

АВТОРСКИЙ СИНТАКСИС КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА (на примере перевода поэзии М. Цветаевой на английский язык)

Стаття присвячена необхідності урахування особливості синтаксичних структур оригіналу при перекладі поезії. На прикладі синтаксису Марини Цветаєвої показано, як синтаксичні структури оригіналу становлять серйозну проблему для англійських перекладачів. Відомо, що синтаксис Цветаєвої дуже важливий для її поетичного світу. Її улюбленим синтаксичним прийомом був еліпсис, котрий є типовим для російського синтаксису (хоча не так часто застосовується як у текстах Цветаєвої), у той час як в англійській мові, з її аналітичною структурою, використання цього прийому не поширено. Інша складність, котра виникає у перекладачів Цветаєвої, це неособові конструкції, що не можуть бути перекладені на англійську мову, яка вимагає точності і відбиває англосаксонський емпіричний світогляд. У статті згадуються деякі перекладачі поезії Цветаєвої, описані точки зору літературних критиків щодо труднощів, з якими зіштовхується англійський перекладач і способи їх вирішення.

Ключові слова: переклад поезії, синтаксичні структури, еліпсис, не особові конструкції.

The article is dealing with the importance of taking into account the peculiarity of the syntactical structures of the original in poetry translation. The point is illustrated by the example of Marina Tsvetayeva's syntax which becomes a serious problem for her English translators. It is generally assumed that Tsvetayeva's syntax is of paramount importance for her poetic universe. Her favourite syntactical device was ellipsis which is quite typical to Russian syntax (though usually not as frequently used as in Tsvetayeva's texts) while in English with its analytical structure the device is not so popular. Another difficulty Tsvetayeva's translators face is impersonal constructions that could not be translated into English as the English language demands exactness that reflects Anglo-Saxon empirical worldview. The article contains some of Tsvetayeva's translators' and literary critics' opinions on the obstacles an English speaking translator faces and the ways they could be handled.

Key words: poetry translation, syntactical structures, ellipsis, impersonal constructions.

Значение грамматических структур для понимания поэтических текстов сделали очевидным исследования Р. Якобсона. Идею “синтаксической изобразительности” выдвинул и проиллюстрировал на примере стихов Пушкина В. В. Виноградов. Позднее исследования в области поэтического синтаксиса продолжила группа ученых, возглавляемая В. П. Григорьевым. Они пришли к выводу, что закон “тесноты и единства поэтического ряда”, сформулированный Тыняновым, имеет решающее значение не только для семантики, но и для синтаксиса стиха: синтаксические связи внутри стихотворной строки (как главной ритмической единицы) оказываются более тесными, а следовательно, приобретают более мощный экспрессивный эффект, чем в обычной речи.

Марина Цветаева в области синтаксиса, как и в других сферах поэтического языка, проявила яркое новаторство. И. Бродский даже говорил о “синтаксической беспрецедентности” ее творчества [1: 43]. Ю. И. Минералов в своей “Теории художественной словесности” называет синтаксис, подобный цветаевскому, который зиждется на существовании связей особого рода, незримых, формально не выраженных — “ассоциативным синтаксисом”. Причем отмечает, что этот вид синтаксиса “...обладает способностью накоротко “стягивать” своеобразной “петлей”, превращая их в окказиональную смысловую целостность, обширные текстовые фрагменты” [2: 108]. Слова, разобщенные синтаксически, образуют связи ассоциативные, в результате чего происходит приращение смысла.

Однако при всей своей специфичности и национальной самобытности эксперименты Цветаевой с синтаксисом в целом оказались типичны и для мирового литературного процесса. В коллективной монографии “Очерки истории языка русской поэзии” звучит мысль о том, что особенности художественного познания мира, получившие распространение в литературе XX века, “привели к росту неопределенности художественного образа, затруднившего разные аспекты поэтического языка и, в частности, синтаксический строй поэтического текста”. Затрудненность эта рождается из появления “нестандартных форм, трансформации синтаксических структур, снижения синтаксической связности, увеличения неопределенности синтаксических связей” [3: 11].

