

ПЕРЕВОД КАК ЧАСТЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

© Р.Ф.Бекметов, Л.Р.Сафина

Статья посвящена проблеме историко-культурных оснований художественного перевода как явления интерпретационного порядка. Конкретизирующим материалом статьи стал полный перевод "Сонетов" У.Шекспира на татарский язык, выполненный в 1950-е годы поэтом Ш.Мударрисом. Проводится мысль об учете идеологического контекста в формировании переводческой стратегии; выявляются некоторые стилевые особенности татарского перевода в сравнении с русским, осуществленным в 1940-е годы С.Я.Маршаком; подчеркивается необходимость создания поэтики татарского перевода, которая бы, среди прочего, оперировала ресурсами "точной" литературоведческой методологии. Философской составляющей всякой переводческой программы при этом считается диалектика "потерь" и "приобретений", устойчиво формирующая механизм конструирования перекодированных смыслов.

Ключевые слова: переводческая стратегия, культурно-исторический контекст, идеология, национальное мышление, текст, сравнительный анализ.

Перевод литературного произведения относится к числу деятельностных форм познания. Тезис этот в исследовательской среде не вызывает возражений и – как следствие – полемики. Нет сомнения и в том, что любая переводческая практика – это одновременно опыт по истолкованию художественного текста в пространстве культурных знаков и закрепленных за ними смыслов. Стратегия переводческой интерпретации при этом складывается из множественных, разнонаправленных "линий", среди которых имманентные (внутритекстовые) факторы при всей их важности занимают далеко не главное место. Гораздо большим, эстетически "возмущающим" действием в переводах нередко обладают вне-текстовые структуры, среди которых традиционно выделяют читательскую аудиторию в широком спектре ее духовного бытования, а также скрытую (но иногда и эксплицитно артикулированную) переводческую позицию – словом, культурно-исторический фон в его "идейном" проявлении. Попытаемся кратко рассмотреть механику "интериоризации" внешнего контекста в переводном произведении, взяв в качестве примера татарские переводы Шекспира.

Следует сказать, что Шекспир стал предметом татарской эстетической рецепции в конце XIX века. При этом с самого начала освоение литературного мира английского драматурга осуществлялось по трем важным направлениям. Во-первых, шекспировское творчество входило сущностным элементом в состав татарской художественной картины мира, формировавшейся в начале XX столетия как точка пересечения национальных, восточных и западноевропейских представлений. Во-вторых, поэтика Шекспира

рассматривалась в это время под углом литературно-критического анализа. В-третьих, наследие Шекспира переводилось на татарский язык в соответствие с теми принципами, которые отстаивались переводчиками новой поколенческой волны. О первых двух векторах рецепции в татарском литературоведении речь уже шла [1], и выводы этих пунктов сводятся к тому, что Шекспир оказался близок татарским писателям, благодаря психологическому рисунку своих пьес. Что касается татарских переводов, то эта сторона восприятия оказалась исследована несравненно хуже, ибо, кроме перечисления текстов английского поэта, подвергшихся переводу, за редким исключением [2], мы не имеем ничего, что по-настоящему стимулировало бы интерес к теоретическим основаниям татарской переводной рецепции.

Из всех переводов шекспировских текстов особый интерес вызывает полный перевод "Сонетов", выполненный в конце 1950-х годов татарским поэтом Шарафом Мударрисом. До него к "Сонетам" Шекспира никто из татарских переводчиков не обращался, предпочитая – иногда по прямому социальному заказу – осваивать драматургию для театрально-сценических постановок. (К слову, русская переводческая рецепция Шекспира строилась аналогично; Шекспир как драматический поэт получил известность в России намного раньше Шекспира – создателя лирических миниатюр). Перевод сонетов был произведен с языка оригинала, однако отдельные факты указывают на то, что татарский перевод в стратегическом векторе восприятия корректировался русской переводной копией, созданной усилиями С.Я.Маршака. Вероятно, такой подход имел ши-

рокое хождение, получив в советскую эпоху недвусмысленное идеологическое обоснование, связанное с необходимостью ориентироваться на достижения русской классики в контексте интернациональной судьбы народов России. В этой связи интересно отметить четкие хронологические соответствия.

