритному стилю православного религиозного дискурса (*угодники, всякое дыхание радуется, заставь вечно бога молить*), обременённость Луки понятиями низового общества слуг с его представлениями о прекрасном — называет офицеров *чистые конфеты* — создают также весьма яркий художественный образ. В связи с отсутствием в переводе просторечной лексики, метафор, некоторых грамматических моментов Лука из носителя народной мудрости, здравого смысла превращается частично в ментора, выдержанного, вышколенного, частично сближенного в социокультурном плане с господствующим сословием.

Трансформации, произведённые Цао Цзинхуа, не случайны. И этому две причины: сложность перевода, установка переводчика. О первой было сказано. Что касается второй, то в пьесах драматурга вычитывалась социальная критика. Не случайно Чжу Исэн в современной книге о Чехове солидарен с постановщиками спектаклей 1941 г. по одноактным пьесам «Медведь», «Юбилей», «Предложение», говоря о том, что «тогда выбирали эти пьесы, потому что в них содержалась ирония над пошлостью, лицемерием и глупостью помещиков и буржуазии»<sup>3</sup>. Он считает, что в «Медведе» «Чехов успешно насмеяется над грубостью и лицемерием героев»<sup>4</sup>, в частности над Поповой, которая постоянно говорит о клятве «до самой могилы не снимать этого траура и не видеть света...», а на самом деле, по мнению исследователя, не забывает напудриться.

Очевидно, ближе к современному пониманию Чехова Ли Чжэнмин, который стремится понять только художественный момент, понять, каким образом претворяется комическая ситуация, почему сюжет комичен? [Ли Чжэнмин, 2002, с. 148—149]. Однако его в меньшей степени волнует проблема точного перевода.

В итоге характерологические трансформации видоизменяют понимание глубинной природы водевиля Чехова «Медведь».

### *Список литературы*

- Зубкова С.В. Драматический характер в одноактной комедии А.П. Чехова. Киев: Лыбидь, 1990. С. 65.
- Панасенко Е.Г., Кедрова Е.Я. Стилистические фигуры в одноактной драматургии А.П. Чехова. С. 95.
- Ли Чжэнмин. Входя в литературный мир Чехова. Гонконг: Изд-во Тяньма, 2002. с. 148—149.
- Чжу Исэн. Чехов. Шанхай: Изд-во Восточно-китайского пед. ун-та, 2006. С. 6.

---

<sup>3</sup> Чжу Исэн. Чехов. Шанхай: Изд-во Восточно-китайского пед. ун-та 2006. С. 6.

<sup>4</sup> Там же. С. 162.

**Чжан Цзяньхуа,**

кандидат филологических наук, профессор Пекинского университета иностранных языков; e-mail: zjh121559@mail.ru

## **А.П. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ И КРИТИКОВ**

В данной работе проводится обзор существующих в течение ста лет переводов и критических статей, посвященных изучению произведений Антона Чехова в Китае. За целое столетие трактовка и оценка творчества Чехова претерпели в Китае значительные изменения. Первый этап перевода и восприятия Чехова наблюдался в первой половине XX века. В это время за перевод и рецензии произведений Чехова взялись одни знаменитости: Лу Синь, Мао Дунь, Ба Цзин, Го Можо, Цяо Цюин и др. В последующие тридцать лет (50—70-е гг. XX в.) повышенная политизированная обстановка Китая усилила внимание критиков к идеологическому аспекту художника, к его роли в духовном перевоспитании людей Нового Китая.

**Ключевые слова:** Чехов, Китай, переводчики, критики, трактовка.

**Zhang Jianhua,**

Cand. Sc. (Philology), Professor at Beijing Foreign Studies University, China; e-mail: zjh121559@mail.ru

### **A.P. Chekhov through the eyes of Chinese translators and critics**

This paper summarizes the translations and studies of A.P. Chekhov's works in China made in the last hundred years, during which interpretations and appraisals of his works have undergone remarkable changes. The first phase of translation and acceptance of Chekhov's works occurred in the first half of the 20<sup>th</sup> century. Translators and critics of that period were all famous Chinese writers, such as Lu Xun, Mao Dun, Ba Jin, Guo Moruo, and Jiao Juyin. In the following thirty years (1950s—1970s), because of the political atmosphere in China, critics of Chekhov's works shifted their focus to his ideology and how his works would transform the people's minds in China. In the recent thirty years (1980s—2010), as the spiritual environment in China has been de-ideologized, interpretations of Chekhov's works have become diversified in an unprecedented way.

**Key words:** Chekhov, China, translators, critics, interpretations.

Чехов был знаком китайским читателям еще в начале XX в. и являлся одним из первых русских классиков, произведения которого переводились в Китае. По неполным данным, в течение столетия количество переводчиков Чехова в Китае достигло 70 с лишним, и почти все издательства издавали произведения писателя.

В связи с особенностями историко-социального и культурного периода протяженностью в целое столетие трактовка творчества Чехова претерпела значительные изменения.

Первый этап перевода и восприятия Чехова наблюдался в первой половине XX в., период «китайского культурного просвещения». Это было время, насыщенное общественными потрясениями

и катастрофами. Борьба за национальную независимость и освобождение стала главной задачей китайского народа в этот период, что и определило специфику познания Чехова как просветителя.

В последующие 30 лет (50—70-е гг. XX в.) значительно изменилась ситуация с трактовкой Чехова. Повышенная политизированная обстановка страны усилила внимание критиков к идеологическому аспекту художника, к его роли в духовном перевоспитании людей Нового Китая. Такая ситуация достигла своего предела под воздействием усложнившейся политической жизни в Китае во время «культурной революции».

Последнее тридцатилетие (80-е гг. XX в. — первое десятилетие XXI в.) представляет собой период обогащения и размягчения душ китайских читателей. Вследствие деидеологизации духовной атмосферы в стране наблюдается небывалый плюрализм в интерпретации творчества Чехова.

### **Чехов: пессимист или борец?**

Стихийный перевод Чехова начался в Китае вскоре после смерти писателя. В 1907 г. вышел в свет рассказ Чехова «Чёрный монах». Перевел его с японского языка на классический древний китайский язык У Тао. Через два года Лу Синь и его младший брат Чжоу Цзожэнь перевели с японского языка рассказы «Горе» и «В овраге». И вскоре уже внимание китайских читателей было привлечено к необыкновенному таланту Чехова, отличавшего его от японских, европейских и американских писателей.

Небывалый бум в области перевода русской литературы и, в частности, Чехова наблюдался во время событий 4 мая 1919 г., он совпал с широким движением культурного просвещения в Китае, с общей пропагандой идей демократии и науки, идущих из Европы. При этом переводили с русского языка на современный, доступный для широких масс читателей разговорный язык. Имя Чехова распространялось и популяризировалось.

В течение 10 лет вышел в свет ряд переводов рассказов и пьес Чехова. Наряду с прозой Чехова в 20-е гг. XX в. особый интерес для китайских читателей представляли его пьесы. Именно в 20-е гг. были переведены пьесы Чехова. Уже тогда в Китае Чехова считали одним из пяти самых выдающихся драматургов мира.

Характерно, что важными силами армии переводчиков и рецензентов Чехова были в этот период первоклассные писатели того времени. За перевод и рецензии Чехова взялись такие знаменитости, как Лу Синь (1881—1936), Тьюй Тюбай (1899—1935), Ху Ши (1891—1962), Мао Дунь (1896—1981), Ба Цзин (1904—2007), Го Можо (1892—1978), Чжень Чжендо (1898—1958), Цао Цзинхуа (1897—1987) и др.

Обновить и воскресить слово для того, чтобы обновить миропонимание, было одной из целей переводческой работы. Попытка вернуться к простоте языка, к словам, доступным для простых читателей, — такова была одна из миссий деятелей нового культурного движения. В этом отношении Чехов и его творчество стали для китайских писателей лучшим примером. Отношение к Чехову — одно из интересных проявлений антитрадиционализма китайских писателей, их «громогласная декларация», необходимая для того чтобы общество осознало их революционный натиск на старую литературу, на старый древнеклассический китайский язык.

Знакомство читателей с Чеховым в Китае в первое двадцатилетие в основном ограничилось переводом. Мало было своих интерпретаций у китайских переводчиков и критиков, не говоря уже о серьезном исследовании творчества писателя. Чаще всего к переводным текстам прилагались критические статьи русско-советских и японских критиков. Биографические и монографические книги русских авторов о Чехове перевели намного позже.

