

О НЕОДНОЗНАЧНОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ АДРЕСАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА¹

ON THE AMBIGUITY OF SOCIOCULTURAL ADDRESSING IN TRANSLATED POETRY

Перевод поэзии более коммуникативен и более адресован, чем оригинальный поэтический текст; переводчик поэзии, как правило, задумывается, какой конкретно аудитории адресован перевод. Утверждение о коммуникативности перевода может основываться на двух прямо противоположных посылах. Правая (более консервативная) посылка понимает задачу перевода в терминах «обогащать принимающую культуру», «сделать доступным для читателя» то или иное великое произведение, прежде недоступное. Задача переводчика преподносилась в формулах типа «ввести в русскую культуру», «познакомить русского читателя», что вело к приоритету передачи смысла оригинала на языке перевода, то есть приспособления чего-либо к своей традиции. Левая посылка исходит из образа утопического универсального языка. Задача перевода понимается как усложнение родного языка, даже его принуждение, и в результате выявление в нём неких новых потенций и возможности сближения даже с языками неродственных систем. На примере новых переводов средневековой китайской поэзии на русский язык показывается возможность выхода за пределы границ одного естественного языка, придания принимающему языку гибкости, пластичности, создания некоего общего сложного естественного пространства, в которое могут включаться и другие знаковые системы.

The translated version of poetry is more communicative and more addressed than the original poetic text; the translator of poetry, as a rule, reflects as to which audience the translation is specifically addressed. The statement of communicative character of translation may be based on two diametrically opposed premises. The right (more conservative) message understands the problem of translation in terms of «enriching the recipient culture», «making a particular great work (previously unavailable) accessible to the reader». The task of the translator was presented in formulas like «to introduce in the Russian culture», «to acquaint the Russian reader», which led to the priority of conveyance of the original meaning onto the target language, that is, adapting something to the recipient's tradition. The left message proceeds from the image of a utopian universal language. The task of translation is understood as complicating the native language, even its constraint, which leads to identification of some new potencies in it and a possibility of convergence with the languages of even non-cognate systems. Demonstrating the

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130).

examples of new translation of the medieval Chinese poetry into the Russian language shows the possibility of going beyond the boundaries of one natural language, imparting flexibility and plasticity to the host language, creation of some common complex natural space which may include other semiotic systems.

Ключевые слова: перевод, коммуникативность, адресация, Ду Фу, поэзия

Key words: translation, communicativeness, addressing, Du Fu, poetry

18

Адресат играет главенствующую роль в проведении границы между оригинальным поэтическим дискурсом и переводом. Необходимо различать адресность любой поэзии - её обращенность, и адресацию, понимаемую как целевая адресация. Оригинальный (собственно поэтический) текст будет наделен характеристикой адресность как обращенность, а переводной текст, кроме того, будет наделён и характеристикой адресация как целевая адресация. Переводчик поэзии обычно задумывается, какой конкретно аудитории адресован перевод, тем более что чаще всего поэзия переводится с целью быть напечатанной в определенных изданиях. В переводе поэзии имплицитно или эксплицитно присутствует социальный заказ, понимаемый достаточно конкретно, например, переводы для журнала «Иностранная литература». Переводчик поэзии вольно или невольно учитывает, как эта или подобная поэзия уже переводилась в культурной традиции, к какому типу перевода приучена целевая аудитория, привык адресат. Однако любые попытки введения фигуры адресата в виде адресной аудитории читателей, отличающейся такими признаками, как пол, профессия, возраст, национальная, социальная принадлежность и т.д., способны редуцировать обращенность (к идеальному адресату) как главнейшее свойство поэзии.

По всей видимости, и переводческие неудачи объясняются прежде всего проблемой адресации, направленностью на широкого читателя (точнее,

ориентацией на читателя как такового). Действительно, перевод более коммуникативен, чем оригинальная поэзия. В рамках коммуникативной стратегии адресация оказывается связанной с тематизацией. Тематизация неизбежно сопутствует любой адресации как целевой адресации, некоей адресной аудитории - например, как пишутся детские стихи на специально детские темы, так, хотя и в меньшей степени, переводные стихотворения – на темы, интересные в данной аудитории в данное время.