Так, перевод "Гамлета" на татарский язык был осуществлен Н.Исанбетом в 1947 году [3] – десять лет спустя после выхода в свет перевода М.Лозинского. Оба они при этом исповедовали одни принципы в работе над переводным материалом. Эти принципы в какой-то мере обладали "эпическим" размахом, перекликавшимся (в подсознательной сфере корреляции) с духом сталинского "монументализма" в искусстве. И татарский, и русский переводчики старались донести до читателя не только дух, но и букву подлинника, настаивая на важности строгих концептуальных установок, которые воплощались, среди прочего, в активном историко-культурном освоении оригинала, сознательном затушевывании личностного "я" переводчика, попытке понять чужой текст изнутри.

Шекспировские "Сонеты" в переводной версии Ш.Мударриса появились отдельной книгой в 1961 году – тринадцать лет спустя после выхода в свет переводов С.Я.Маршака [4]. Переводы последнего отличались ясностью мысли и афористической емкостью фразы; все особенности такого рода обнаруживаются в татарском переводе, так что зависимость стратегии Ш.Мударриса от канонизированного в те времена маршаковского стиля оспаривать не приходится, за одним исключением. С.Я.Маршак, создавая своего Шекспира, умиротворенного, гармоничного, поучающе доброго, пользовался техникой творческого перевода, поскольку адресатом перекодированного сообщения для него был читатель, не знавший языка оригинала и, по сути, еще открывавший Шекспира как личность. Стилевая доминанта маршаковского перевода, кроме того, предопределялась верой переводчика в силу той общественной системы, которая могла обеспечить среднему человеку доступ к шедеврам мировой культуры.

Об этой грани маршаковского стиля писали многие – восхваляя ее в 1940-1970-е годы, осуждая в 1980-1990-е или, позднее, пытаясь понять в критериях объективного освещения "советской темы". С.Я.Маршак воссоздавал в переводах тот поэтический слог, который ближе всего ассоциировался в среде массового читателя с лирикой как видом искусства. И хотя воспроизведение стихотворного слова у переводчика шло на путях внедрения штампов русской романтической по-

эзии [5], сама переводческая тактика оказалась не беспочвенным вызовом Шекспиру, а хорошо продуманным выбором, ибо перемены в русском литературном языке "времен Жуковского и молодого Пушкина" были созвучны тем изменениям, которые происходили в английском языке елизаветинской эпохи [6].

На этом фоне перевод Ш.Мударриса более строг. Назвать его вольным нельзя, несмотря на обращенность к широким слоям читательской публики; вместе с тем переводу чужд и буквализм. Его стратегия – сочетание двух крайностей: простоты и "темной" экспрессии, проясненности и всплеска едва слышимых ощущений, светлой гармонии и могучего накала душевных стихий в актах любовного откровения. Другими словами, переводчик сумел уловить ренессансную природу шекспировских волнений, которая старательно затушевывалась в благообразном переводе С.Я.Маршака.

Вышло так, что, учтя опыт русского переводчика, Ш.Мударрис принял во внимание и татарскую впечатлительность, выведившую по традиции высокое любовное чувство ("гашыйк") на край почти вселенских поисков без намека на успокоение. Не случайно в послесловии к переводам "Сонетов" критик Махмут Хусаин отмечал, употребляя шаблонную фразеологию советского времени: "Шарафу Мударрису удалось перевести наследие великого поэта; не ошибемся, если скажем, что этот перевод по содержанию – всецело социалистический, по форме же – глубоко национальный, являясь фактом нашей поэзии, поднявшейся до классических образцов мировой литературы"¹ [4: 169]. В самом деле, национальная форма в части понимания любви как всеобъемлющего чувства Ш.Мударрисом соблюдена: так о любви могли писать Х.Такташ, Х.Туфан и Ш.Бабич – словом, любой крупный татарский поэт начала XX века. (В русской поэзии Серебряного века им соответствовали В.Брюсов, К.Бальмонт, А.Блок, но С.Я.Маршак эту линию экспериментальных соответствий сразу отверг как вычурную, несмотря на то что жанр сонета разрабатывался многими писателями рубежной поры).

