

Московский государственный университет имени
М.В. Ломоносова
Высшая школа перевода

К 150-летнему юбилею А.П. Чехова

«Русский язык и культура в зеркале перевода»

Материалы

II

международной
научно-практической конференции

28-30 апреля 2010 г.

Салоники

УДК 81'25
ББК 81.2Рус-7

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Высшей школы перевода МГУ и Оргкомитета конференции

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

ISBN 978-5-87449-085-0

В сборник вошли материалы докладов, представленных на II международной научной конференции «Русский язык и культура в зеркале перевода», приуроченной к 150-летней годовщине со дня рождения известного русского писателя А.П. Чехова. Статьи посвящены актуальным аспектам современных научных исследований в области теории, истории и методологии перевода, сравнительной культурологии и преподавания русского языка как иностранного, в том числе и в системе подготовки переводчиков. Особое внимание в сборнике уделено исследованиям восприятия произведений русской литературы на языках мира и ее роли в мировом культурном пространстве.

Сборник представляет интерес для исследователей в области теории перевода, сопоставительной лингвистики, литературоведения, сравнительной культурологии, переводчиков художественной литературы и критиков, а также преподавателей, аспирантов и студентов филологических специальностей.

УДК 81'25
ББК 81.2Рус-7

ISBN 978-5-87449-085-0

© Высшая школа перевода МГУ, 2010



«...А вот мне трудно было бы переводить. Я так привязан к нашей, русской, жизни, что, если бы речь зашла о лондонском полисмене, я непременно думал бы о московском городове.»

А.П.Чехов

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Абрамова Е.С.</i> ОЛЬФАКТОРНЫЙ КОД РАННИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА.....	11
<i>Авиаров А.Г.</i> РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА: ЭТНИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ.....	17
<i>Алексеева М.Л.</i> РЕАЛИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА И ОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА	22
<i>Алефиренко Н.Ф., Озерова Е.Г.</i> ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРОЗА А.П. ЧЕХОВА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА.....	30
<i>Алехина И.В., Попова И.М.</i> МОТИВ БОГООСТАВЛЕННОСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. ЧЕХОВА И В.Е. МАКСИМОВА.....	35
<i>Алтанцэцэг Пунцагийн.</i> ПЬЕСЫ А.П.ЧЕХОВА НА СЦЕНЕ МОНГОЛЬСКИХ ТЕАТРОВ.....	41
<i>Амириди С.Г.</i> РУССКИЙ ЯЗЫК В ГРЕЧЕСКОЙ АУДИТОРИИ: ПРЕПОДАВАНИЕ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ (из опыта преподавания русского языка во Фракийском университете)	47
<i>Амирова Ж.Г., Мусатаева М.Ш.</i> ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ТИПОВ ГЛАГОЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ РУССКОГО ЯЗЫКА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ ОБУЧЕНИЯ.....	53
<i>Анастасьева И.Л.</i> А.П. ЧЕХОВ. ТВОРЧЕСТВО ИЗ НИЧЕГО?	58
<i>Асоскова Н.Г.</i> ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КОРОТКИХ РАССКАЗОВ ЧЕХОВА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК.....	63
<i>Арошидзе М.В.</i> ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА.....	68
<i>Арошидзе Н.Ю.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ (на материале перевода рассказа Дж.К. Джерома на русский и грузинский языки)	73
<i>Баринова И.А.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ.....	79
<i>Белова Н.А.</i> ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВА ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ И ПРИОБЩЕНИЯ К РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ.....	84