Вначале Чехов трактовался как пессимист. В 1924 г. Цао Цзинхуа перевел пьесу «Три сестры» и на основе монографической главы «Чехов» книги Иванова-Разумника «Русская литература» написал статью «О Чехове». В статье он утверждал, что художник является «грустным пессимистом», «пессимизм укоренился в глубине его души», потому что он смотрел на жизнь всегда печальными, безнадежными глазами, с нахмуренными бровями, видел в жизни одну пошлость. Хотя в его творчестве 1990-х гг. появилась некая надежда на будущее, но эта надежда была так смутна, слаба и далека от действительности, что не могла рассеять его укоренившийся пессимизм. Поэтому в творчестве Чехова «эмоции грусти, пессимизма намного сильнее чувства радости»<sup>1</sup>. Это мнение прочно вошло в обиход понимания Чехова в 1920—1930-х гг. прошлого века в Китае.

В том же ключе трактовал в 30-е гг. творчество Чехова писатель Мао Дунь: «У Чехова весьма углублённый и пронизательный взгляд на человечность и ее слабости. Хотя в начальных его рассказах еще наблюдалась легкая улыбка, но писатель быстро попал в густой туман печали и отчаяния, и вплоть до самой смерти он стонал печально, не было у него оптимизма»<sup>2</sup>. Писатель Ба Цзин рассматривал художника как беспросветного пессимиста. Еще более категорично выступил переводчик книги «Чехов» Лу Личжи, говоря, что «будучи грустным и печальным пессимистом, Чехов не смел сопротивляться духу времени, он просто от грусти и печали

<sup>1</sup> Чехов А.П. О Чехове. Три сестры / Пер. Цао Цзинхуа. Пекин: Коммерческое изд-во, 1925. С. 136, 145, 161.

<sup>2</sup> Мао Дунь. Чехов: Три сестры // «Переводные шедевры европейской и американской литературы». Изд-во Группа китайской культурной службы, 1936. С. 202—203.

стонал, у него были лишь насмешки над болезненным обществом, отсутствовало сопротивление духа, так что он бесполезен для нашего нового времени. Мелка его ирония, как муравей, в его творчестве ощущаются лишь следы истории, демонстрируются лишь экспонаты музея»<sup>3</sup>.

Совсем по-иному смотрел на Чехова великий писатель, «знаменосец и главный генерал нового культурного движения» Лу Синь. Особенно важны его переводческая деятельность и интерпретация Чехова в 1920—1930-е гг., которая имела поворотный характер для восприятия Чехова в Китае. И не потому, что и сегодня мы признаем за ним тот авторитет, который ему приписывался в кругах китайской творческой интеллигенции во время и после движения 4 мая, а потому, что критика Лу Синя действительно схватывала элементы новизны чеховской прозы, даже если потом эта новизна втискивалась в весьма тесные идеологические рамки.

Чехов был одним из трёх самых любимых русских писателей Лу Синя. Он говорил, «что касается меня, то я предпочитаю Чехова и Горького, Гарди и Пюго, потому что они новее, ближе к нашему миру»<sup>4</sup>. Будучи горячим ценителем Чехова, Лу Синь признавал в нём огромную идейную и эстетическую силу, необычную для дочеховской русской литературы, рассматривал его как носителя новых идей, видел в его творчестве силу для преобразования китайского общества и жизни китайского народа. Он не раз говорил, что чеховская литература есть новая литература «во имя жизни человека». Он был не только одним из первых переводчиков Чехова в Китае, но и выступил с новым пониманием художника.

После двухтомного «Сборника зарубежных рассказов» (1909), в который вошли рассказы Чехова «На ссылке» и «В овраге», Лу Синь в 1921 г. перевёл ещё два рассказа Чехова и включил их в его сборник «Серия: современная переводная проза Т. 1». В опровержение имеющей хождение в 1920-е гг. интерпретации Чехова как пессимиста, Лу Синь в 1929 г. перевёл статью Л. Рогачевского «Чехов и новая литература и искусство» и назвал её «очень справедливой статьёй». Писатель полностью разделял мнение автора о том, что чеховское творчество представляет собой лучшее сочетание истины и искусства, что писатель, свободный от идейных и эстетических тенденций, умел острее всех других писателей разоблачать мерзость и пустоту общества России»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Чехов М. Чехов / Пер. Лу Личжи: Изд-во Группа Государственный свет Китая, 1932. С. 147—152.

<sup>4</sup> Лу Синь. Собрание сочинений: В 16 т. Т. 6. Пекин: Народная литература. С. 175—176.

<sup>5</sup> Чехов А.П. Чехов и новая литература и искусство / Пер. Лу Синя. Поток, 1929. Т. 2. № 5.

Лу Синь утверждал, что литература не должна быть утилитарной, прагматичной, и видел в Чехове выдающегося представителя настоящей литературы. В предисловии «Сборника зарубежных рассказов» Лу Синь подчеркивал важное значение зарубежной литературы для эстетического преобразования китайской литературы. Он пишет, что «новизна мастерства зарубежной литературы с нашего сборника начинает внедряться в Китай»<sup>6</sup>, в отличие от классического жанра китайского романа, чеховский жанр рассказа представляет собой самый яркий и интересный отрезок жизни человека, истории нации, эволюции общества. По поводу первого сборника рассказов Чехова «Слова об обычаях и привычках: рассказы Чехова» (1916) — перевода Чень Цзялиня и Чень Дадэня — он написал критическую статью, в которой высоко оценил отбор переводчиками рассказов и выразил радость по поводу того, что начатое им дело перевода продолжают новые переводчики, что даёт новые результаты. «Чистейшие по эмоциям рассказы являются первыми лучами в темноте и кличем аиста среди кукареканыя петухов»<sup>7</sup> — слова Лу Синя были не только похвалой творчества Чехова, но и критикой в адрес китайской литературной школы «Утки и бабочки», школы эротической прозы.

Любовь Лу Синя к Чехову объясняется ещё и тем, что Чехов оказал немаловажное влияние на его творческий рост. В 1944 г. писатель и поэт Го Можо писал, что «весьма сходны роли Чехова и Лу Синя в духовной жизни своей нации, они почти близнецы. Если творчество Чехова является безмолвной грустной музыкой для человечества, то Лу Синь по крайней мере является безмолвной грустной музыкой для китайского народа. Все они писатели-реалисты в изображении пошлости души. В великих заслугах Лу Синя заложено зерно, посеянное Чеховым на Востоке»<sup>8</sup>.

Читателям 1930-х гг. предлагалось очень популярное восьмитомное издание рассказов Чехова переводчика Чжао Цзиньшена, в которое вошло 162 рассказа. Чтобы полностью посвятить своё время переводам Чехова, он в 1929 г. уволился с должности редактора Издательства «Просвещение». Переводчик впервые дал относительно полную картину прозаического мира Чехова. Благодаря этому изданию китайские читатели имели возможность получить общее представление о выдающемся таланте Чехова-новеллиста. Чжао Цзиньшен пытался подготовить полное собрание сочинений

---

<sup>6</sup> Лу Синь. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. Пекин: Народная литература, 1981. 511 с.

<sup>7</sup> Гу Цзюнь. Исследование перевода Лу Синя. Фуцзяньское изд-во Просвещение, 2009. 66 с.

<sup>8</sup> Го Можо. Чехов на Востоке. Избранные произведения Го Можо. Т. 13. Изд-во Народная литература, 1961. С. 167—169.

произведений Чехова, но получилось лишь восемь книг. Время повлияло на переводчика и, скорее всего, прервало его переводческую работу, потому что советская пролетарская литература в это время пользовалась шумным успехом в Китае, китайским революционерам были ближе Горький, Серафимович, Маяковский, Фурманов, Фадеев. Вместе с другими переводчиками Чжао Цзиньшен перешел к более тенденциозно-революционной советской литературе. По его мнению, по сравнению с советскими писателями Чехов и другие русские классики уже менее нужны и модны для китайских читателей. Так что великие попытки переводчика Чжао завершились. Как говорил Лу Синь, получилась «тигровая голова, но змеиный хвостик».

Исключение составил в 1930—1940-е гг. рассказ «Палата № 6», который вызвал особый интерес у переводчиков и рецензентов. И постепенно на глазах у китайских читателей произошло рождение Чехова — великого писателя-борца против безумного социального строя за свободу личности и широких народных масс. Разрушить «палату № 6» в Китае стало устремлением многомиллионных китайских революционеров.

После того как в 1930 г. писатель Ба Цзинь перевёл статью Луначарского «Чехов в нашу эпоху», и в 1934 г. известный поэт, литературовед Ху Фэнь перевел «Отрывки из воспоминаний о Чехове» Горького, образ Чехова стал несколько меняться. Луначарский подчёркивал актуальное значение творчества Чехова для нового времени и новой жизни, писал, что «в отличие от андреевского отчаяния и франсовской мизантропии чеховская тоска является тоской человечества по истинной светлой жизни», «Чехов бессмертен не только потому, что его творчество вечно живо, но и потому, что писатель является вечным борцом»<sup>9</sup>. А Горький раскрыл в творчестве Чехова непреклонный дух борьбы художника, направленный против тёмной и пошлой жизни человека.