Если подходить к подобному переводу с точки зрения историко-социальных условий, то можно было бы сказать так: Ш.Мударрис совместил переводческие принципы 1940-х годов с принципами поэтического творчества 1960-х годов – холодно-рациональную ясность сталинского "века-зверя" с чувством "оттепельной" свободы. Конечно, такое определение переводческой

¹ Здесь и далее перевод наш – Р.Б., Л.С.

стратегии является видимым упрощением, вульгаризацией литературного опыта, подобно всякой редукции, пытающейся свести сложные художественные феномены к простым и легко прочитываемым схемам. Тем не менее наличие этих схем вскрывает функциональный статус эпохи в ближайшем рассмотрении; ведь вне исторических предпосылок ни одна переводческая программа (логически выдержанная или, напротив, смутно сознаваемая) не существует. Чтобы убедиться в этом, соотнесем некоторые переводческие находки С.Я.Маршака и Ш.Мударриса.

Читая татарский перевод, можно, к примеру, обнаружить, что по индексу учета формальных особенностей сонета как жанрово-стилевой конструкции Ш.Мударрис вполне точен. Его перевод состоит из четырнадцати строк, отчетливо разделенных на три катрена и одно замыкающее двустушие. Стихотворный размер при этом выбран несколько произвольно: вместо традиционного для сонета пятистопного ямба – ямб шестистопный². Маршаковский вариант значительно изоморфнее, он написан пятистопным ямбическим размером³, зато в нем, в отличие от татарского перевода, не соблюдена сплошная мужская рифма, характеризующая сонет Шекспира в качестве примечательной детали. Ограниченный материалом русской языковой системы, которой в целом не свойственны концевые ритмические ударения, С.Я.Маршак тут устрожен менее всего.

² Интересно, что шестистопный ямб использовался Н.Исанбетом в "Гамлете" вместо безрифменного пятистопного. Сам переводчик в примечании к пьесе объяснял это тем, что шестистопный ямб (длиной в 12, а то и – в определенных случаях, для ритмического разнообразия, за счет стяжения двух слоговых единиц – в 11 слогов) ближе всего связан с татарской народно-речевой культурой. "Для татарских читателей, – писал Н.Исанбет, – это <стяжение. – Р.Б., Л.С.> вполне естественно, ибо в наших народных песнях примеров тому – множество" [3: 7]. Подчеркнем важность этой связи в контексте научной судьбы Н.Исанбета как видного этнографа и собирателя татарского фольклора; кроме того, надо учесть и общественный контекст 1940-х годов, утверждавший приоритет народно-коллективистских ценностей над индивидуальным началом.

³ Отметим, что тот, кому приходилось по экспериментальным соображениям переводить сонеты Шекспира на русский язык, мог ощутить нехватку, по крайней мере, одного слога в строке для относительно адекватной передачи смысла подлинника. Это ощущение имеет рациональное обоснование, о котором говорить подробно здесь не место; но уже само наличие такого ощущения весьма симптоматично. Добавим, что в домаршаковских переводах встречались двусложники разной длины и даже многословные прозаические переложения.

Ш.Мударрису же благоволит та особенность фонетического строя татарской речи, в соответствии с которой ударные фонемы располагаются в ней, как правило, на конце слов. Существует еще одно обстоятельство, делающее татарский перевод в сравнении с русским более эквиметричным, близким к английскому подлиннику, несмотря на абберацию количества стоп в строке. Дело в том, что английские слова в слоговом плане чрезвычайно коротки. Русский переводчик тут испытывает серьезные трудности, ибо средний размер русских слов колеблется в диапазоне четырех-шести слогов⁴. Татарская агглютинативная речь занимает срединное положение, тяготея в разных контекстах то к быстрой односложности, то к многосложной медитативной неспешности.