<i>Богатикова Ю.А.</i> ЛАУРА: ГДЕ ОРИГИНАЛ?	89
<i>Боранбаева З.И.</i> ИСТОРИЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА НА КАЗАХСКИЙ ЯЗЫК	95
<i>Васильева Г.М.</i> ЗАБЫТЫЙ ТЕКСТ: «ФАУСТ» В ПЕРЕВОДЕ А. ОВЧИННИКОВА	100
<i>Витковская Л.В.</i> КОГНИТИВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ НОМИНАЦИЙ В ПЕРЕВОДАХ А.П. ЧЕХОВА.....	105
<i>Владова И.М.</i> АКТУАЛИЗАЦИЯ РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА В БОЛГАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ	110
<i>Выхрыстюк М.С.</i> ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В ЗЕРКАЛЕ ПАМЯТНИКОВ ПИСЬМЕННОСТИ XVII-XVIII вв. (по данным фондов Государственного архива г. Тобольска).....	117
<i>Гамазкова О.В.</i> СОВРЕМЕННЫЙ УЧЕБНИК В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР	124
<i>Гарбовский Н.К.</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПЕРЕВОД	127
<i>Гердт Е.В.</i> «ПРОЖИВАЕМОЕ ВРЕМЯ» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА (лингвокультурологический аспект).....	138
<i>Гоголадзе Т.А., Миндиашвили Н.М.</i> «ВИШНЕВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В ГРУЗИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ И ПОСТАНОВКАХ	143
<i>Головченко И.Ф.</i> МЕЖДУ ОБРАЗОМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ: ЮРИДИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ТЕКСТАХ А.П. ЧЕХОВА	148
<i>Голуб Е.З.</i> ПРЕПОДАВАНИЕ РКИ В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОЙ И ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ БЕЛАРУСИ: ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ	152
<i>Гуновска М.</i> ОБРАЗ ГРЕКА В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	157
<i>Гуревич Т.М.</i> ЧЕХОВ, ПРОЧИТАННЫЙ ЯПОНИЕЙ: ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗОВ	165
<i>Даирова А.</i> ПЕРЕВОД КАК ВИД ЯЗЫКОВОГО ПОСРЕДНИЧЕСТВА.....	171
<i>Дехнич О.В., Ляшенко И.В.</i> ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ УЧЕБНИКОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ПРАКТИЧЕСКОГО КУРСА ПЕРЕВОДА ...	176
<i>Доборджгинидзе Д.</i> ТРУДНОСТИ РЕЧИ БИЛИНГВОВ ПРИ ПЕРЕКЛЮЧЕНИИ ЯЗЫКОВЫХ КОДОВ	181
<i>Додонова Н.Э.</i> ПЕРЕВОД А.П. ЧЕХОВА: УНИВЕРСАЛЬНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ	185
<i>Есакова М.Н.</i> ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА И ПЕРЕВОД	195