В 1940-е гг. фактически все драматические произведения Чехова уже были переведены на китайский язык. Большой вклад в перевод и трактовку Чехова-драматурга сделал драматург и режиссер Цяо Цзюин. Он добился замечательного сочетания точности и изящества лексических и стилевых особенностей чеховского слога. Будучи теоретиком драматургии Нового Китая и одним из основателей авторитетного Пекинского народного художественного театра, он сделал глубокую идеологическую трактовку «Вишнёвого сада», что на определённое время сформулировала основные идеи чехововедения после образования КНР, он же основал социально-историческое направление в изучении чеховской драматургии.

---

<sup>9</sup> Луначарский А.В. Чехов в нашу эпоху / Пер. Ба Цина // Ростки. 1930. Т. 1. № 2.

По его мнению, без понимания исторического контекста времени и российского общества невозможно выявить смысловой пафос одной из самых талантливых и загадочных пьес Чехова «Вишнёвый сад». Называя пьесу «символической поэмой общества», он пишет, что «вишнёвый сад с его цветущими белыми вишнями олицетворяет старый, рухнувший феодальный режим, и, естественно, приверженцев старого, кому в голову не пришла мысль о свержении этого режима, неминуемо ждёт гибель». «Чехов является замечательным доктором, который лечит не только больных, но и общество. И рецепт лечения заключается в разрушении бесплодного вишнёвого сада и выращивании плодотворного нового вишнёвого сада»<sup>10</sup>. Чехов своей пьесой точно указал закономерность исторического развития человеческого общества. Вот почему новый хозяин в пьесе Чехова намного деятельней и сильнее старых хозяев сада.

Боле того, Цзяо Цзюин первым сделал скрупулезный анализ речи действующих лиц пьесы Чехова. Он чутко уловил речевые характеристики действующих лиц в «Вишнёвом саду», заключающиеся в очень коротких любимых словечках героев. Драматург указывает: «...если мы внимательно следим за бытовой жизнью человека, то узнаём, что подавляющее большинство людей, выражая своё тупиковое и печальное состояние души, всегда немногословны или прибегают к самым безразличным репликам»<sup>11</sup>. В результате многолетнего исследования и наблюдения над конкретными свойствами чеховских пьес Цзяо Цзюин пришел к выводу, «чтобы понять Чехова, надо понять поэзию, понять лирические элементы в творчестве Чехова, надо отказаться от фальшивого взгляда на эстрадность сценического искусства, надо найти в пьесе истинную жизнь. В этом и истинная ценность Чехова, величие «Вишнёвого сада»<sup>12</sup>.

В сороковую годовщину со дня смерти Чехова литературовед Ху Фэнь (1902—1985) написал статью «Отрывки из жизни Чехова», в которой подвергал критике прежние ложные мнения о Чехове. Он писал, что Чехов ни в раннем, ни в позднем, ни в прозаическом, ни в драматургическом творчестве не был ни пессимистом, ни мизантропом, а наоборот, «первым человеком в области литературы и искусства, который явно ощутил неизбежность революции в конце прошлого и начале нынешнего века»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Русская литература и искусство. 2004. № 4.

<sup>11</sup> Цзяо Цзюин. Слова после перевода «Вишнёвый сад». Дом книг писателей, 1947. С. 144.

<sup>12</sup> Там же. С. 146—148.

<sup>13</sup> Ху Фэнь. Отрывки из жизни Чехова // Средний Китай. 1945. Т. 2. № 1.

## Чехов: писатель аполитичный, надклассовый или красный

Благодаря большим заслугам переводчиков и критиков А.П. Чехов после образования КНР пользовался большой популярностью среди многочисленных китайских читателей. В 1954 г. в статье в честь 50-й годовщины со дня смерти Чехова председатель Союза писателей Китая Мао Дунь пишет: «В мировой классической литературе Чехов является одним из самых любимых писателей китайского народа и китайских писателей»<sup>14</sup>.

Кроме таких известных и общепризнанных переводчиков Чехова, как Цао Цзинхуа (1897—1987), Ли Цзянью (1906—1982), Цзяо Цзюин (1905—1975), Цзин Жень (1910—1971), Ман Тао (1916—1978) и др., появились и новые переводчики.

Жу Лун (1916—1991) начал переводить Чехова еще с 1940-х гг. с английского текста, первое издание было выполнено в 1950 г. шанхайским издательством «Пиньмин» (Разночинец). Свою полувековую жизнь он посвятил работе над переводами Чехова и впоследствии стал самым популярным переводчиком Чехова в Китае. В 50-е гг. XX в. Жу Лун перевел 27 томов произведений Чехова, в которые вошли 220 рассказов и повестей. В 80-е гг. он сверил переведенные тексты с русским подлинником, после чего его переводы прочно вошли в классический китайский вариант чеховского творчества, который потом в разные годы переиздавался огромными тиражами на континенте и острове Тайвань многими издательствами Китая.

Критическое острие реалиста Чехова, по мнению Жу Луна, было направлено против «рушащегося строя старой России», «нравственного вырождения и болезненного состояния жизни среднего и высшего слоев». Переводчик пишет, что Чехов «чутко видит рабское преклонение людей из низов перед высокопоставленным, произвол и самодурство богатого человека, продажу души за деньги, серость жизни»<sup>15</sup>. А в статье «Патриотизм Чехова»<sup>16</sup> Жу Лун указывает, что чеховская критика общества и человека исходят от горячей любви писателя к родине и народу, от его страстной надежды на новую жизнь в России, где не будет эксплуатации и гнёта человека человеком. Жу Лун видит в Чехове и горячего защитника человеческого достоинства, и носителя высокой морали. Достоинство и любовь, с его точки зрения, выше и ценнее всех других качеств человека и прежде всего проявляются в любви к себе, в самоуважении. Без чувства достоинства и любви невозможна и речь о морали человека.

<sup>14</sup> <http://reading.cersp.com/WeekReading/SpecialReading/200801/4870.html>

<sup>15</sup> Чехов А.П. Дети / Пер. Жу Луна. Послесловие Жу Луна. Шанхай: Новые литература и искусство, 1956. С. 164.

<sup>16</sup> Жу Лун. Патриотизм Чехова // Новое обозрение. 1954. № 13.

Жу Лун высоко ценит поэтические свойства писателя. Холодность Чехова к сантиментам, склонность к иронии с его глубоким критическим взглядом на жизненные проблемы являются, по мнению Жу Луна, самыми важными чертами рассказов писателя. Он считает, что Чехов освещает нелегкий быт шуткой, юмором, в его рассказах всегда переплетается смешное и печальное. За внешне смешным всегда кроется внутренне печальное, в его творчестве важны не только социально-историческое, но и нравственное и философское содержание произведений. Жулуновские статьи с анализом самых «теденциозных рассказов», с уклоном в их идейную трактовку, стали самым распространенным жанром литературной критики Чехова в первые десятилетия после создания Нового Китая.

В связи с быстрым развитием дружественных отношений между СССР и КНР в 50-е гг. XX в. чеховские рассказы стали лучшим учебником для изучения русского языка. Были изданы в этот период разные рассказы Чехова, например книга «Пари» (русско-китайские тексты рассказов Чехова с грамматическими комментариями, Пекинское издательство «Санлень», 1950), «Избранные рассказы Чехова: русско-китайские тексты» (Шанхайское отделение Книжного издательства Китая, 1952).

1954 — год пятидесятилетней годовщины со дня смерти писателя, стал годом Чехова. В Пекине состоялась Всекитайская конференция, посвященная Чехову — мировому культурному деятелю. Китайское издательство «Театр» издало специальный номер «В память о Чехове», в котором были опубликованы статьи известных китайских писателей и критиков, посвящённых великому художнику.

Большие потери были нанесены в 1954—1955 гг. литературе и искусству в связи с разгромом так называемого контрреволюционного блока Ху Фэня. Поэт и литературовед Ху Фэнь из-за выступления против вульгарной социологии и субъективного лозунгового реализма, из-за своей твердой эстетической позиции был репрессирован. Рикошетом пострадали многие писатели, литературоведы и переводчики, в том числе и известный переводчик русской литературы и Чехова Цзя Чжифан. Естественно, Чехов «вырождался» в глазах революционных критиков, стал «пассивным, отсталым, не годным для нового революционного времени». Итак, почти в каждой работе о Чехове, обзоре и очерке с анализом рассказов и пьес Чехова с уклоном в их идейную трактовку все явнее образ Чехова-писателя становился аполитичным и надклассовым.

