

КОНВЕРТИРУЕМОСТЬ ВИЗУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ¹

В связи с изменением когнитивных рамок восприятия текста изменяются и лингвистические технологии анализа поэтического перевода. В теории перевода до сих пор не уделялось внимание передаче графики стиха, хотя переводчики-практики постоянно сталкиваются с этой проблемой, особенно при переводе с неродственных языков или языков с разными системами письменности. Современное поэтическое мышление, актуальные медиа-носители и визуальная культура создают новые возможности для перевода классических и современных текстов. Передача визуальной информации (графического дизайна) стиха при переводе может обеспечить сходимость языков неродственных систем. В статье демонстрируется, что лингвистические технологии, акцентирующие графику стиха, оказываются актуальными по отношению к анализу теории и практики поэтического перевода.

Графический дизайн, поэтический перевод, китайская поэзия, современная поэзия, визуальное восприятие текста

В теории перевода до сих пор не уделялось внимание передаче графики стиха, хотя переводчики-практики постоянно сталкиваются с этой проблемой, особенно при переводе с неродственных языков или языков с разными системами письменности.

Такое игнорирование визуальной информации объясняется ориентацией на адресата, воспитанного в определённой культурной тради-

63

ции. Рассел Вест-Павлов заявляет в «Пространстве в теории», что внимание к пространству в литературе – недавнее явление, порождённое новыми коммуникационными технологиями: «Пожалуй, только в эпоху текстового процессора или компьютера мы как писатели начали обращать внимание на пространства между словами» [West-Pavlov 2009: 15]. К. Кновелс, А.К. Шеффнер, У. Вегер, А.М. Робертс, возражая Р. Вест-Павлову, отмечают, что он не учитывает тот факт, что вопросы о функции пустых пространств в литературных текстах были поставлены давно, ещё в конце XIX в., когда Малларме опубликовал «Бросок костей» [Knowles, Schaffner, Wager, Roberts 2012: 76]. В действительности речь идёт о разных вещах: с одной стороны, первенство Малларме трудно оспорить, с другой (что более важно для нашей темы) то, что в широкую культуру, вплоть до повседневной обыденной практики, обращение с пустыми пространствами текста входит именно в самом конце XX в. Когнитивные рамки восприятия текста, и поэтического текста в частности изменяются, и визуальная информация перестаёт маркировать только

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

эстетическую функцию языка и считается как обязательная. Очевидно поэтому вопрос о роли восприятия передачи визуальной информации в переводе возникает только сейчас.

Современный переводчик не может обращать внимание только на вербальную составляющую текста, оставаясь безразличным к его визуальным характеристикам. Визуальное при этом не воспринимается как нечто внешнее и декоративное по отношению к стиху, а напротив, трактуется как важнейшее смыслообразующее начало, требующее усилий переводчика, так как буквальное перенесение графической составляющей оригинала в перевод невозможно.

Для современной поэзии можно использовать термин *графический дизайн* стиха. Под *графическим дизайном* стиха имеется в виду расположение текста на странице, его конфигурация и количественное соотношение длин текста и пробелов, а также его шрифтовые и пунктуационные характеристики. *Графический дизайн* это не просто одно из выразительных средств, но и способ создания ритма и, в конечном счете, смысла.

В такой 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 определялась жанром, а не визуальным обликом; в восточной поэзии длина стиха всегда соотносима со способом его написания и возможностью одновременно охватить глазом, независимо от того,

64

пишется ли стих горизонтально или вертикально, самостоятельно или как часть картины. 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 традиционной китайской поэзии представляется удивительно актуальным и необходимым для воплощения: одно стихотворение – одна страница. В переводе это соблюдение соотношения и общего объёма заполнения страницы, и количества строк (эквilinearность).

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. 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).

Количественный принцип играет немаловажную роль не только по отношению к целому размеру текста, но и по отношению к количеству слов в строчке.