<i>Есакова М.Н., Литвинова Г.М., Харацидис Э.К.</i> ОБ ОПЫТЕ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ПОСОБИЯ ПО ФОНЕТИКЕ «РУССКАЯ ФОНЕТИКА И ИНТОНАЦИЯ» (для грекоговорящих учащихся).....	201
<i>Жубанова А.А.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГРАММАТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ И ЛИНГВОДИДАКТИКИ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА	208
<i>Жумабекова А.К.</i> ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ПОСОБИЕМ ПО ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА ДЛЯ СТУДЕНТОВ КАЗАХСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ.....	214
<i>Иванищева О.Н.</i> ЭЛЕМЕНТЫ КУЛЬТУРЫ В ДВУЯЗЫЧНОМ СЛОВАРЕ	218
<i>Иванова Г.А.</i> СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ НОРМА И ВАРИАНТНОСТЬ ТЕРМИНОВ В АСПЕКТЕ ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ СПЕЦИАЛЬНОСТИ	223
<i>Иванова О.Ю.</i> ЧЕХОВ И АННЕНСКИЙ, ИЛИ НОВЫЙ КОНТЕКСТ ДЛЯ «ЧЕЛОВЕКА В ФУТЛЯРЕ» (из записок переводчика).....	228
<i>Изотова Н.В.</i> ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В ПРОЗЕ А.П.ЧЕХОВА: СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА.....	234
<i>Кажигашиева Г.А.</i> О МОТИВАЦИОННОЙ АКТУАЛЬНОСТИ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ПРЕПОДАВАНИЮ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО В ВУЗЕ.....	239
<i>Капинова Е., Недкова А.</i> ПОВЫШЕНИЕ МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА НА ОСНОВЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАННОМ ВУЗЕ	245
<i>Касым Б.К.</i> ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ГАЗЕТНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ.....	250
<i>Колесова И.Е.</i> ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ СЕМАНТИЧЕСКОГО КАЛЬКИРОВАНИЯ НА РАЗВИТИЕ ПЕРЕНОСНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ДРЕВНЕРУССКОГО ГЛАГОЛА (на примере глаголов исторического корневого гнезда с вершиной <i>ЛИТЬ</i>).....	255
<i>Кольцова Ю.Н.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ В ИСКУССТВЕ ПЕРЕВОДА.....	261
<i>Корниченко А.А.</i> МНОГОЛИКОЕ «ОН» И ЕГО ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	268
<i>Костикова О.И.</i> ОПТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В КРИТИКЕ ПЕРЕВОДА.....	275
<i>Косянова О.М.</i> ОТРАЖЕНИЕ ВОЗЗРЕНИЙ РУССКОГО ОБЩЕСТВА XIX ВЕКА НА ПОНЯТИЯ «РИТОРИКА» И «КРАСНОРЕЧИЕ» В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА.....	283
<i>Крылосова С.Г.</i> «ЛАМПА ПОД ВИШНЁВЫМ ПЛАТКОМ» (О ПЕРЕВОДЕ ОДНОГО РУССКОГО ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК).....	286

<i>Куликова М.Г., Плевако С.В.</i> АВТОР – ПЕРЕВОДЧИК – КРИТИК (к вопросу о функции литературной критики).....	291
<i>Ланда Т.</i> ДРАМАТУРГИЯ А.П. ЧЕХОВА, КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА. ТРАДИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ	296
<i>Лапаева Н.Б.</i> ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭЗИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ С АНГЛОЯЗЫЧНЫМИ СТУДЕНТАМИ: УСПЕХИ И ТРУДНОСТИ	303
<i>Ларионова М.Ч.</i> ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «СТЕПЬ».....	309
<i>Ломова Е.А.</i> СПЕЦИФИКА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА.....	314
<i>Лоцан Е.И.</i> ОБРАЗ ПЕРЕВОДЧИКА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ФОРУМА	320
<i>Лукиных Т.И., Дедковская Д.М.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ АНАЛИТИЗМА ИМЕН В РУССКОМ ЯЗЫКЕ НА УРОВНЕ ТЕКСТА КАК ОДНА ИЗ ПРОБЛЕМ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	326
<i>Любезная Е.В.</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА ТАТЬЯНОЙ ТОЛСТОЙ.....	331
<i>Марку Х.</i> МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЛОВА <i>ГЛАЗ</i> ВО ФРАЗЕОЛОГИИ – РУССКО-БАЛКАНСКИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ.....	337
<i>Маслакова Е.В.</i> ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА (на примере рассказа «В родном углу»).....	346
<i>Мегрелишвили Т.Г., Гурамишвили З.Ш.</i> РУССКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ: КОНЦЕПТЫ «ВЕРА», «НАДЕЖДА», «ЛЮБОВЬ» В ЗЕРКАЛЕ СЕМИОТИКИ ГРУЗИНСКОГО ЯЗЫКОВОГО МЫШЛЕНИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ РКИ	351
<i>Миронова Н.Н.</i> «DER KIRSCHGARTEN» – «ВИШНЁВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В ГЕРМАНИИ.....	356
<i>Мишкuroв Э.Н.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД – КВАЗИТРАНСЛЯТ ИЛИ МЕТАПЕРЕВОД?.....	361
<i>Мишланова С.Л., Уткина Т.И.</i> СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ	366
<i>Мусатаева М.Ш.</i> РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ В ПОДГОТОВКЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ.....	372
<i>Назаренко Л.Ю.</i> ДРАМЫ А.П.ЧЕХОВА В ЧЕШСКИХ ПЕРЕВОДАХ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	380