Синтаксис поздней Цветаевой, по определению авторов указанной монографии, “синтаксис <...>, следующий в основных своих тенденциях синтаксису спонтанной разговорной речи. Этот син-

таксис моделирует человека, связанного с конкретным временем и конкретным пространством, охваченного реальным переживанием” [3: 44].

Британский исследователь творчества Цветаевой С. Карлинский, намекая в 60-е гг. пути исследования поэтического языка поэтессы, сделал специальный акцент на эллиптичности как его всепроникающем принципе. Чаще всего Цветаева использует эллиптические конструкции двух видов: с пропуском глаголов и с пропуском местоимений. Карлинский указывал, что в “безглагольности” ее предтечей был Фет. Выдающаяся английская славистка и переводчица Цветаевой А. Ливингстоун позднее развила эту мысль, сравнив использование эллиптических конструкций у обоих поэтов и обнаружив, что они порождают различный эффект. Если при чтении знаменитых строчек Фета “Шепот. Робкое дыханье. / Трели соловья” отсутствие глаголов не бросается в глаза и осознание самого факта “безглагольности” требует специального анализа, то в цветаевских текстах отсутствие глаголов немедленно останавливает глаз, так как обычно побуждает читателя к договариванию, дописыванию фразы. Например, фраза из “Поэмы конца”: “Сей поцелуй без звука: / Губ столбняк. / Так государыням руку, / Мертвым — так...” предполагает невольное мысленное добавление глагола “целуют” [4: 189]

В процитированном отрывке нельзя не заметить также, как тесно срослась “безглагольность” формы с семантикой, грамматически выражая идею статичности, “столбняка”. Этот пример прекрасно демонстрирует, “...насколько необходимо, внутренне соприродно названной совокупности смыслов данное синтаксическое построение” [5: 316].

Неслучайно А. Ливингстоун параграф о синтаксисе Цветаевой завершает мыслью о том, что у поэтессы “восхитительная игра с синтаксическими конструкциями и строго упорядоченный танец грамматических форм порождает поэзию”, и добавляет, что сам цветаевский синтаксис есть поэзия [4: 189].

Принципиальную “безглагольность” поэзии Цветаевой, где образы выстраиваются по принципу монтажа, при отсутствии глаголов, указывающих на взаимоотношения этих образов между собой, американская исследовательница П. Р. Соллнер считает серьезным препятствием для англоязычного переводчика. По ее мысли всякое добавление слов в этот образный “концентрат”, губительно для художественного впечатления, но попытки сохранить “безглагольность”

встречают серьезное сопротивление со стороны английского синтаксиса.

Другой распространенный у Цветаевой прием — пропуск местоимения. Он сообщает описываемым ей ситуациям мифологическую архетипичность, а испытываемым ей страстям — вселенский масштаб. На то, что Цветаевой свойственно мифологизировать события собственной жизни и людей, о которых она пишет, указывали многие исследователи ее творчества.

Пристрастие Цветаевой к пропуску местоимения первого лица единственного числа можно дать еще одно объяснение. В своем эссе “Герой труда” о Брюсове (с которым Цветаева всю жизнь вела полемику, отстаивая свое убеждение, что женщина может быть “Поэтом” в высоком смысле этого слова) она отмечала, что на вечере поэтесс в Политехническом музее, ставила одной из своих задач прочесть “семь женских стихов без любви и местоимения “я” (выделено мной, М. Ц.).” [6: 44]. И то, и другое, по-видимому воспринималось ей, как неперенные атрибуты “женской поэзии”.

Своеобразие эллипсиса у Цветаевой, как и у Маяковского, состоит в том, что они оба часто прибегали к пропускам таких элементов высказывания, где однозначное восстановление выпущенного смыслового фрагмента невозможно. Всякая попытка заполнить словом созданную ими эллиптическую “нишу” обедняет художественное содержание. Эта особенность стиля вырастает в настоящую проблему для переводчика. Особенно англоязычного, от которого национальная традиция требует прежде всего “прозрачности” и “легкости для восприятия перевода”. Важнейшее же следствие цветаевских эллиптических конструкций — герметизм, усложненность стихотворений, заставляющая буквально “продираться” сквозь нагромождение безглагольных и безместоименных конструкций, предельно затемняющих смысл.