Утверждение о коммуникативности перевода может основываться на двух прямо противоположных посылах. Правая (более консервативная) посылка понимает задачу перевода в терминах «обогащать принимающую культуру», «сделать доступным для читателя» то или иное великое произведение, прежде недоступное. Задача переводчика преподносилась в формулах типа «ввести в русскую культуру», «познакомить русского читателя», что вело к приоритету передачи смысла оригинала на языке перевода, то есть приспособления чего-либо к своей традиции. Это задача культурологического характера, заведомо не предполагавшая обращения к неизвестному для читателя способу языкового мышления. Неизбежно следует упрощение, аккомодация. Даже хорошие переводы 20 в. этого не избежали. Перевод более, чем оригинальная

19

поэзия, оперирует категориями понятно-непонятно, или так говорят по-русски, так не говорят по-русски.

Переводчик, в отличие от автора-поэта, обыкновенно не пренебрегает такой характеристикой текста, как «понятность». Можно утверждать, что, например, перевод В. Хлебникова на какой-либо язык в языковом отношении будет более понятен читателю, чем оригинал; требование «понятности», вводящее критерий целевой аудитории как обязательный, всегда противоречит телеологии адресности как обращенности. Здесь можно

вспомнить иллюстративное высказывание Б. Пастернака о задачах, которые он ставил перед собой, переводя грузинского поэта Важа Пшавела, – Пастернак, приводя в качестве примера переводы В. Жуковского, пишет: «Мне именно этой гладкости хотелось, этой гладкости передачи, чтобы это легко было читать и нравилось старикам и детям» [Пастернак 2005, с. 745].

Переводчик поэзии существует в ситуации диктата адресата. Обязательная установка на целевую аудиторию при переводе подразумевает дополнительную экспликацию и часто приводит к нарушению цельности текста; переводной текст как бы «стыдится» своей несамодостаточности и возможной непонятности для адресата, поэтому появляются комментарии разного рода.

Необходимо учитывать и возможность постадресации – перевода собственно поэтического дискурса в продукт, например, при напечатании книги, оформлении публикации. Фигура адресата вводится в этих случаях, например, при помощи даты, подразумевающей как самовписывание в историко-литературный процесс, так и более четкое обозначение границ текста, более удобное для читателя.

Вторая посылка, напротив, левая. Это мечта, и она исходит из образа утопического универсального языка. Задача перевода понимается как усложнение родного языка, даже его принуждение, и в результате выявление в нём неких новых потенций и возможности сближения даже с языками неродственных систем.

Известно, что любой перевод менее целостный, чем оригинал: аддитивность привносится в любой тип перевода сносками, комментариями, а также графикой – разной, часто неупорядоченной, длиной строк, разным количеством слов (элементов) в строчках, что подразумевает приоритет экспликации над целостностью. Такая стратегия свойственна переводчикам, заранее уверенным в невозможности конвертировать тексты, написанные на неродственных языках, прежде всего иероглифику и буквенное написание и стремящихся

поэтому объяснить некомпетентному читателю «особенности» чужой культуры, вписывая ее в собственную традицию. Здесь будет к месту вспомнить знаменитый пассаж Р. Паннвица, приведенный В. Беньямином: «...наши переводы, даже самые лучшие, исходят из ошибочного принципа: индийское, греческое, английское они стремятся онемечить, вместо того чтобы немецкое сделать индийским, греческим, английским... Принципиальная ошибка переводящего в том, что он стремится закрепить состояние своего языка на данный момент вместо того, чтобы придать ему мощное движение с помощью чужого языка» [Беньямин 2000, с. 56]. Подобная установка рассчитана на компетентного читателя, способного к деавтоматизированному чтению и способного к нелинейному, современному прочтению текста.