<i>Нестерова Н.М., Соболева О.В.</i> «ВСЯ РОССИЯ НАШ САД»: О РЕАЛИЯХ УСАДЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА И ИХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ.....	386
<i>Николаева Е.А.</i> ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКИХ ПИСАТЕЛЬНОСТЕЙ XVIII СТОЛЕТИЯ: ТРАДИЦИЯ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ	392
<i>Николова В.В.</i> А.П. ЧЕХОВ НА БОЛГАРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	398
<i>Новоженкова З.</i> ТЕКСТЫ УЖУТКОВЕ (ПРАГМАТИЧЕСКИЕ): СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ПЕРЕВОДА (дидактический аспект).....	403
<i>Нуртазина М.Б.</i> ОСОБЕННОСТИ ИДИОСТИЛИЯ А.П. ЧЕХОВА (фреймовый анализ писем писателя)	410
<i>Огнева Е.А.</i> ПЕРСПЕКТИВНОСТЬ КОГНИТИВНО- СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ТРАНСЛЯТОЛОГИИ	417
<i>Околелова О.Н.</i> ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «ОДОБРЕНИЕ» КАК ФРАГМЕНТ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА РУССКОГОВОРЯЩЕГО КОММУНИКАНТА (на примерах произведений А.П. Чехова).....	423
<i>Орехов Б.В.</i> ПЕРЕВОДЫ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ	429
<i>Осетрова Е.В., Бухалова Т.А.</i> МЕТАТЕКСТ В ПИСЬМАХ А.П. ЧЕХОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕТАЛИТЕТА РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА	434
<i>Павлова А.В.</i> ФРАЗОВОЕ УДАРЕНИЕ В АСПЕКТЕ ПЕРЕВОДА (на русско-немецком материале).....	439
<i>Панина Л.С.</i> ПАРЕМИЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО РЕГИОНА (опыт Словаря пословиц и поговорок народов, живущих в Оренбургской области)	443
<i>Пахалкова-Соуч Т.В., Пахалков В.И.</i> АДЕКВАТНАЯ СЕМАНТИЗАЦИЯ ЛЕКСИКИ В ПОСОБИИ «РУССКИЙ ЯЗЫК»	448
<i>Разумовская В.А.</i> ФОРМАЛЬНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ЗАДАЧА.....	453
<i>Рахматуллина Э.А.</i> ПРАГМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА	458
<i>Ревенко С.А.</i> СПЕЦИФИКА ЮРИДИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ И МЕТОДЫ ПЕРЕВОДА (на материале русского и греческого языков)	464
<i>Редько Н.А.</i> «ПЕРЕВОД» ПЬЕС А.П. ЧЕХОВА НА ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМЫ.....	469