Так, переводчик Ман Тао в послесловии к его переводу пьесы «Вишнёвый сад» (1954) писал, что Чехов интересен для нашей эпохи лишь его художественным мастерством, лишь «как», а не «что», его «что» уже устарело, стало неприемлемым для читателей

нового времени после победы революции...»<sup>17</sup>. Так выразилась и редакция издательства «Театр» в 1955 г. в предисловии к книге «Иванов» перевода профессора Уханского университета Ли Ни (1909—1968): «Чехов не в состоянии указать героям и читателям конкретный путь борьбы, в этом ограниченность мировоззрения писателя... жаль, что у Чехова не было полноценного и ясного мировоззрения, он не мог решить проблему: что делать?»<sup>18</sup>.

Ситуация несколько изменилась после того, как в 1957 и 1960 гг. вышли книги В.В. Ермилова «Драматургическое творчество Чехова» и «Чехов», которые были переведены Чжан Шоушенем. Книги имели шумный успех и надолго определили основные идеи чеховедения в Китае, и концепция Ермилова о красном Чехове вошла в обиход критики Чехова и его творчества в Китае. Писатель и народ, литература и жизнь, критика и мечта — эти ключевые слова советского критика предлагались китайским писателям, критикам и переводчикам. Чехов стал народным писателем, хорошо знающим народ и жизнь России. Художник превратился в образцового проповедника высокой морали и нравственности. Известные возгласы молодых героев «Вишневого сада» — «начинается новая жизнь! прощай старая жизнь!» верные и прекрасные мысли Чехова — «в человеке должно быть всё прекрасно» превратились в штампы трактовок писателя.

Десятилетняя катастрофическая культурная революция (1966—1976) была временем культурного нигилизма. И облик художника-обличителя старого общества и борца за светлое будущее, и облик красного Чехова полностью был отвергнут. Радикальные критики считали, что чеховские конфликты не носят ясного социального характера, очень слабо выражены в прямом противостоянии истины и лжи, добра и зла. Так называемый конфликт у Чехова чаще всего лишь мнимый, видимый, а не сущий и вне социальной борьбы. Чеховские герои в своих действиях и речах постоянно пассивны и не способны бороться. Критические статьи в большинстве своём обвиняли Чехова в надклассовой позиции, отсутствии духа борьбы, в том, что все персонажи Чехова со своими разными жизненными позициями, разными идеями и речевыми образами — одинаково мешане или никчемные неудачники, или бесполезные хлюпики, или последние люди, не заслуживающие достойного существования на этой земле. В его прозе и пьесах нет ни настоящих смелых людей, которые могли бы противостоять пошлости жизни, ни настоящих высоких идей, которые могли бы вдохновить этих людей на созидательную деятельность. Чехова считали любителем

---

<sup>17</sup> Чехов А.П. Вишневый сад / Пер. Ман Тао. Пекин: Народная литература, 1954. С. 112.

<sup>18</sup> Чехов А.П. Иванов / Пер. Ли Ни. Изд-во Театр Китая, 1960. С. 1—2.

маленьких, нудных людишек. Книги Чехова не миновали общей участи, постигшей все книги зарубежных классиков, — их целиком снимали с полок книжных магазинов, доступ к ним был закрыт.

Известный поэт Лю Шахэ, выражая свою справедливую печаль и ненависть к вздорному отношению к Чехову, написал стихотворение «Сжигание книг»:

Вас для себя не оставлю, // Вас от людей не скрою. // Ночью вас в печь отдаю, // Чехов, с вами навеки прощаюсь. // С пенснэ и клином бородою, // Ты с насмешкою, А я слезы лью. // Пепел летает, и дым исчезает, Света нет, // Чехов, с вами навеки, Прощаюсь<sup>19</sup>.

### **Многоликий и вечный Чехов**

В 1980-е гг. по мере всестороннего открытия Китая миру наблюдался небывалый подъём привлечения зарубежной культуры и небывалый энтузиазм переводчиков и исследователей зарубежной литературы. Общее количество переведённых зарубежных художественных произведений превысило все издания, до этого времени переведённые в Китае. Вольный дух времени сказался не только на многочисленных изданиях произведений зарубежной литературы, но и на пересмотре художников и их творчества под новым углом зрения.

За двадцать лет, с 1980 по 1999 г., Жу Лун закончил перевод собрания сочинений и писем Чехова в 16 томах. В начале 80-х гг. в Шанхае переиздали «Сборник драматургических произведений Чехова» перевода Цзяо Цзюина. Вышло в свет множество сборников рассказов и пьес самых разных изданий и переводчиков самых разных возрастов. Были изданы отдельными книгами записи, письма, фелетоны и очерки Чехова. В 1997 г. сын известного писателя Тянь Хана переводчик русской литературы Тянь Давэй перевел «Сборник записей, фелетонов и дневников Чехова» и впервые познакомил китайских читателей с книгой Чехова «Остров Сахалин» и другими публицистическими произведениями. В книжных магазинах продавалось множество популярных изданий лучших рассказов и пьес Чехова для широкого читателя, в частности для юношества и детей. В Шанхае в 2002 г. появилось издание сборника адаптированных рассказов Чехова для детей «Человек в футляре»<sup>20</sup>. В 2004 г. была издана серия «Весёлое чтение: сто мировых шедевров», адресованная школьникам для повышения их эстетического уровня и вкуса. Том рассказов Чехова состоит из шести частей: персонажи, пейзаж, диалоги, авторские ремарки, лирические от-

<sup>19</sup> <http://reading.cersp.com/WeekReading/SpecialReading/200801/4870.html>

<sup>20</sup> Чехов А. П. Человек в футляре / Адаптированный Ли Шуечжу. Шанхай: Шанхайское народное издательство живописи, 2002.

ступления, повествование<sup>21</sup>. Через год в провинции Цзилин был издан сборник «Избранные рассказы Чехова», в качестве обязательных литературных произведений для внеаудиторного чтения школьников<sup>22</sup>. Чехов стал едва ли не единственным писателем из русских классиков XIX в., рассказы которого («Ванька», «Хамелеон», «Человек в футляре») вошли в школьные учебники начального и среднего этапов.

Если до 80-х гг. XX в. перевод Чехова в какой-то степени оттеснял его изучение, то после 1980-х гг. несомненно расширилось и активизировалось исследование его наследия. Рамки изучения конкретных проблем творчества Чехова раздвигались и вширь и вглубь: от моментального отклика на выход в свет новой книги произведений — до серьезной научной статьи, от детального анализа конкретного рассказа — до монографических книг в целом. Чехова читают люди всех возрастов, им интересуются все культурные люди, русисты и не русисты, школьники и студенты, писатели и критики, прозаики и драматурги. К вопросам поэтики творчества Чехова оказывается причастным почти каждый исследователь независимо от того, какой специальной темой он занимается.

Китайский чеховед, профессор Восточно-китайского педагогического университета Чжу Исын написал в 1984 г. две книги: «Новеллист Чехов» и «Чехов: личность, творчество, мастерство», которые являются первыми монографиями о Чехове в Китае. В 1987 г. вышел в свет сборник научных статей «Исследование Чехова» под редакцией профессора Шуй Чжуу. Издана книга французского биографа Генри Троя о Чехове на китайском языке. Были переведены книги советских ученых — «Чехов и его эпоха» А. Туркова, «Записные книжки Чехова» З. Паперного и др. Зарубежные исследования намного расширили критический кругозор китайских ученых, способствовали уничтожению барьера между китайским и зарубежным чеховедением.

Небывалый плюрализм наблюдается в трактовке Чехова в новый период. Творческий процесс Чехова трактовался профессором Чжу Исыном как эволюция от невинного, аполитичного изображения действительности к демократической критике зла в России и глубокой любви к трудящимся массам. Таково общее содержание статьи профессора для разных изданий произведений Чехова «Непревзойденный новеллист Чехов». Автор пишет, что «Чехов — народный писатель, его замечательная литературная деятельность — дело народное. Моральный пафос, полный ненависти к пошлякам,

<sup>21</sup> Легкое чтение ста мировых шедевров / Под ред. Сун Шаочжэня. Фучжоу: Изд-во Литература и искусство пролива, 2003.

<sup>22</sup> Чехов А.П. Избранные рассказы Чехова / Пер. Цай Цзяна. Енчжи: Народное изд-во Енбянь, 2005.

паразитам и эксплуататорам, сочувствия к трудящимся и стремления к светлой жизни, пронизывает все его творчество. Живые образы, изображённые им для разоблачения общественных и человеческих пороков, и по сей день сохраняют художественное обаяние и служат идейным оружием для борьбы против пошлого мировоззрения и печального культа денег»<sup>23</sup>. Профессор не раз упоминает, что Чехов не знает рабочий класс, образы рабочих, вышедшие из-под его пера, слабоваты и несколько замкнуты, «они даже снимают головные уборы и низко кланяются перед лошадьми хозяина завода», поэтому, по мнению профессора, прав Фадеев в том, что он Чехова не любит. Трактовка рассказов Чехова в статье все еще сохраняет идеологический характер, и идейность по-прежнему является для профессора важной шкалой ценности литературы.