В.А. Алексеев предложил формальный принцип соблюдения количества знаков [Алексеев 1978]: количество иероглифов в строчке традиционного китайского стиха (пять или семь) должно соответствовать количеству слов в русской стихотворной строчке (не считая служебных).

Несмотря на то, что подобная структура труднодостижима в русском стихе (языке), гораздо более «многословном», чем китайский, неукоснительное следование этому принципу открывает возможности не только расширения семантического объема слова, но и решает задачи передачи ритма, в том числе глазного.

Подобие графических элементов – это одно из мощных выразительных средств в иероглифической поэзии, которое, казалось бы, невозможно передать в поэзии на европейском языке. Как известно, в китайском иероглифе «ключ» отвечает за то, в какое семантическое поле попадает то или иное слово, делает иероглиф идеограммой. Китайские поэты используют повторы ключей для создания глазного идеоритма, который не имеет ничего общего

65

с повторами слов. Напрашивается утверждение, что это непереводаемо, однако «о переводимости языковой структуры надо продолжать размышлять и тогда, когда для человека она кажется непереводаемой» – переводчик классической поэзии с неродственных языков неизбежно должен принять этот тезис Вальтера Беньямина [Беньямин 2000: 47], который может относиться и к графической (визуальной) информации на незнакомом языке.

天末懷李白

涼風起天末
君子意如何
鴻雁幾時到
江湖秋水多
文章憎命達

на краю неба
думаю о ли бо

край неба
пуст и приподнят ветром
холодным днём
думаю я о чём?
весть о тебе
гусь-дикий когда прокричит?
ведь осенью
реки полны водой
видных поэтов
не всегда достигает судьба

В стихотворении «на краю неба думаю о ли бо» [Ду Фу 2012] три первых иероглифа в четырех строках - это и гусь (鴻), и река (江), и прохладный (涼) - содержат ключи воды (氵). Кроме того, вода присутствует и как отдельный иероглиф в четвертой строке. Если графический ритм задан не целыми иероглифами, а ключами, возникает вопрос, насколько очевидна концептуализация ключей для китайского читателя. Скорее всего, для иностранного читателя этот ритм даже виднее, чем для носителя языка. Однако подобный графический ритм может восприниматься необязательно на сознательном уровне. И в этом смысле практически полным аналогом в переводе на европейский язык могут выступать анаграммы, которые работают как графически (через повтор букв), так и через озвучивание. В русском переводе с помощью ана-

66

грамм задается зрительно-буквенное и звуковое восприятие воды, которое формируется словами *ведь, весть, видных и воды*.

Язык китайского оригинала ставит неизбежные вопросы: зачем прописные буквы, знаки препинания и т.д.? Характерно, что сходные вопросы некоторое время назад были поставлены и перед современной поэзией. В данном случае стратегия переводчика может опираться не на традицию перевода, а на внутривоэтическую конвенцию своего времени, развивая ее при помощи интерференции генетически неродственного языка.

Традиционные знаки препинания усиливают линейность прочтения [см. Perloff 1998] и становятся препятствием в установке на гибкость и многопараметровость синтаксических и внутритекстовых связей (в том числе вертикальных) и представляются лишними, кроме знаков вопроса и восклицания. Текст без знаков или с минимумом знаков препинания воплощает установку на целостность глазного восприятия (картинка) и позволяет глазу свободно скользить по тексту в разных направлениях.

Значимой оказывается и проблема больших букв. Хорошо известно, что, традиция прописных букв не является универсалией. С другой стороны, сам концепт «прописного» (большого) знака (большого иероглифа) представляется абсурдным для китайского языка. В переводе большие буквы становятся некоторым препятствием в свободном продвижении взгляда и тем самым усиливают линейность (последовательность) и однозначность прочтения.

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 и знаков препинания позволяет в какой-то степени соотнести запись кириллицей с иероглифической и способствует выявлению иконизма языка, а графические инновации могут вести к иконизации текста.

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.