Переводя великого китайского поэта Танской эпохи Ду Фу (712-760), я можно сформулировать свою задачу не как перевести текст Ду Фу на русский, а как перевести русский язык на китайский. Синтаксические связи слов в таком случае становятся более свободными и многомерными, увеличивается синтаксическая гибкость слова, пластичность, возрастает количество возможных валентностей, что представляет больше возможностей соответствовать изолирующему языку (китайскому). Энантисемия, в частности, перестает восприниматься как игровой момент и передает сложную субъектную структуру китайского текста²:

воспоминанием храма

прошлым сохранно место,

моста чувство

² Здесь и далее переводы стихов Ду Фу приводятся по: Ду Фу. Перевод Наталии Азаровой. М., 2012

вновь переправит время.

горы и реки

живут ожиданьем моим

В первой строчке поэт хранит воспоминание о храме, но и храм помнит о поэте; во второй и третьей строчке актуализируются аналогичные структуры поэт – мост, горы и реки – поэт (попутно отметим, что немаловажно и вертикальное взаимодействие места и времени). В приведенном примере важнейшим грамматическим средством реализации субъектной структуры текста выступает творительный падеж. Действительно, изолирующая семантика творительного сравнительного создает предпосылки для парадоксального движения русского творительного в

21

сторону иероглифа. Кроме того, не раз исследованная лингвистами полисемия русского творительного при взаимодействии с китайским проявляет себя не только как удивительная возможность актуализации синкретических грамматических значений и частеречных трансформаций, а также неигровой реализации множественных валентностей, но и как способ максимальной концентрации текста.

Усилия переводчика направлены на то, чтобы сдвинуть традиционные части речи, повысить пластичность синтаксических функций. Приведем несколько примеров подобных творительных в переводе: «тревога цветов суетлива красных отражением в белых цветах; зависает стрекозами медленно мягко поверхность воды дрожащей / превращением ветер трепетом в свет текут меняясь местами; осенью белых рос искалечен оголённый клёновый лес; снова цветёт куст хризантемы слезами

ушедших дней / с одинокой лодкой на привязи сердцем возвращаюсь в родные пределы» и др.

Значимой оказывается и проблема больших букв. Хорошо известно, что, в частности в индоевропейских языках, традиция прописных букв не является универсалией. С другой стороны, сам концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В русских переводах XX века большие буквы усиливали линейность (последовательность) прочтения, диктовали более однозначные внутритекстовые связи. Современная поэзия, принявшая в начале XXI века запись без больших букв как относительную внутривоэтическую норму (что тоже объясняется, независимо от китайской поэзии, установкой на целостность текста), позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической. Отказ от прописных букв в переводе является абсолютным, в том числе в собственных именах и заглавиях.

Установка на целостность текста диктует и решение вопроса о знаках препинания. Уже со второй половины XX века русская поэзия прогрессивно отказывается от постановки знаков препинания, прежде всего таких, как запятые и точки, считая более выразительным и достаточным графическое решение деления на строчки. Обратим внимание на то, что знаки препинания (запятые и точки) появились только в новейших записях китайской поэзии и исключительно в конце строк; между иероглифами знаки препинания не ставились и не ставятся. Таким образом, принятые в русской пунктуации традиционные знаки препинания, становятся препятствием в установке на гибкость и многопараметровость синтаксических и внутритекстовых связей (в том числе вертикальных) и представляются лишними, кроме знаков

Перевод неродственного языка создает особые возможности для поиска новых способов связности текста. Дополнительные возможности для графической репрезентации ритма возникают из-за попытки передать китайскую цезуру: интонационно-графическое членение текста в переводе осуществляется при помощи строки и цезуры (полустроки): в семисловной строчке используется цезура по формуле 4 + 3 (например, «ветром нервным взвивается к небу / обезьяний плач по умершим»), а в пятисловной строчке 2 + 3 (например, «осени на границе / кричит одинокий гусь»). Встречаются некоторые любопытные случаи использования цезуры, например двойная цезура в стихотворении «ночью в штабе»; ряд выделяемых при помощи двойной цезуры слов образует самостоятельный текст внутри целого текста, некий колодец, который может читаться вертикально:

пронзительной осенью в штабе пустом	
	колодец
	морозных платанов
остался один в чхэн ду	
	свеча
	догорает дрожью
нескончаема ночь звуком рога	
	скорбь
	говорит собой
лунный цвет в целом небе	
	кому
	любоваться им?

Китайский язык обладает удивительной возможностью идеографических повторов (повторов элементов иероглифа), в полной мере осуществляющейся в поэтическом тексте. Анаграмматическая техника современного стиха не только по звуковому, но и по типографскому

каллиграфическому (повторы определенных комплексов букв) критерию в какой-то мере способна соотноситься с идеограммами в китайских иероглифах. Китайский комплекс тон – омофон – идеограмма преобразуется в переводе в русский комплекс ассонанс – анаграмма.

23

Поиски схождения (на уровне целого текста, но не парных соответствий) принципа идеографических повторов оригинала и принципа звукобуквенных повторов перевода демонстрируют возможность конвертируемости разных типов связности в разных языковых системах.

Одним из «непереводимых» приемов китайской поэзии принято считать так называемые тавтофоны. Тавтофон передает и звукоподражание, и семантику; кроме того, он поддержан графическим повтором двух одинаковых иероглифов (тавтограммой). Стратегия переводчика направлена на такую передачу звучания, которое было бы само по себе становящейся формой новой поэтико-философской мысли: «так беспрестанно теряют деревья шуршанье шуршание листьев; так бесконечно катит янцзы течение встречи; вот заполняется сплошь сплошной воздух / уже распыляя разделённой разделельностью брызги; рыбаки прорыбачив которую ночь с возвращением медлят и медлят / ласточки осенью всё-ещё здесь мелькают в мельканьи настырном».

В таком критерии, как длина стихотворения, особенно заметна разница между восточной и западной поэзией. В самом общем виде это можно сформулировать так: в западной традиции длина стихотворения определяется жанром, а не визуальным обликом; в восточной поэзии длина стиха всегда соотносима со способом его написания и возможностью одновременно охватить глазом, независимо от того, пишется ли стих горизонтально или вертикально, самостоятельно или как часть картины. Особый способ чтения стиха – это чтение на свитке, предполагающее сочетание целостности

восприятия и последовательности его развертывания. Это последовательность, которая, тем не менее, не предполагает постраничного разрезания на части. Если разрезать китайское стихотворение на несколько страниц печатного текста, это уничтожит саму материю стиха. Традиционная западная поэзия, напротив, почти на протяжении всей своей истории остается безразличной к визуальности целого текста как выразительному средству, несмотря на отдельные визуальные опыты (фигурных стихотворений, футуристической поэзии и др.). Благодаря диктату визуальности в культуре XXI века, этот критерий в традиционной китайской поэзии представляется удивительно актуальным и необходимым для воплощения: одно стихотворение – одна страница. С другой стороны, парадоксальным образом именно современные медиа-носители, в частности интернет-презентация (интернет-смещение) переводного текста, способны создать аналог свитку, то есть более адекватно, чем книга, конвертировать «длинное» стихотворение (более восьми строк).

24

Современное поэтическое мышление, актуальные медиа-носители и визуальная культура создают новые возможности для перевода классических текстов, в то же время новые переводы текстов на неродственных языках могут служить триггером развития языка русской поэзии XXI века.

Что нужно сделать с русским языком (какова интенция в отношении русского языка), чтобы перевод был возможен? В таком случае интенция переводчика направлена не на перевод отдельного текста отдельного автора, а на весь язык в целом (русский) и русский поэтический язык в частности. Или еще в более парадоксальной формулировке: язык переводится на язык. Таким образом, упрек переводчику – так не говорят по-русски, – можно перефразировать: так потенциально говорят по-русски, так уже говорят по-русски.