Подобная интерпретация была сделана и рецензентом Ли Баочу в статье-предисловии «Непревзойдённый новеллист Чехов» для сборника «Хамелеон. Рассказы Чехова» жулунского перевода (1995). Он отмечает, что Чехов — это писатель, всем сердцем и всеми помыслами любящий простые народные массы и верный им. Рецензент проявил большой интерес к политической позиции Чехова в отношении к социальной революции. Он пишет, что писатель наконец отказался от толстовства, «осознал ошибочность теории абсолютной свободы», преодолел аполитичную тенденцию, «хотя он и до конца жизни поистине не понял коренную теорию социальной революции»<sup>24</sup>.

Их мнения разделяет и старший научный сотрудник Института зарубежной литературы АОН Китая Ли Хойфан. Исследователь видит «основные идеи рассказов Чехова в воспроизведении духовной жизни русской интеллигенции конца XIX в., указывает причины её трагедии в обществе и утверждает, что конфликты в произведениях Чехова происходят не между людьми, а между людьми и обстановкой»<sup>25</sup>.

В противовес их взглядам своё мнение высказал профессор Юго-китайского педагогического университета Тань Юй Цзянь. Он пишет, что Чехов не историчен, а человечен, т.е. в своём художественном творчестве он делает упор не на времени и истории, а именно на человеке и его нездоровых, нечестных, противоречащих человечности чертах характера, например рабстве, жестокости, произволе, робости, невежестве... И писатель раскрывает их

---

<sup>23</sup> Чехов А.П. Хамелеон. Избранные рассказы / Пер. Жу Луна. Предисл. Чжу Исына. Шанхай: Шанхайское изд-во Переводческая литература, 2002. С. 9—10.

<sup>24</sup> Чехов А.П. Хамелеон. Избранные повести и рассказы Чехова / Пер. Жу Луна. Предисл. Лу Баочу. Пекин: Хуавэнь, 1995. С. 7.

<sup>25</sup> Чехов А.П. Человек в футляре / Пер. Ли Хойфана. Изд-во Литература и искусство НОАК, 1997. С. 2.

независимо от того, кто является их носителем, где и каким образом все это проявляется. Ссылаясь на слова поэта Го Можо, профессор пишет: «Чехов на Востоке пользуется особой любовью... его произведения и манера письма очень по вкусу восточным читателям... Это зелёный чай с чистым и благоуханным запахом и с некоторым горьковатым привкусом»<sup>26</sup>.

В полемике по поводу идеологической трактовки Чехова была написана статья молодого ученого, доктора Шан Сяоцзина для сборника рассказов Чехова «Человек в футляре» из «Серии классики: мировые шедевры». Автор придает большее значение лирико-психологическим и бытийным рассказам Чехова, считает, что бытийные темы являются ведущими в прозе Чехова, что писатель великолепно сочетал в своей прозе хладнокровие врача и тонкое чутье художника. Суть новизны творческого принципа Чехова заключается «в его отказе от излишнего политического, социального, экономического резонерства, в окончательной объективности, правдивом описании персонажей и вещей, крайней сжатости, новизне письма и чувстве отзывчивости»<sup>27</sup>.

В 1995 г. крупный ученый, профессор из Фуданского университета, зам. председателя Всекитайской ассоциации исследователей русской литературы Ша Чжунни отредактировал книгу «Чехов А.П. Иронические рассказы» в переводе Жу Луна. Подбор рассказов и само название книги уже свидетельствуют об особом взгляде составителя на поэтику иронию Чехова. Он называл писателя «мастером искусства иронии», считал, что иронией проникнуто все художественное творчество Чехова. Она отличается от иронии древней китайской литературы, от древнегреческого Мениппа, от европейских басен, от мещанской прозы Средних веков и сводится прежде всего к «простоте письма без всякой деформации», к комизму-смеху. Чеховская ирония — это преувеличение в рамках реальности, чеховский смех подчас вызывает озноб и мурашки по телу. И более того, чеховская ирония большей частью была выражена помимо непосредственного смысла слов, не обнаруживаясь в тоне. Таким образом, реалистическое искусство Чехова путём крайней объективной холодности достигло небывалого художественного совершенства. Но под внешней объективностью, идейной тенденцией, ценностной ориентацией скрывается страстная любовь и сильная антипатия писателя<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Чехов А.П. Дуэль: Избранные повести и рассказы Чехова / Пер. Тан Юйцзяня и др. Гуань Чжоу: Изд-во Хуачжень, 1996. С. 2, 6—7.

<sup>27</sup> Чехов А.П. Человек в футляре / Пер. Чжу Феньдя, Ван Мина. Изд. группа Янцзы, 2007. С. 5.

<sup>28</sup> Чехов А.П. Иронические рассказы / Пер. Жу Луна; сост. и автор предисл. Ша Чжунни. Шанхай: Шанхайское изд-во Литература и искусство, 1995. С. 1—9.

Скрупулезный анализ своеобразия идей и поэтики Чехова дал тайбэйский учёный, проживающий в США. Он пишет, что герою «Чёрного монаха» нужен смысл жизни, каким бы образом он ни был осуществлен, во сне или в грезах, ведь Чехов всю жизнь боролся с рутинной, ограниченностью и серостью жизни, с духовной мертвечиной<sup>29</sup>. Статья другого тайбэйского ученого Луй Чженьхоя «Чехов — грустный новеллист-лирик» была посвящена отдельным, но основополагающим, по мнению автора, свойствам творчества Чехова. Автор тонко поймал в чеховских рассказах поэтическую силу грустной лирики, утверждая, что отсутствие сюжета как такового, внимание к обыденным обстоятельствам и предпочтение ярких деталей и необычной обстановки, чаще всего печальной, представляют собой излюбленные изобразительные средства Чехова. Он пишет, что «рассказы Чехова подобны неожиданному поцелую незнакомой красавицы, который создаёт красивый и неуловимый мираж для счастливых, живущих до этого скучной и монотонной жизнью, однако делает его ощущение скуки и пустоты еще острее и невыносимее»<sup>30</sup>.

Широкий круг проблем, связанных с мировоззрением и поэтическими свойствами Чехова, с отношением Чехова к китайской литературе составило содержание рубрики «100-летие со дня смерти Чехова» журнала «Русская литература и искусство». Большие статьи «Стиль Чехова», «Чехов и современная драматургия XX века», «Впечатления и размышления о Чехове» знаменитого критика и чеховеда Тунь Даомина — обстоятельные работы, рассматривающие поэтику Чехова как систему. Учёный умело сочетал серьёзный научный анализ со своими тонкими эмоциями. Из статьи исчезли «дежурные фразы» и «обязательные цитаты», она изобилует умными мыслями и искренними чувствами поклонника таланта Чехова.

Чехов любит уединение, пишет учёный, «уединение для Чехова означает духовную независимость, духовные поиски, оправдывающиеся совестью. ...Поиски свободы, добра, красоты — вот чем характеризуется чеховский стиль, чеховская идея. Хотя он жил в XIX веке, но его идея и творчество принадлежат читателям всех времён»<sup>31</sup>. А поэтика драматургии Чехова, по мнению учёного, связана с несколькими направлениями современной драматургии. Модернистские элементы пьес Чехова касались и структуры, и

---

<sup>29</sup> Избранные рассказы Чехова из «Серии классиков новых течений» / Пер. Кань Гуовэя. Вводная статья Цао Юньяна. Тайбэй: Чживэнь, 1985. С. 8.

<sup>30</sup> Чехов А.П. Избранные рассказы / Пер. Жу Луна. Предисл. Луй Чженьхой. Тайбэй: Тайбэйское книжное акционерное общество «Лавр», 1996. С. 17.

<sup>31</sup> Чехов А.П. Тоска и другие: избранные произведения Чехова / Гл. ред. Тунь Даоминь. Пер. Лу Синя и др. Пекин: Изд-во Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004. С. 474—475.

конфликтов, и символов. Тунь Даоминь указывает, что отклонение и отчуждение Чехова от традиций драматургии обусловили тенденцию его «антидрамы», драматург Чехов перешагнул границы реализма и подошёл к модернизму и тем самым стал важным связующим звеном между двумя направлениями<sup>32</sup>. А его статья «Равнодушие — величайшее горе» была сопоставительной работой по исследованию Чехова и Лу Синя. Правда, она не сугубо научного свойства, но автор точно отметил общие идеи в творчестве двух великих писателей: «величайшее горе человека не столько в наличии в его жизни этого горя, сколько равнодушие людей к его горю»<sup>33</sup>.