<i>Романовская А.А.</i> АНТИЧНЫЙ СИМВОЛ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОЯЗЫЧНОМ ТЕКСТЕ.....	475
<i>Руссова С.Н.</i> ЦИКЛ Р.М. РИЛЬКЕ «ЖИЗНЬ МАРИИ» В ПЕРЕВОДЕ В.Н. МАККАВЕЙСКОГО. ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ. ЦЕЛИ. КОММУНИКАЦИИ.....	481
<i>Сасаки С., Сивакова С.</i> МЕЖВУЗОВСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНКУРС КАК ПУТЬ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ В ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА У ЯПОНСКИХ УЧАЩИХСЯ.....	487
<i>Семеновко Н.Н.</i> КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПАРЕМИЙ КАК УСЛОВИЕ АДЕКВАТНОГО ПЕРЕВОДА (на материале произведений А.П. Чехова).....	492
<i>Семёнова Н.В.</i> РУССКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ.....	497
<i>Сизова Ю.О.</i> ПРОБЛЕМА АДЕКВАТНОСТИ ПОСЛОВНОГО ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (на материале машинного перевода пьесы Б. Шоу «THE MAN OF DESTINY»).....	502
<i>Синявская-Суйковска Т.В.</i> ВОСПРИЯТИЕ ЧУЖОГО В ПОЛЬШЕ И РОССИИ: ЗАИМСТВОВАНИЯ, ПЕРЕВОД И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ.....	508
<i>Соколова Т.М.</i> РАССКАЗЫ А.П. ЧЕХОВА НА УРОКАХ РКИ: МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ И ИХ РЕШЕНИЕ.....	513
<i>Сумская М.Ю.</i> ПЕРЕВОДЫ ЧЕХОВА КАК ВЗАИМООБОГАЩЕНИЕ КУЛЬТУР.....	518
<i>Ткачева И.А.</i> АНАЛИЗ УРОВНЕЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ НАЗВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» НА ЯЗЫКИ ПЕРЕВОДА.....	522
<i>Тарасенко Т.В., Тарасенко В.Е.</i> СИТУАЦИЯ ВИНОПИТИЯ В АНЕКДОТЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале пьес А.П. Чехова).....	528
<i>Троценкова Е.В., Шабес В.Я.</i> ОБ УЧЕТЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ.....	536
<i>Трухтанова Е.В.</i> АССОЦИАТИВНЫЕ ПОТЕРИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ».....	541
<i>Трухтанова Е.В., Трухтанов С.И.</i> ПЕРЕВОДЯ СОНЕТЫ ШЕКСПИРА.....	551
<i>Фейтельберг Е.М.</i> ФОНОСЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКА.....	557
<i>Хамраева Е.А.</i> ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ-БИЛЛИНГВОВ В УСЛОВИЯХ ОТСУТСТВИЯ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ.....	563

<i>Харатсидис Э.К.</i> К ВОПРОСУ ПЕРЕВОДА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	568
<i>Харитонова Е. В.</i> НАЦИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКОЕ В ПЕРЕВОДЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИИ.....	574
<i>Хорошавина А.Г.</i> НЕКОТОРЫЕ ЕДИНИЦЫ ЗОНЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В АСПЕКТЕ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ ПЕРЕВОДЧИКОВ.....	579
<i>Цзянхуа Чжан А.П.</i> ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ И КРИТИКОВ	584
<i>Чович Л.И., Чович Б.</i> 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)	601
<i>Шульженко В.И.</i> ЧЕХОВСКИЙ АПТЕКАРЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП: СПЕЦИФИКА ИНОЯЗЫЧНОГО ВОСПРИЯТИЯ	613
<i>Щаренская Н.М., Бец Ю.В.</i> КОНЦЕПТ А.П. ЧЕХОВА «ФУТЛЯР» И НЕМЕЦКИЙ ПЕРЕВОД РАССКАЗА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ».....	618

Абрамова Е.С.
МОУ «Лицей “Сигма”»,
г. Барнаул (Россия)

ОЛЬФАКТОРНЫЙ КОД РАННИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА

Запах – один из основных моделирующих элементов художественного мира произведения, который в своем образе содержит максимально концентрированные характеристики персонажей и пространства, и развертывание которого может открыть новые способы интерпретации уже изученных произведений. Необходимость исследования ольфакторной парадигмы рассказов А.П. Чехова определяется, с одной стороны, малой изученностью проблемы в отечественном литературоведении, с другой, – новыми методологиями, в частности, техникам деконструкции, дающей возможность новых интерпретаций текста. Кроме того, развитие истории культуры и культурологии, интеграция литературоведения и истории культуры способствует обращению к парадигме созданных запахов – к одному из составляющих культуры.