Татарский переводчик хорошо чувствует это. Так, первую строку 65 сонета, развивающего го-рациановскую тему нетленности красоты, запечатленной в слове ("1. Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea, / 2. But sad mortality o'er-sways their power, / 3. How with this rage shall beauty hold a plea, / 4. Whose action is no stronger than a flower?"), С.Я.Маршак переводит почти в один слог: "1. Уж если медь, гранит, земля и море / 2. Не устоят, когда придет им срок, / 3. Как может уцелеть, со смертью споря, / 4. Краса твоя – беспомощный цветок?", опуская определение "бесконечное" ("boundless") к существительному "море" ("sea"). Между тем оно необходимо Шекспиру в его концепции бренности всего земного, будучи маркированным как двусложное словоприлагательное на фоне односложных словсуществительных во фразе с интонацией перечисления. (Ср.: перевод А.Шаракшанэ, в котором смысл первой строки подлинника реализован в пространстве двух строк исключительно для того, чтобы сохранить единственное определение, поставив его в позицию концевое созвучия: "1. Когда не вечны ни гранит, ни медь, 2. Ни твердь земли, ни океан безбрежный, 3. Как тяжбу с тленом красоте иметь, 4. Что силой на цветок походит нежный?").

⁴ По подсчетам В.Я.Тяпина, "на 10 слогов строки Шекспира русский подстрочный перевод составляет от 14 до 28 слогов. Это вызвано тем, что количество слогов в русском языке в 1,7 раза больше, чем в английском" [7]. Английская речь много динамичнее русской; если считать, вслед за Г.Д.Гачевым, что язык выражает набор национально-мысленческих констант [8], то станет ясным, что английский мифокосмос ориентирован на прагматичное освоение мира, русский же – созерцательно самодостаточен, как кантовская "вещь-в-себе".

Ш.Мударрис, напротив, сохраняет эту доминанту шекспировской позиции, внедряя ее, правда, в маршаковский стилиевой вектор. В строках "1. Жиз дэ, таш та, жир дэ, су да көчсез икэн, 2. Хэлэкэткэ каршы торсын нинди нэрсэ? 3. Ничек үлем давылыннан калсын исэн, 4. Синең шушы гүзэллеген – назлы чэчкэ?" слово "көчсез" играет роль означенной маркированной единицы, хотя буквальный ее перевод – "слабый", "не в силах" – не указывает впрямую на "беспредельность", "грозность", "устрашающую распахнутость" морской топики, которой суждено уйти в провал таинственного небытия. (Ср.: последнюю строку катрена, она вся – "маршаковская": букв. "... Этой твоей красоте – нежному цветку", притом, что предыдущая строка ближе к шекспировскому истолкованию: букв. "Как уцелеть от смертной бури ...", в оригинале: "Как против этой стихии выступить (судиться) красоте ...").

Легче всего продемонстрировать соотношение двух переводческих программ на "хрестоматийном" примере 130 сонета, посвященного теме женской красоты. Этот сонет, возвеличивающий простоту и скромность возлюбленной, традиционно считается "антипетрарковским" по духу, "антиитальянским" по исходным посылам. С.Я.Маршак в своем переводе, как известно, сознательно допустил ряд поэтических вольностей, не относимых к числу грубых, но меняющих стилиевой тренд шекспировского письма. Там, где у Шекспира глаза сравниваются с "солнцем" ("My mistress' eyes are nothing like the sun"), у С.Я.Маршака возникают "звезды" – образ, ассоциативно и метонимически близкий "солнцу", но все же далекий от эстетически твердого канона в изображении женского лица, закрепленного в европейской литературе не без влияния арабo-андалусской лирики на куртуазный идеал старопровансальских поэтов. Там, где у Шекспира фигурирует белая, подобно снегу, "грудь" возлюбленной ("If snow be white, why then *her breasts are dun*") – образ, четко вписывающийся в натуралистичность возрожденческой эстетики, у С.Я.Маршака – "открытая кожа белоснежных плеч", знак явной попытки скрыть эротологическую подробность, изъяв шекспировский образ из контекста дворцовой поэзии и поместив его в традицию салонно-аристократического кружка. Там, где у Шекспира в первых двух строках последнего катрена, – указание на отсутствие связи голоса возлюбленной с музыкальным текстом ("I love to hear her speak, yet well I know, / *That music hath a far more pleasing sound*"), у С.Я.Маршака – две авторские фразы о "совершенных линиях" формы, смутно возвращающих нас к полуобна-

женности возлюбленной в третьей строке, и об "особенном свете на челе", перебрасывающем мост к пропущенному "солнцу" – в первой.