Издатель сборника «Чехов А. Смерть чиновника» (2004) подобрал произведения Чехова не столько по идейному содержанию, сколько по их эстетическому разнообразию. Как отмечает редактор в своём предисловии, «по сравнению с писателями-современниками Чехов более заслуживает звания писателя чистого искусства. И этот писатель чистого искусства Чехов обладает богатейшими творческими приемами. Образы повествователя у Чехова разные, и комичный, и грустный, и холодно-торжественный, и деликатно-сдержанный... Наличествует в прозе Чехова и типичный характер, и символическая ситуация, и нелепая обстановка, и все эти приемы использованы лишь для того, чтобы показать крайнюю скуку и ужас серой жизни»<sup>34</sup>.

Одной из отличительных черт китайского чеховедения в новый период является сопоставительное исследование влияния Чехова на китайскую литературу XX века. Исследования учёных в большинстве своём были посвящены влиянию русского классика на такие крупные фигуры китайской литературы, как Лу Синь, Ба Цзин, Е Шеньгао, Чжан Тяньи, Шень Цзунвэнь, Цао Юй, Ша Ень и др. Участие исследователей китайской литературы в этом деле значительно расширило рамки изучения, обогатило содержание китайского чеховедения, показало китайский характер в развитии науки о Чехове.

Известный критик, один из ведущих научных сотрудников Института китайской литературы АОН Китая Ли Цзянцзюн пишет: «Судя по духу этики и образу письма, русские писатели делятся на две части: писатели, пишущие с глубоким чувством вины и искренней мольбой перед богом о печали и горе и восхваляющие дух милосердия, терпения и любви; писатели, обличающие пошлость

---

<sup>32</sup> Чехов А.П. Три пьесы / Пер. Тунь Даоминя. Пекин: Изд-во Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004. С. 447—475.

<sup>33</sup> Чехов А.П. Читайте Чехова / Пер. и коммент. Тунь Даоминя. Шанхай: Шанхайское изд-во «Санлэнь: жизнь, чтение, новое познание», 2008. С. 153.

<sup>34</sup> Чехов А.П. Смерть чиновника / Пер. Жу Луна. Предисловие Чжоу Чичжао. Анхойское изд-во Литература и искусство. 2004. С. 2—3.

и мерзость жизни путём смеха, юмора и сатиры и успокаивающие сердца людей. Толстой и Достоевский относятся к первой категории, а Гоголь и Чехов — ко второй. Но у всех один и тот же благородный дух общечеловеческой морали и культуры. А Чехов — один из самых образованных и благородных русских писателей. Он скромный даже до застенчивости, никогда не повышал голос перед теми, кто совершил ошибки, он даже никогда не говорил, что вам надо и нужно и т.д.»<sup>35</sup>.

Краткое путешествие в историю восприятия Чехова в Китае далеко не может исчерпать всё внимание и любовь китайских поклонников великого таланта к вечному Антону Павловичу. Чехов многолик и велик, бессмертен и неисчерпаем — таков образ художника глазами нынешних китайских переводчиков и исследователей.

### *Список литературы*

- Го Можо.* Чехов на Востоке // Избранные произведения Го Можо. Т. 13: Изд-во Народная литература, 1961. С. 167—169.
- Лу Цзюнь.* Исследование перевода Лу Синя. Фучжоу: Фуцзяньское изд-во Просвещение, 2009. С. 66.
- Жу Лун.* Патриотизм Чехова // Новое обозрение. 1954. № 13.
- «Избранные рассказы Чехова» из «Серии классиков новых течений» / Пер. Кань Гуовэя. Вводная статья Цао Юньяна. Тайбэй: Изд-во Чжизьнь, 1985. С. 8.
- Лёгкое чтение ста мировых шедевров / Под ред. Сун Шаочжэня. Фучжоу: Изд-во Литература и искусство пролива, 2003.
- Ли Цзяньцзюнь.* Русский опыт: культурное образование и борьба против пошлости // Литературное обозрение: проза. 2008. № 4. С. 6.
- Луначарский А. В.* Чехов в нашу эпоху / Пер. Ба Цзина // Ростки. 1930. Т. 1. № 2.
- Лу Синь.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Пекин: Народная литература, 1981. С. 511.
- Лу Синь.* Собр. соч.: В 16 т. Т. 6. Пекин: Народная литература, 1981. С. 175—176.
- Мао Дунь.* Чехов: Три сестры // Переводные шедевры европейской и американской литературы. Изд-во Группа китайской культурной службы, 1936. С. 202—203.
- Русская литература и искусство. 2004. № 4.
- Чехов А. П.* О Чехове. Три сестры / Пер. Цао Цзинхуа. Пекин: Коммерческое изд-во, 1925. С. 6, 145, 161.
- Чехов А. П.* Чехов и новая литература и искусство / Пер. Лу Синя // Поток. 1929. Т. 2. № 5.
- Чехов А. П.* Вишневый сад / Пер. Ман Тао. Пекин: Народная литература, 1954. С. 112.

---

<sup>35</sup> *Ли Цзяньцзюнь.* Русский опыт: культурное образование и борьба против пошлости // Литературное обозрение: проза. 2008. № 4. С. 6.

- Чехов А.П.* Дети / Пер. Жу Луна. Послесловие Жу Луна. Шанхай: Новые литература и искусство, 1956. С. 164.
- Чехов А.П.* Иванов / Пер. Ли Ни. Изд-во Театр Китая, 1960. С. 1—2.
- Чехов А.П.* Иронические рассказы / Пер. Жу Луна; сост. и автор предисл. Ша Чжунь. Шахай: Шахайское изд-во Литература и искусство, 1995. С. 1—9.
- Чехов А.П.* Хамелеон: Избранные повести и рассказы Чехова / Пер. Жу Луна. Предисл. Лу Баочу. Пекин: Изд-во Хуавэнь, 1995. С. 7.
- Чехов А.П.* Дуэль: Избранные повести и рассказы Чехова / Пер. Тан Юйцзяня и др. Гуань Чжоу: Изд-во Хуачжень, 1996. С. 2, 6—7.
- Чехов А.П.* Избранные рассказы / Пер. Жу Луна. Предисл. Луй Чженьхой. Тайбэй: Тайбэйское книжное акционерное общество «Лавр», 1996. С. 17.
- Чехов А.П.* Человек в футляре / Пер. Ли Хойфана. Изд-во Литература и искусство НОАК, 1997. С. 2.
- Чехов А.П.* Человек в футляре / Адаптированный Ли Шуечжу. Шанхай: Шанхайское народное изд-во живописи, 2002.
- Чехов А.П.* Хамелеон. Избранные рассказы / Пер. Жу Луна. Предисл. Чжу Исына. Шанхай: Шахайское изд-во Переводческая литература, 2002. С. 9—10.
- Чехов А.П.* Тоска и другие: избранные произведения Чехова / Гл. ред. Тунь Даоминь. Пер. Лу Синя и др. Пекин: Изд-во Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004. С. 474—475.
- Чехов А.П.* Три пьесы / Пер. Тунь Даоминя. Пекин: Изд-во Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004. С. 447—475.
- Чехов А.П.* Смерть чиновника / Пер. Жу Луна. Предисл. Чжоу Чичжао. Анхойское изд-во «Литература и искусство», 2004. С. 2—3.
- Чехов А.П.* Избранные рассказы Чехова / Пер. Цай Цзяна. Енчжи: Народное изд-во Енбянь, 2005.
- Чехов А.П.* Человек в футляре / Пер. Чжу Феньдя, Ван мина. Изд. группа Янцзы, 2007. С. 5.
- Чехов А.П.* Читайте Чехова / Пер. и коммент. Тунь Даоминя. Шанхай: Шанхайское изд-во Санлень: жизнь, чтение, новое познание, 2008. С. 153.
- Чехов М.* Чехов / Пер. Лу Личжи. Изд-во Группа Государственный свет Китая, 1932. С. 147—152.
- Ху Фэнь.* Отывки из жизни Чехова // Средний Китай. 1945. Т. 2. № 1.
- Цяо Цзюин.* Слова после перевода. «Вишнёвый сад». Дом книг писателей, 1947. С. 144.
- <http://reading.cersp.com/WeekReading/SpecialReading/200801/4870.html>

## ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

### II МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКИЙ ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА»

Высшая школа перевода (факультет) Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова с 28.04.2010 по 02.05.2010 провела очередную II Международную научно-практическую конференцию «Русский язык и культура в зеркале перевода».

Конференция была посвящена 150-летию со дня рождения великого русского писателя и драматурга Антона Павловича Чехова.

Греческий отель «Потидаеа» с неповторимым видом на гору Олимп на перешейке между двумя заливами в Эгейском море стал тем удалённым от мирских тревог местом, которое привлекло к себе переводчиков и переводоведов, преподавателей русского языка, литературоведов и лингвистов многих стран, чтобы обсудить вопросы современных наук о переводе, языке и литературе.

Участники конференции прибыли из ближнего и дальнего зарубежья: из Греции, Болгарии, Израиля, Китая, Сербии, Чехии; Беларуси, Грузии, Украины, Казахстана.