В работе П. Р. Соллнер встречается любопытное толкование принципиальной эллиптичности цветаевского стиля. Она трактует обилие эллиптических конструкций, создающих смысловые лакуны, которые могут быть заполнены по-разному, а следовательно, обуславливающие множественность прочтений, параллельно и равноправно сосуществующих в читательском восприятии, как отражение убежденности Цветаевой в безмерности и непостижимости мироздания [7: 21].

Эллиптические конструкции характерны для разговорной речи.

Поэтому один из результатов их использования — впечатление живой речи, рождающейся на глазах у слушателя. Другая англоязычная исследовательница Дж. Таубман связывает, между прочим, обилие эллиптических конструкций у Цветаевой с исповедальной интонацией ее лирики, большая часть которой выдержана, по ее мнению, в жанре задушевной беседы (“intimate conversation”) [8: 8].

Размышляя о роли читателя и переводчика в восприятии цветаевской лирики, П. Р. Соллнер отмечает, что, поскольку эллипсис так же, как игра слов, внутренняя рифма и пунктуационная система, разработанная Цветаевой, не являются орнаментальным приемом, но используются для создания густоты мысли и эмоции минимумом языкового материала, то переводчик не вправе их игнорировать [7: 5-6].

Кроме того, Соллнер, осуществляющая в своей работе “рецептивный” подход к проблеме перевода, убеждена, что переводчик обязан воссоздать существующие в оригинале отношения между текстом и читателем. Анализируя тексты сборника “Версты II” американская исследовательница убедительно показывает, что художественный мир Цветаевой буквально в каждой строчке строится на принципе активного вовлечения читателя в сотворение смысла.

Она доказывает, что эллипсис, как фигура умолчания, и тире, как знак, способный замещать полнозначное слово, являются у Цветаевой теми самыми “лакунами” (gaps), о которых пишет В. Изер в своих знаменитых книгах “Акт прочтения” и “Имплицитный читатель”. Согласно Изеру то, что автор сознательно оставляет за пределами текста, важно для понимания его смысла не меньше, чем то, что вошло в текст, поскольку сталкиваясь с “лакунами”, читатель вынужден замещать их, активизируя логику и воображение. Поэтому Соллнер считает обязательным по возможности сохранять чреватые смыслом “лакуны” цветаевского текста в английском переводе.

Соллнер указывает, что, хотя деятельность читателя и переводчика во многом схожи, основополагающим различием является то, что читатель из множества возможных вариантов прочтения выбирает один, не теряя в то же время из виду самого факта множественности этих вариантов. Переводчик же, создавая свою версию, вынужден фиксировать единственный избранный им вариант прочтения, не оставляя будущему читателю возможности выбора и даже сознания того, что этот выбор существовал в оригинале.

Перевод всегда предполагает неизбежные потери. Потому важнейшей задачей переводчика становится принятие решения о том,

чем можно пожертвовать, не исказив при этом основ художественного мира переводимого автора. По мнению Соллнер, поскольку сохранение ритма и рифмы в современном английском стихе не имеют смысла по той простой причине, что они утратили способность эстетического воздействия на англоязычного читателя, то переводчик цветаевского текста должен сделать все, чтобы сохранить мощь воздействия ее синтаксиса. Ведь это одна из основополагающих особенностей творчества Цветаевой, на которую обращают внимание едва ли не все серьезные исследователи. И здесь сложность состоит в том, что цветаевский экспериментаторский синтаксис, как и большинство других аспектов ее языкового новаторства, глубоко укоренен в структуре русского языка и тяжело поддается переводу. Оттого переводчик Цветаевой, по выражению Соллнер, “оказывается перед угрозой, что именно те стороны творчества, которые делают поэта великим на его родном языке, предстанут в переводе в разжиженном, размытом (watered down) виде” [7: 11.]