Ш.Мударрис в переводе следует С.Я.Маршаку, усиливая в то же время и свой переводческий голос, а с ним – голос далекого подлинника. И у него "глаза" сравниваются со "звездами" ("Иркэм күзе *охшаш түгел йолдыз белән*"), а "грудь" превращается в "ярко-белые плечи" ("Жилкэлэре *ап-ак түгел*") – причем образы эти в недрах татарской стихотворной культуры выглядят вполне органично. ("Глаза как звезды" – едва ли не самое значительное сравнение в татарской поэзии начала XX века; а появление образа женских плеч вызвано куда более прозаической причиной конвенционально-нравственного порядка).

Одновременно Ш.Мударрис с точностью вносит в переводную копию элементы шекспировского словаря. Так, наряду с указанием на отсутствие белизны плеч возлюбленной, в мударрисовском переводе появляется существенное по контрасту уточнение их цвета – они "темно-бурые" ("тонык көрэн"). Наряду с обозначением естественного телесного запаха возлюбленной через отрицание цветочных ароматов (у С.Я.Маршака это – "лепесток фиалки", у Ш.Мударриса это – просто "цветок", "гөл", "гөл булып тик аңкый алмый һич тэ кеше", отсутствующие у Шекспира) – очередная точность, связанная с утверждением немзыкальности ее голоса. В итоге, какую бы строку сонета мы ни взяли, везде обнаруживается простая закономерность: вольность переводчика в одном локусе текста уравнивается строгостью в другом.

Проведем несложный подсчет. Во 2 сонете Шекспира на 24 образные единицы приходится 13 действий, прямых и опосредованных. (В 130 сонете, по данным В.Я.Тяптина, 27 на 12 [7]). В маршаковском переводе этим 24 образам соответствует лишь 10, а 13 действиям – только 4. (В 130 – из 27 – 14, из 12 – 7 [7]). В процентном отношении русский переводчик точен в образах на 41,7% , в действиях на 30,8% (В 130 – на 51,9% и 58,3% [7]). В мударрисовском переводе соотношение аналогичное: на 24 образа – 11 соответствий, на 13 действий – 5. (В 130 – 14 и 4). В процентах это – 45,8% на 38,7% (В 130 – 51,9% и 33,3%). Какой вывод позволяет сделать такой неполный подсчет?⁵ На первый взгляд, он

⁵ Чтобы он был полным, нужно подсчитать меру точности в объеме 154 сонетов. По указанию В.Я.Тяптина, у С.Я.Маршака эта мера невелика: только 23,4% образов соответствует шекспировским, из действий – лишь 14,5% [7]. Эти результаты, как кажется, вполне

свидетельствует в пользу единства двух переводческих принципов. С другой стороны, однако, формалистический прием указывает на различие в распределении "сильных" (соответствующих оригиналу) и "слабых" (выражающих вольные установки самого переводчика) смысловых акцентов в переводном тексте. Количественный знаменатель способен подчеркнуть качественное несходство смыслов. Мастерство автора перевода выражается, тем самым, в редком умении расположить два акцента в тексте так, чтобы "сильные" эмблемы, действительно, совпадали с исходно-авторскими.

В общем плане такая ситуация не является чем-то неожиданным, поскольку всякий перевод есть самая диалектическая сфера деятельности, заключающаяся в постоянном балансе "потерь" и "приобретений". Чтобы выразить один образ, придав ему статус несущей конструкции, переводчик поневоле жертвует тем, что кажется ему второстепенным. Истина эта в теории перевода тривиальна. Отсюда – важно лишь понять сущность переводческой "метаморфозы", пытаясь в отдельных случаях количественно-статистическим методом оценить степень отдаления переводной копии от оригинала.

Для переводов С.Я.Маршака подобные, пусть и несистематизированные, подсчеты уже существуют; для переводов Ш.Мударриса такую работу в рамках методологии "точного" литературоведения еще предстоит произвести. Тогда закон подвижного баланса формы и содержания в татарском переводе станет более прозрачным, а значит, более прозрачным будет и механизм мыслительного творчества переводчика в той грани этого процесса, которая учитывает историко-культурный контекст формирования переводческой стратегии.