Российские коллеги приняли самое активное участие в конференции. Были представлены города: Москва, С.-Петербург, Таганрог, Барнаул, Белгород, Краснодар, Пермь, Пятигорск, Ростов-на-Дону и др.

Открытие конференции предшествовали приветствия Центра Исследования и развития греческой культуры стран Причерноморья, консула Российской Федерации в г. Салоники. Высшей школе перевода МГУ был вручён памятный знак за активный вклад в развитие отношений между Грецией и Россией.

Доклады *пленарных заседаний* были посвящены теоретическим проблемам переводоведения: «Оптическая метафора в критике перевода» (*О.И. Костикова*) и «Художественный перевод — квазитранслят или метаперевод?» (*Э.Н. Мишкуров*). Литературоведение в своём частном преломлении осветил в докладе «Чеховский аптекарь как литературный тип: парадоксы иноязычного восприятия» *В.И. Шульженко*. Рецепции произведений А.П. Чехова в Японии посвятила свой доклад *Т.М. Гуревич* («А.П.Чехов, прочитанный Японией: проблема восприятия образов»), с докладом «“Der Kirschgarten” — “Вишнёвый сад”» А.П. Чехова в Германии» высту-

пила *Н.Н. Миронова*. Пленарные доклады вызвали живой интерес, что способствовало такому обязательному сопровождению конференций и симпозиумов, как свободная дискуссия.

Обсуждения докладов продолжились на 4-х секциях.

В секции «Русская литература в переводах на языки мира. Чехов на сценах театров мира: межсемиотический перевод» прозвучали доклады, отображающие рецепцию прозы и драматургии А.П. Чехова в различных национальных культурах: «“Вишнёвый сад” А.П. Чехова в грузинских переводах и постановках» (*Т.А. Гоголадзе, Н.М. Миндиашвили*), «Пьесы А.П. Чехова на сценах театров Монголии» (*Алтанцэцег Пунцаг*), «А.П. Чехов на болгарской театральной сцене: история и современность» (*В.В. Николова*), «А.П. Чехов в театре русской эмиграции» (*М.Ю. Сумская*), «Драматургия А.П. Чехова как отражение национального менталитета. Традиции, интерпретации» (*Т.Ю. Ланда*), «Когнитивно-концептуальный аспект номинаций в переводах прозы А.П. Чехова» (*Л.В. Витковская*), «Актуализация рецепции произведений А.П. Чехова в болгарских переводах» (*И.М. Владова*), «Драмы А.П. Чехова в чешских переводах: история и современность» (*Л.Ю. Назаренко*), «Концепт “футляр” А.П. Чехова и немецкий перевод рассказа “Человек в футляре”» (*М. Щаренская*), «А.П. Чехов глазами китайских переводчиков» (*Чжан Цзяньхуа*). Доклад профессора Пекинского университета вызвал большой интерес участников и был рекомендован для публикации в «Вестнике Московского университета. Теория перевода. Серия 22». Языку А.П. Чехова посвятили свои доклады *М.Б. Нуртазина* («Особенности идиостиля А.П. Чехова (фреймовый анализ писем писателя)»), *Е.В. Маслакова* («Языковые средства репрезентации авторской концепции времени в художественном тексте А.П. Чехова»), *И.Л. Анастасьева* («А.П. Чехов. Творчество из ничего»). Анализу произведений А.П. Чехова как отражению национального менталитета русского народа посвятили свои выступления *И.В. Алёхина* и *И.М. Попова* («Мотив богооставленности как отражение русской ментальности в творчестве А.П. Чехова»), *Л.И. Чович*, *Б. Чович* («Об интерязыковом и интерсемиотическом переводах как предпосылках для интермедийных реализаций пьесы: от объекта словесно-эстетического к сценическому и к кинематографическому искусствам (на материале пьесы «Дядя Ваня» А.П. Чехова и её перевода на сербский язык)»), *О.Ю. Иванова* («Творчество А.П. Чехова в интерпретации И.Ф. Анненского-переводчика»), *Е.В. Любезная* («Интерпретация прозы А.П. Чехова Татьяной Толстой»).

На заседаниях секции «Языковая картина мира и перевод» были заслушаны и обсуждены доклады: «Языковая картина мира и перевод» (*М.Н. Есакова*), «Художественный концепт в искусстве

перевода» (*Ю.Н. Кольцова*), «Ассоциативные потери при переводе фразеологизмов в пьесе А.П. Чехова “Дядя Ваня”» (*Е.В. Трухтанова*), «К вопросу перевода русской литературы на греческий язык: история и современность» (*Э.К. Харатсидис*).

В работе секции «Лингвостилистические и лингвокультурные аспекты перевода» приняли участие *А.Г. Авшаров* с докладом «Рекламный текст как объект перевода: этнический и лингвокультурный аспект», *М.В. Гуновска* — «Образ грека в русской и болгарской литературе XX века», *Е.В. Харитонова* — «Национально-специфическое в переводе: к проблеме терминологии», *А.А. Романовская* — «Античный символ в современном русскоязычном тексте», *И.Ф. Головченко* — «Между образом и действительностью: юридический дискурс в текстах А.П. Чехова», *Х. Марку* — «Метафорическое переосмысление слова “глаз” во фразеологии — русско-балканские лингвокультурные параллели», *С.Н. Руссова* — «Цикл Р.М. Рильке “Жизнь Марии” в переводе В.Н. Маккавейского. Эквивалентность цели коммуникации», *Ю.А. Богатикова* — «“Лаура”. Где оригинал? (о публикации и переводе незавершённого романа В.В. Набокова)», *С.А. Ревенко* — «Специфика юридической терминологии и методы перевода (на материале русского и греческого языков)».

Секция «Русский язык в системе подготовки переводчиков» объединила доклады по теоретическим и практическим вопросам: «Современный учебник в контексте диалога» (*О.В. Гамазкова*), «Из опыта создания учебного пособия по теории перевода для студентов казахских отделений» (*А.К. Жумабекова*), «Лингводидактические основы моделирования учебника русского языка как иностранного для детского возраста» (*Е.А. Хамраева*), «Об опыте создания национально-ориентированного пособия по фонетике «Русская фонетика и интонация» для грекоговорящих учащихся» (*Г.М. Литвинова*), «Рассказы А.П. Чехова на уроках РКИ: методические задачи и их решения» (*Т.М. Соколова*), «О мотивационной актуальности лингвокультурологического подхода к преподаванию русского языка как неродного в вузе» (*Г.А. Кажигалиева*), «Опыт изучения поэзии русской эмиграции первой волны с англоязычными студентами: успехи и трудности» (*Н.Б. Лапаева*), «Преподавание РКИ в условиях культурной и языковой среды Беларуси: пути повышения мотивации учащихся» (*Е.З. Голуб*), «Герменевтика и проблемы РКИ» (*А.П. Забровский*).

Дискуссии на пленарных заседаниях, а особенно на секциях носили непринуждённый характер устных бесед, известных в Греции с древних времён: греческая атмосфера явно способствовала этому.

Материалы II Международной научно-практической конференции «Русский язык и культура в зеркале перевода» опубликованы

в сборнике, объединившем статьи 95 участников. Доклады отражают многообразие тем, связанных с творчеством А.П. Чехова, а также вопросы теории и практики перевода и лингводидактики. Обложка, выполненная в эстетике зеркального отражения, удачно соответствует содержанию сборника, который представляет несомненный интерес для исследователей в области теории перевода, сопоставительной лингвистики, литературоведения, сравнительной культурологии, критики художественного перевода, а также студентов, аспирантов, преподавателей-гуманитариев.

### *Список литературы*

Русский язык и культура в зеркале перевода. Материалы II Международной научной конференции. М.: Высшая школа перевода МГУ. 2010. 624 с.

*Н.Н. Миронова*

## ЯЗЫКИ И КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

### III МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛЕТНЯЯ ЯЗЫКОВАЯ ШКОЛА В ГРЕЦИИ

С 11 июля по 1 августа в Греции на берегу Эгейского моря прошла III Международная летняя языковая школа «Языки и культуры в современном мире», организованная преподавателями и сотрудниками Высшей школы перевода Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова М.Н. Есаковой, Ю.Н. Кольцовой, Г.М. Литвиновой, О.С. Жарковой, М.Н. Зайцевой, А.М. Макшанцевой, Е.С. Грибановской. В работе школы принимали участие студенты и школьники из России, Греции, Австрии, Китая.

Обучение слушателей школы велось одновременно по четырём программам: «Методика преподавания русского языка как иностранного», «Практический курс английского языка. Основы устного перевода», «Переводчик-международник – команда юниоров», «Русский язык и культура в современном мире».