Сам перевод – это некий семиотический переход, перевод в другую семиотическую систему. Это важно и для переводчика, и для читателя, особенно читателя билингвы. Читатель билингвы, даже не понимая параллельный оригинальный текст, всё равно находится в пространстве семиотического перехода, и само созерцание текста на другом языке облегчает сопутствующие семиотические переходы, увеличивает готовность читателя к считыванию визуальной информации, не только модифицирующей eye-movement, усиливая нелинейность, но и активизирует механизмы восприятия пространственности стиха. В то же время подобное чтение книги-билингвы ведёт к иконизации как текста на знакомом, так и на не знакомом языке.

Если рассматривать межъязыковое взаимодействие в тексте, то оказывается, что иноязычная инкрустация служит своеобразной ступенью к надъязыковому переходу: поэт, переходя на другой язык, затем выходит не только за пределы одного национального языка. Так, португальский поэт-модернист Фернандо Пессоа [см. Азарова 2014] добивается максимального остранения в том числе и графическими средствами, снабжая гласные в английском тексте различными диакритическими знаками, отсутствующими в английском, но характерными для португальского.

Mas isto no mar, isto no ma-a-ar, isto no MA-A-A-AR! / Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No MA-A-A-A-AR! / FIFTEEN MEN ON THE DEAD MAN'S CHEST. / YO-HO-HO AND A BOTTLE OF RUM! /... / AHÓ-Ó-Ó Ó Ó Ó-Ó Ó Ó Ó Ó – ууу!... / SCHOONER AHÓ-ó-ó-ó-ó-ó-ó-o-o-o - уууу!

...

Ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò – уууу...

Schooner ahò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò-ò – уууу...)

Этот прием семиотического перехода как следствия межъязыкового взаимодействия возможно использовать и в переводе других фрагментов текста с португальского на русский, где конфликт оказывается еще более выражен, так как диакритические знаки ставятся над кириллическими символами.

Eia, que vida essa! essa era a vida, eia! Эх-ма, вот это жизнь! это жизнь была, эх-ма!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Эй-эй-эй-эй-эй-эй-эй!

Eh-lahô-lahô-laHo-Iahá-á-á-à-à!

Эй-лахô-лахô-лаХо-лахá-á-á-à-à!

Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Эй-эй-эй-эй-эй-эй-эй!

[Пессоа 2014: 217]

Аналогичным примером межъязыковой или надъязыковой графики могут быть и перевёрнутые вопросительные знаки в русском тексте, переведённом с испанского, то есть те знаки, которые в русском тексте отсутствуют:

Y, de nuevo, ¿acaso no era aquella Mirada idéntica a esta con la que a ños después atrapa el pastel con firmeza mientras se humedece los dedos? Nuestro repertorio de gestos no es Infinito, en ocasiones dos sonrisas iguales unen estancias lejanas de modo inconveniente. En resumidas cuentas, ¿no satisfacía ahora, al acercarse la mano ala boca, el hambre de otro postre?

Ну вот, ¿не тот ли это был взгляд, которым и годы спустя решительно цепляют торт, а пальцы запускают во влажное? Наш набор выражений лица не бесконечен, часто одной и той же улыбкой далекие события некстати объединяются. Короче, ¿сейчас поднося руку ко рту, можно ли легко обозначить желание ещё чего-нибудь сладкого?

Здесь возникает элемент принуждения родного языка в переводе, и вопрос о правомерности использования подобных средств в переводе – спорный: а) Можно ли употреблять подобные знаки в переводе, учитывая, что в испанском языке это вполне конвенциональный знак, а в русском нарушающий конвенцию?

б) Если да, то в каких текстах? Безусловно, не во всех, а только в тех, которые несут важную графическую информацию, которая может быть выражена и другими средствами. Кроме того, эти тексты в принципе в другом должны нарушать привычную конвенцию своего

70

языка. Если это целиком конвенциональные тексты, то, конечно, постановка подобного знака будет не оправдана в переводе.