согласуются с теми – основанными на интуитивном восприятии – высказываниями, которые ставили С.Я.Маршаку упрек в неоправданном вольничанье с оригиналом. Правда, противоположная крайность – довести перевод до абсолютного тождества с подлинником – тоже пугает. Упомянутый В.Я.Тяптин предпринимает в своем переводе попытку произвести такое соответствие, однако по факту этот опыт производит отрицательное впечатление: шекспировский стих напрочь лишается мелодичности, становясь в лирическом отношении просто беспомощным, и читать его не только вслух, но и про себя уже невозможно. Чего только стоит прямое употребление термина "дисциплиция" в первой строке 6 сонета ("Раз так, до дисциплинции все ж ты / Не дай руке зимы испортить лето ...")! Ср.: шекспировское "be distilled" (во второй, кстати, строке!).

1. *Нигматуллин Э.Г.* Раздвигая века и границы (к вопросу о связях татарской литературы первой трети XIX века с литературой Западной Европы). – Казань: Татар. книжн. изд-во, 1977. – 136 с.
2. *Аюпова Р.А.* Особенности переводов произведений У.Шекспира на татарский язык // Учен. зап. Казан. гос. ун-та, 2001. – Вып.3. – С.11-15; *она же.* Способы перевода фразеологизмов-шекспиризмов на татарский язык (на материале трагедий "Отелло" и "Ромео и Джульетта") // Язык и методика его преподавания: III Республиканская научно-практич. конф. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2001. – С.6-11; *она же.* Способы перевода фразеологизмов-шекспиризмов на татарский язык (на материале трагедии "Отелло") // Закономерности развития национальных языков и литератур. – Казань: ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова, 2001. – С.9-13.
3. *Шекспир У.* Гамлет. Трагедия 5 пәрдәдә / Н.Исәнбәт тәрж. // Шекспир У. Сайланма әсәрләр: 2 томда. – Казан: Татарстан китап нәшрияты, 2007. – Т.II. – Б.6-144.
4. *Шекспир В.* Сонетлар / Ш.Мөдәррис тәрж. – Казан: Татар китап нәшрияты, 1961. – 174 б.
5. *Автономова Н.С., Гаспаров М.Л.* Сонеты Шекспира – переводы Маршака // *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: сб.ст. – СПб.: Азбука, 2001. – С.389-409.
6. *Николаев В.Д., Шараханэ А.А.* Сонеты Шекспира и их судьба в русских переводах // *Шекспир У.* Сонеты: антология современных переводов. – СПб.: Азбука, 2004. – С.9-48.
7. *Тяптин В.Я.* Переводы сонетов У. Шекспира // URL: <http://www.stihi.ru> (дата обращения 12.05.2011).
8. *Гачев Г.Д.* Космо-Психо-Логос: национальные образы мира. – М.: Проект, 2007. – 511 с.

TRANSLATION AS AN ELEMENT OF INTERPRETATION IN THE IDEOLOGICAL CONTEXT

R.F.Bekmetov, L.R.Safina

The article deals with the problem of historical and cultural grounds for artistic translation as a phenomenon of interpretation. An unabridged translation of W.Shakespeare's Sonnets into the Tatar language was made by Sh.Mudarris in 1950s. It served as a detailing material for the article. The idea of taking into account the ideological context in the formation of translation strategy was presented by the author of the article. A number of stylistic features of translations into Tatar are revealed as compared to those of translations made into Russian in 1940s by S.Marshak. The necessity to create poetics for Tatar translation is emphasized. A philosophical constituent of any translation is dialectics of "losses" and "gains" that persistently develops the mechanism for constructing re-coded meanings.

Key words: translation strategy, cultural and historical context, ideology, national mentality, text, comparative analysis.

* * * * *

Бекметов Ринат Ферганович – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и теории литературы Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: bekmetov@list.ru

Сафина Лейсан Равилевна – студентка факультета иностранных языков Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: leisan.safina@gmail.com

Поступила в редакцию 17.05.2011