В своей диссертации она приводит пример, когда нарушение обычного порядка слов, не наносящее ущерба смыслу в оригинале: “И распахнула карточный веер / Черная — вся в серебре — рука”, будучи сохраненным в переводе, приводят почти к полному его затемнению в лишенном флексий английском языке: “And opened the fan of cards / Black — all in silver — hand”. В то же время Соллнер убеждена, что заменив порядок слов на обычный: “And her black hand — all in silver — / Opened the fan of cards”, переводчик нарушит логику развития мыслеобраза, разрушив эффект неожиданности от появления подлежащего в финале предложения. Она предлагает компромиссный вариант, в котором порядок слов будет нарушен с точки зрения принимающего языка (подлежащее будет стоять после сказуемого, хотя разрыв между ними будет меньше, чем в русском), но, в то же время, не будет в точности воспроизводить порядок слов оригинала, сохранив, таким образом, художественный эффект и не пожертвовав смыслом: “And her black — all in silver — hand / Opened the fan of cards” [7: 155-156.]

Как показывает Соллнер, в английском переводе очень трудно сохранить впечатление “спаянности” лаконичных цветаевских строчек. Главным образом потому, что совершенно естественный в русском языке пропуск вспомогательного глагола в английском ощущается как грамматическое нарушение и затрудняет понимание: “Каждый стих — дитя любви,/ Нищий незаконнорожденный.” (Every verse — is

a child of love, / An illegitimate beggar. Выделено мной, М. Ц.) По замечанию Соллнер, в этом случае, опустив глагол “to be” переводчик заставит звучать строку шероховато для английского уха, в то время как в оригинале никакой шероховатости нет.

Другая проблема, которую выделяет Соллнер — необходимость введения артиклей, которые тоже “разжижают” концентрированность строки Цветаевой, как и предлогов, компенсирующих в английском языке отсутствие окончаний, и служащих для выражения падежных отношений. Переводчица предлагает пользоваться артиклями лишь там, где они необходимы для правильного понимания авторской мысли, и опускать их во всех прочих случаях, особенно, когда стихотворение строится на каскаде образов, выраженных существительными.

Отказ от глаголов и артиклей при сохранении тире, по мнению Соллнер, поможет воспроизвести цветаевский “телеграфный стиль”. Именно тире, так же, как и в оригинале, будут подсказывать англоязычному читателю правильность прочтения.

Еще одна грамматическая сложность, на которую указывает Соллнер — отсутствие в английском языке кратких прилагательных, которые так любит использовать Цветаева для создания разговорного стиля или введения фольклорных ассоциаций. “Проста моя осанка, / Нищ мой домашний кров,...” по-английски будет звучать, как бесцветное: “Simple is my manner, / Humble is my roof,...” Соллнер находит здесь единственный способ компенсировать фольклорность стиля: отменить глагол “to be”, который в оригинале и без того отсутствует: “Simple my manner, / Humble my roof,...”, однако замечает, что не всегда это возможно без ущерба смыслу [7: 120-122].

Эллиптичность стиля Цветаевой — лишь часть общего программного для ее творчества минимализма. В своих дневниках она писала: “В прозе мне слишком многое кажется лишним, в стихе (настоящем) все необходимо. При моем тяготении к аскетизму прозаического слова, у меня, в конце концов, может оказаться остов. В стихе — некая природная мера плоти: меньше нельзя” [9: 115]. Однако “аскетизм слова” в огромной мере отличает и цветаевскую поэзию. Он проявляет себя в тенденции свести любое чувство, ощущение к лаконичности формулы. Описывая процесс творчества, Цветаева отмечала: “Я не думаю, я слушаю. Потом ишу точного воплощения в слове. Получается ледяная броня формулы, под которой — только сердце”. [9: 112; 115]. Действительно, стихи Цветаевой представляют квинтэс-

сенцию переживания. В их текстах, как в эмбрионе заложена целая вселенная, которая каждый раз при прочтении способна разворачиваться во всей своей полноте.

Специальную проблему представляют при переводе на английский язык безличные конструкции. Обильно употребляемые в русском языке и, по мнению А. М. Пешковского, выражающие действие стихийных сил, а А. Вежицкой связываемые с концептом судьбы и характерным для национальной концептосферы фатализмом, они отсутствуют в грамматическом арсенале английского языка, отражающего картину мира, где личность трактуется как активная и деятельная.