Ольфакторный код: оппозиция патриархальное/светское

Практически в каждом литературном произведении можно условно разделить мир персонажей на группы, которые чаще всего каким-либо образом находятся в отношениях оппозиции друг с другом. По данному принципу героев можно распределить по возрастному признаку (отцы – дети), по месту проживания (столица – провинция), по принципу быта (патриархальный – современный) и т.д. Нам же будут интересны только эти три оппозиции, потому что именно они наиболее часто встречаются в ранних рассказах А.П. Чехова. В принципе, все они сводятся к доминирующей паре полюсов патриархальной и светской жизни, что акцентируется за счет ольфакторного плана произведения. Параллельно оппозициям персонажей наблюдаются сопутствующие им запахи, а именно преобладающие ладан и табак. Оба они, несмотря на первоначально контрастное восприятие, являются символом одного и того же – визуализируют душу человека в образе, в котором они предстают в физическом мире, то есть в форме дыма. Они произошли из общего локуса, однако со временем формирования культуры приобрели полярную символику, и в рассказах А.П. Чехова ладан является символом людей патриархальных, богобоязненных и в основном старших, в то время как запах табака стал атрибутом персонажей светских, эгоцентричных и молодых.

Пример подобного противопоставления можно проследить в рассказе «Святая простота». В провинциальный мир Саввы Жезлова, на-

стоятеля церкви, неожиданно врывается яркий представитель светского общества, его сын Александр. Оба персонажа не замечают особенности своего ольфакторного пространства до столкновения с собственной оппозицией. Наличие запаха ладана становится ясным только через восприятие его Александром: «Уютно, тепло, и пахнет чем-то этаким патриархальным» [Чехов, 1974, Т. 4, с. 249], и актуализация запаха табака так же происходит через восприятие сына Саввой Жезловым. Но столкновение двух миров, обозначенных запахом, приводит к конфликту. Запах является здесь свернутой концентрированной характеристикой персонажей, в которой уже заключено непримиримое противоречие. Но так как запах – это объект не материального (хоть и может приобретать физическую форму, которая скорее является не столько объектом вещевого мира, сколько полупрозрачной, неубедительной проекцией в нем) и не метафизического мира, последствия столкновений представителей миров полюсных запахов приводят не к открытому и привычному литературному конфликту, а к появлению неуловимых, протекающих на необъяснимом для персонажей уровне, противоречий. Смешение запахов характеризующих разные точки жизнедеятельности, демонстрирует тот первородный хаос, в котором единичное еще растворено во множестве [Бабкина, 2003, с. 28], что нехарактерно ни для патриархального уклада жизни, ни для светского.

Ольфакторная доминанта: напитки

Однако пространство представленных миров строится не на одном запахе. За доминирующими запахами дымов прослеживаются рецессивные запахи напитков, которые для персонажей из разных миров так же являются индивидуальными. Патриархальный мир дополняется запахом чая. Этот ольфакторный образ становится уже более материальным, что и делает его второстепенным. Чай помимо запаха уже имеет четкую физическую форму, в отличие от дыма ладана. Оппозиционный образ появляется и на стороне светского пространства в виде красного вина. Оба эти объекта уже имеют многомерные выражения и многоуровневую интерпретацию, однако мы продолжим рассматривать их как объекты ольфакторной картины мира. Чай – это запах трав, естественный аромат. В отличие от запаха ладана, он является символом уже не столько патриархального духа, метафизического устройства данного пространства, сколько маркирует простоту быта, некую незамысловатость, неприхотливость его обитателей. Поэтому чай и ладан могут существовать отдельно, как в рассказе «Кошмар» [Чехов, 1974, Т. 5, с. 60–73]. Отец Яков «несколько оживился и даже улыбнулся, ... когда в кабинет вошел лакей и внес на подносе два стакана чаю и сухарницу с крендельками. Он взял свой стакан и тотчас же принялся пить. Отец