в) Возникает вопрос, как считывает русский читатель перевёрнутый знак вопроса:

- как информацию о том, что это испанский автор, как «этнизацию» текста перевода

- как неконвенциональный графический знак, дающий дополнительные возможности создания глазного ритма

- как движение к надъязыку. Читатель в этом случае ощущает некую лакуну и у него возникает желание в некоторых случаях использовать подобный знак в его родном, предположим, русском и, предположим, китайском контексте. Происходит иконизация пунктуационного знака, и для читателя в данном случае степень конвенциональности этого знака в языке оригинала не играет определяющей роли, и его семантика в большей степени определяется визуальной составляющей как неким предварением, остановкой, привлечением внимания, чем непосредственной семантикой вопроса. Можно предположить, что для современного читателя поэзии второе и третье основание будет более релевантно.

Графика в современном стихе – элемент формата, который приходит на смену, но не менее важен, чем классическая строфика. При переводе важен а) принцип эквилиниарности и б) равной длины строк, что в какой-то степени представляет собой аналог силлабической метрики, но это новый квантитативный принцип. Если принцип счётности в силлабике был чисто слоговым (совпадение количества слогов), то в современном стихе это квантитатив, но только глазной, обеспечивающий глазной ритм. Этот новый квантитативный принцип диктует добавление или убирание слов в переводе, в также изменение порядка слов, чтобы попасть в одинаковую длину по правому краю. Чем формальней перевод в этом случае, тем интересней результат.

Графика (визуальная информация) стиха в когнитивных и лингвопоэтических исследованиях чаще рассматривалась как приём, элемент идиостиля поэта на материале собственно визуальной (конкретной) поэзии, но эти лингвистические технологии оказываются актуальными по отношению к анализу любого современного поэтического текста и, более того, теории и практики поэтического перевода.

Необходимость пересмотра визуальной составляющей переводческой практики основывается на том, что современный поэтический текст не несёт исключительно вербальную информацию, а построен на

71

взаимодействии разных составляющих, семиотических переходах и семиотической проницаемости. Это обуславливает готовность читателя к восприятию визуальной информации, и эта готовность безусловно должна учитываться современными переводчиками поэтического текста.

Литература

Knowles K., Schaffner A.K., Wager U., Roberts A.M. Reading space in visual poetry: new cognitive perspectives // *Writing Technologies*, vol. 4 (2012). Pp. 75-106

Perloff M. Poetry on & off the page: essays for emergent occasions. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1998. Pp. 141-167

West-Pavlov R., Space in Theory: Deleuze, Kristeva, Foucault. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.

Азарова Н.М. «Морская ода» Ф. Пессоа: о критериях опознания прецедентного текста // Новое литературное обозрение № 128 (2014). С. 201-207

Алваро де Кампуш (Пессоа Ф.) Морская ода / Пер. Н. Азаровой // Новое литературное обозрение № 128 (2014). С. 208-227

Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды. М.: Наука, 1978.

Беньямин В. Задача переводчика // Беньямин В. Озарения. Перев. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 46-57

Ду Фу / Пер. Н. Азаровой. М.: ОГИ, 2012

Azarova N.M.

Convertibility of visual information in poetic translation

Due to the changes in the cognitive framework of text perception, the linguistic technologies of poetic translation analysis change as well. The theory of translation has paid little attention so far to the verse graphics, although the professional translators permanently face this problem in practice, especially when translating from non-cognate languages or languages with different writing systems. The modern poetic thinking, the relevant media and the visual culture create new possibilities for translation of classical and modern texts. The transfer of visual information of the graphic design of the verse in translation may result in certain convergence of the languages of unrelated systems. The essay demonstrates that linguistic technologies emphasizing the verse graphics prove to be relevant in relation to the analysis of any modern poetic text and, moreover, to the theory and practice of poetic translation.

Graphic design, poetic translation, Chinese poetry, modern poetry, visual perception of the text