В этом смысле перевод – это не предпозия или недопозия, а надпозия, - поэзия, которая уже говорит на надъязыке, но он, несмотря на свою непонятность, трудность, задан как коммуникативный: перевод тоже может быть обращён к идеальному адресату, то есть к тому, кто владеет языком лучше, чем сам автор (идеальный адресат способен говорить на языке близком к универсальному или на идеальном универсальном языке).

Но, возвращаясь к левой посылке, - левое тоже бывает разное, и сам образ универсального языка неоднозначен. Если под универсальным мыслится некий искусственно сконструированный язык с ограниченным набором средств выражения и близкий к математическому, то тем самым любые естественные языки объявляются «национальными» и упраздняются. Тогда и перевод мыслится как устаревшее столкновение двух традиций, двух национальных языков (и парадоксальным образом такая позиция смыкается с правой) и теряет всякий смысл. Но, к счастью, эта концепция универсализма не универсальна.

Напротив, выход за пределы границ одного естественного языка, придание ему гибкости, пластичности за счёт взаимодействия с другими естественными языками, создание некоего общего сложного естественного пространства, в которое могут включаться и другие знаковые системы, это задача перевода. Благодаря решению этой задачи в рамках надъязыка, нам становится условно-понятной даже та сторона книги билингвы, которая написана не на родном языке вплоть до иероглифики

Целый ряд утверждений, относящихся к поэзии и переводам, распространяется и на философский текст. Перевод философских текстов способен быть конгениальным текстом, то есть самостоятельным философским произведением, как, например, перевод В. Бибихиным

хайдеггеровского «Бытия и времени» или переводы А. Лосева, однако такие переводы обычно критикуются со стороны профессионалов. Выдвигаемая критиками «научная цель» перевода, то есть целевая ориентация на научное сообщество, как правило, расходится с собственно философскими задачами, которые ставит перед собой переводчик-философ: «Перевод “Бытия и времени” на русский язык, выполненный В.В. Бибихиным, невозможно использовать для научных целей в силу его слишком вольного характера» [Соболева 2005, с. 141]. Основной же поток переводимых философских текстов мигрирует к границам философского дискурса, то есть становится менее «чистым» философским текстом, чем оригинал. Если в каждом философском тексте философский термин определяется заново, то переводчик стремится использовать термин, уже известный адресату, устоявшийся в данном гуманитарном сообществе, которым является целевая аудитория. Это обуславливает движение философского дискурса в сторону общегуманитарного научного дискурса. Основным источником возражений – как это будет воспринято целевым адресатом, например, российской публикой, читающей подобные книги (научным профессиональным сообществом и образованными гуманитариями, в том числе «артсообществом», в основном в возрасте от 30 до 50).

Ориентация на адресата продуцирует инерционность перевода в поэзии и философии, что противоречит такому важному типологическому предикату этих текстов, как антиавтоматизм восприятия.

Переводной текст, подменяя идеального адресата на целевую адресацию, сближается по своей стратегии с детской поэзией и утрачивает свойство собственно поэтического дискурса. Но этого может не происходить, если перевод обращен к идеальному адресату как носителю идеального языка, в котором возможна межъязыковая и надъязыковая коммуникация.

Список литературы:

Беньямин В. Озарения / Вальтер Беньямин; пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. 376 с.

Ду Фу. Проект Наталии Азаровой / Ду Фу; пер. с кит. Наталии Азаровой. М.: ОГИ, 2012. 296 с.

Пастернак Б. Полное собрание сочинений в 11 т. / Б. Пастернак. Т. VIII. М.: Слово/Slovo, 2005. 7800 с.

Соболева М.Е. Философия как «критика языка» в Германии / М.Е. Соболева. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. 412 с.