Для российских студентов были организованы занятия по программе «Практический курс английского языка и основы устного перевода». Данная программа была направлена на развитие навыков устной речи, ознакомление учащихся с форматом разделов «Аудирование» и «Говорение» международных экзаменов PЕТ, FCE и IELTS, а также на развитие базовых навыков и умений, необходимых для осуществления профессионального устного перевода.

Студенты, выбравшие программу «Методика преподавания русского языка как иностранного», имели возможность не только участвовать в лекционно-семинарских занятиях, но и проходить как пассивную, так и активную практику на занятиях по русскому языку для иностранных студентов.

Иностранные студенты занимались по программе «Русский язык и культура в современном мире». Они имели прекрасную возможность изучать русский язык не только на занятиях с преподавателями, но и общаясь со своими ровесниками из России.

В рамках программы «Переводчик-международник – команда юниоров» российские школьники совершенствовали навыки владения английским языком, улучшали знание родного языка, повышали культуру речи и знакомились с мировой культурой и литературой. Кроме того, со слушателями школы проводились занятия, направленные на отработку практических риторических навыков: чистоты речи, связности, выразительности, культуры речи и навыков аргументации. Целью подобных занятий являлось снятие психологического барьера, связанного с публичными выступлениями.

Чтобы школьники лучше познакомились с культурой разных стран и народов преподаватели и студенты проводили для них лекции-презентации, посвященные истории и культуре стран участников школы: «Греция: от Гомера до наших дней», «Боги и божества греческой мифологии», «Следы греческой культуры в России», «Любовь и смерть в жизни великих писателей», «Эзоп — великий баснописец Греции», «Удивительные истории из жизни замечательных людей», «Своеобразие русской и греческой кухни», «Свадебные традиции и обряды в России и Греции» и др.

Для всех желающих дополнительно был также организован курс греческого языка. Не только школьники и студенты, но и преподаватели проявили большой интерес к его изучению. Занятия проводила выпускница магистратуры Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова Т. Капитаниду, для которой греческий является родным.

На протяжении всего пребывания в Летней школе участники готовились к поэтическому конкурсу и фотоконкурсу. Иностранные студенты учили стихотворения русских классиков, а российские студенты — стихотворения на греческом.

Во время торжественного закрытия Летней школы победители конкурсов были награждены подарками, а все участники получили сертификаты.

Третья неделя была посвящена культурной программе. Участникам школы была предоставлена уникальная возможность познакомиться с античной культурой. Были прочитаны лекции по культуре античной и современной Греции. Участники смогли посетить город Салоники — столицу Северной Греции, познакомиться с культурой классической Греции, Македонии эллинистической эпохи, увидеть столицу Греции — Афины — город удивительной судьбы, живое свидетельство высших достижений культуры, которые находят своё непосредственное выражение в памятниках различных эпох. Также были проведены экскурсии в Дельфы, Микены, Эпидавр, Дион, на остров Эвбей, в г. Халкиду, в Метеоры.

*А. Макшанцева, Е. Грибановская*

# Преподавателям перевода вузов России и СНГ

## Курсы повышения квалификации

Высшая школа перевода (факультет) МГУ имени М.В. Ломоносова объявляет о проведении с 17 по 30 января 2011 г. для преподавателей перевода вузов России и СНГ **курсов повышения квалификации в области методологии и дидактики письменного и устного перевода**

### *Программа курсов повышения квалификации:*

#### *Установочные лекции:*

- Когнитивная модель перевода
- Перевод в условиях глобализации: виды переводческой деятельности
- Новейшая история перевода: Век XX—XXI

#### *Семинары:*

- Общая дидактика и методология переводческой деятельности
- Методика преподавания синхронного перевода
- Методика обучения последовательному переводу с записью
- Методология перевода: переводческая ономастика в разных видах перевода
  - Методология перевода: ложные друзья переводчика
  - Методология перевода: переводческие трансформации: семантика, синтактика, прагматика
  - Методология перевода: освоение «чужого» в переводе. Реалии и универсалии
  - Критерии оценки переводческой деятельности. Переводческая критика

#### *Мастер-классы:*

- Редактирование художественного перевода.
- Синхронный перевод.
- Русский язык в устном переводе. Профессиональный уровень владения.
  - Последовательный перевод
  - Письменный перевод с использованием информационных технологий

**Общая трудоемкость курса:** 72 часа.

**Занятия проводят** профессора и преподаватели Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова, профессиональные устные и письменные переводчики ведущих переводческих и информационных компаний, эксперты международных организаций.

Мастер-классы проводятся в специально оборудованных аудиториях Высшей школы перевода (факультета) МГУ имени М.В. Ломоносова.

Участники программы обеспечиваются комплектом информационно-справочных материалов.

Всем участникам программы выдаётся удостоверение государственного образца о краткосрочном повышении квалификации по теме курсов.

Запись на курсы до 1 декабря 2010 г.

*Справочная информация и запись на курсы:*  
kpk\_translator@mail.ru

*Телефон 932-80-72*

## Информация для авторов журнала

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода» выходит один раз в три месяца.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

### *Требования к формату текста статьи:*

- объём рукописи 10—15 стр.;
- поля 2,54 × 3,17 см;
- полуторный междустрочный интервал;
- шрифт Times New Roman (12 кегель);
- текстовый редактор.

### *Требования к статье:*

- необходимо предоставить 2 рецензии;
- текст отправляется по электронной почте на адрес [vestnik22@mail.ru](mailto:vestnik22@mail.ru) или приносится лично в комнату № 1150 первого гуманитарного корпуса МГУ (на диске в формате RTF);

- *таблицы, схемы, иной иллюстративный материал* необходимо сохранить отдельными файлами и распечатать на отдельных листах;

- необходима *аннотация* (3—5 предложений) на русском и английском языках;

- наличие списка *ключевых слов* после аннотации на русском и английском языках;

- *примечания* в виде подстраничных сносок;

- *список литературы* сразу после статьи: без нумерации, в алфавитном порядке по фамилиям авторов. В тексте в квадратных скобках указывается фамилия автора(ов), год издания и страница. Например: [Иванов, 1998, с. 125]. При повторном цитировании: [там же, с. 128] для русскоязычных источников или [Ibid., p. 123] для иноязычных источников;

- данные *об авторе* (на русском и английском языках) — фамилия, имя, отчество (полностью), учёная степень, учёное звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения, контактный телефон и адрес электронной почты автора.

Авторы несут ответственность за подбор и достоверность приведённых фактов, цитат, экономико-статистических данных, имён собственных, географических названий и иных сведений.

Материалы присылать по адресу: 119899, Москва, Ленинские горы, МГУ, ГСП-2, 1 учебный корпус ГФ, факультет «Высшая школа перевода», комн. 1150. Тел.: 8-495-939-33-48. Адрес электронной почты: [vestnik22@mail.ru](mailto:vestnik22@mail.ru)

Плата с аспирантов не взимается. Рукописи не возвращаются. Во всех случаях полиграфического брака просьба обращаться в типографию.

## **УЧРЕДИТЕЛЬ:**

**Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова**

## **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:**

**ГАРБОВСКИЙ Н.К.**, главный редактор,  
**ДИАНОВА Г.А.**, зам. главного редактора,  
**КОСТИКОВА О.И.**, зам. главного редактора,  
**МОЗГОВАЯ Л.А.**, ответственный секретарь,  
**БЕЛЬСКИЙ Е.В.**, **ВИССОН ЛИНН (США)**, **ЕСАКОВА М.Н.**,  
**ЗАБРОВСКИЙ А.П.**, **КОЛЬЦОВА Ю.Н.**, **МАТАСОВ Р.А.**,  
**МИШКУРОВ Э.Н.**, **РЕЗНИЧЕНКО О.Л.**, **ТОРСУКОВ Е.Г.**,  
**ШАБАГА И.Ю.**

Редактор *М.Л. Балашова*

Технический редактор *З.С. Кондрашова*

Корректор *А.Я. Марьясис*

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ.  
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-28752 от 4 июля 2007 г.

### **Адрес редакции:**

*125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.  
Тел. 697-31-28*

Подписано в печать 13.08.2010. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офс. № 1.  
Гарнитура Таймс. Офсетная печать. Усл. печ. л. 8,0. Усл. кр.-отг. 2,0.  
Уч.-изд. л. 8,3. Тираж 250 экз. Заказ № . Изд. № 9015.

Ордена “Знак Почета” Издательство Московского университета.  
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.  
Типография МГУ.  
119991, ГСП-1, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 15.

**ИНДЕКС 20408 (каталог «Роспечать»)**  
**ИНДЕКС 88134 (каталог «Пресса России»)**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКОВСКОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

ISSN 0201-7385. ISSN 2074-6636.

Вестн. Моск. ун-та. Сер. 22. Теория перевода. 2010. № 3. 1—128.

**ISSN 0201-7385**

**ISSN 2074-6636**