Учитывая предельную семантическую нагрузку цветаевского экспериментального синтаксиса, вряд ли можно считать преувеличением заявление Р. Кемболла, переведшего на английский язык “Лебединый стан” и “Версты”, о том, что именно синтаксис М. Цветаевой оказывается для переводчика еще более сложной задачей, чем трудно передаваемые средствами современной английской поэзии просодические особенности ее стихов (метрико-ритмическую организацию, своеобразие рифм и рифмовки, строфическое деление и т. д.).

Синтаксическое своеобразие творчества всякого автора является неотъемлемой частью его неповторимого художественного мира. Для поэтических текстов с особой жесткостью их организации сказанное справедливо вдвойне. Потому переводчику поэзии, если он ставит своей задачей донести специфику поэтического мира оригинала до инокультурного читателя, следует рассматривать этот мир как систему. Помимо уровня тем, мотивов и образов, метра, ритма и рифмы, которые традиционно находятся в поле зрения теоретиков и практиков перевода, в этой системе существенную (а для таких авторов, как Цветаева решающую) роль играют грамматический, лексический и фонетический строй, а также пунктуация, вместе с диктуемой ею интонацией. При этом следует учитывать, что каждый из перечисленных элементов одновременно и национально специфичен, и отражает индивидуальность авторского мировидения.

ССЫЛКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. — М., 1998. — С. 43
2. *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). — М., 1999. — С. 108

3. Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. — М., 1993. — С. 11, 44
4. *Livingstone A.* Marina Tsvetaeva and Russian Poetry // *Melbourne Slavonic Studies.* 5-6. — 1971. — P. 189
5. *Ревзина О. Г.* Марина Цветаева // Очерки истории русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. — М., 1995. — С. 316
6. *Цветаева Марина.* Герой труда / Марина Цветаева. Собрание сочинений. В 7-ми тт. — Т. 4. Кн. 1. — М., 1997. — С. 44
7. *Sollner P. R.* The Role of the Reader and Translator of Marina Tsvetaeva's Lyrics, with Translation of "Versty II". University of Massachusetts, 1985. — P. 5-6, 11, 21, 120-122, 155-156
8. *Taubman J.* A Life through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyrical Diary. — Columbus, 1989. — P. 8
9. *Цветаева Марина.* Отрывки из книги "Земные приметы". Дневниковая проза // Собрание сочинений. В 7-ми тт. — Т. 4. Кн. 2. — М., 1997. — С. 112, 115.

РОЛЬ МОДАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ ФУНКЦИИ ИНТОНАЦИИ В ПЕРЕДАЧЕ СМЫСЛА РЕЧЕВОГО ОТРЕЗКА

У роботі розглядається комплексна реалізація модально-оцінювальної та немодальних функцій інтонації у англійському спонтанному мовленні. Описані головні механізми взаємодії різноманітних функцій інтонації; встановлені умови реалізації домінування та підпорядкування модально-оцінювальної функції при передачі змісту висловлювання.

Ключові слова: *модально-оцінювальна функція інтонації, зміст, мовленнєвий відрізок, домінування, підпорядкування, комплексна реалізація.*

Simultaneous execution of attitudinal and other functions of intonation in English spontaneous speech is examined in the article. The principle mechanisms of different intonation functions interaction are described, the conditions under which the attitudinal function fulfils the role of domination, subordination and equality in conveying the meaning of an utterance are found out.

Key words: *attitudinal function of intonation, meaning, speech pattern, domination, subordination, complex execution.*

При рассмотрении модально-оценочной функции интонации необходимо отметить возможность использования двух направлений анализа данной функции интонации: автономное проявление вышеуказанной функции интонации в речевом отрезке либо комплексная реализация модально-оценочной и других (немодальных) функций интонации. Факты, изложенные в лингвистической литературе, позволяют сделать вывод о существовании различных механизмов проявления, сочетания и взаимодействия функций интонации при оформлении речи. Так, об относительной независимости проявления отдельных функций интонации в процессе коммуникации свидетельствует, например, использование различных интонационных средств в целях реализации актуального членения, с одной стороны (фразы 1, 2), и коммуникативной направленности высказывания, с другой (фразы 2, 3) [1: 178]. Например,