Яков так погрузился в чаепитие, что не сразу ответил на вопрос. ... По некрасивому лицу его от уха до уха разливалось выражение удовольствия и самого обыденного, прозаического аппетита. Он пил и смаковал каждый глоток. Выпив всё до последней капли, он поставил свой стакан на стол, потом взял назад этот стакан, оглядел его дно и опять поставил. Выражение удовольствия сползло с лица» [там же, с. 63]. Кунин в данном случае правильно интерпретировал увиденную им сцену, что этот человек – «владыко, не имеющий ни капли достоинства» [там же, с. 65], только ошибка его заключалась в том, что причиной этому для себя он выделил неряшливость и невоспитанность отца Якова. Священник же не имел пагубных контактов с объектами мира материального: он не пил, не курил и т.д., но мир вещей все-таки победил в нем духовную сущность, он обеспокоен проблемами материального. Поэтому запах ладана, который бы символически служил обозначением соединения отца Якова с небом, на службе в церкви отсутствует. Она обездушена, она погрязла в материи. Из-за этого происходит актуализация окружающего мира вещей, персонажей, звуков. Образ красного вина в мире светском наоборот, заставляет контактирующих с ним углубиться в себя, погрузиться в свое духовное и глубинное. При курении табака дым у них выступает не столько связью с небом, сколько с миром внешним, соединением с ним и растворением в земном пространстве, объединением. «Без вина нельзя, батя... Не возбудишь себя, дела не сделаешь» – объяснял факт присутствия в своем мире вина Александр о «Святой простоте». В рассказе «Он и Она» [там же, с. 243] светское общество описывается как те, кто «завидуют газетчикам, блаженно улыбаются и пьют одно только красное, которое на этих обедах бывает особенно хорошо». Таким образом, красное вино служит для отстранения от мира бытового, физического и для углубления персонажей в себя.

Деструктивная функция запаха

В рассказе «Анюта» [Чехов, 1974, Т. 4, с. 340–344] наблюдается процесс смешения миров, только происходит оно за счет выраженного полутонами атрибутов обоих оппозиционных пространств. Студент Степан Ключков живет в квартире, которая заполнена хламом: «скомканное одеяло, разбросанные подушки, книги, платье, большой грязный таз, наполненный мыльными помоями, в которых плавали окурки, сор на полу» [там же, с. 341]. Здесь явно прослеживается запах табака, но он несвежий, как и все представители вещного мира Степана. Мы не видим ни одной физической формы чистого запаха, который выражается в дыме, мы наблюдаем только окурки, которые когда-то обеспечивали ольфакторную наполненность данного пространства. Теперь же его по сути и нет, он не выполняет свою функцию, запах превратился в

прах, выраженный только материальным объектом, и в призрак запаха, который формируется теоретически наличием материальных останков. Этот материализм проникает и в духовный мир Ключкова, он начинает мечтать, «когда он будет принимать своих больных в кабинете, пить чай в просторной столовой, в обществе жены, порядочной женщины, – и теперь этот таз с помоями, в котором плавали окурки, имел вид до невероятия гадкий» [там же, с. 343]. Появившийся образ чая актуализирует невозможность нахождения в мире Степана любого намека на объект светского мира, пусть и неяркий, неубедительный, как окурки в тазике, которые как раз слабо маркируют преобладание городской предметной парадигмы в жизни студента. Но со временем Ключков успокаивается, смиряется со своим пространством, но происходит это не из-за его благородства или жалости к Анюте. Дело в том, что мир, в котором он живет и мир, о котором он мечтает, по сути, являются одним и тем же. Табак и чай – это только визуальные атрибуты, которые создают видимость оппозиционных пространств, в то время как и мир действительный, и придуманный едины по своему ольфакторному коду, который здесь заключается в вони. Вонь относится к внекультурной сфере, тогда как запахи принадлежат культуре [Фарино, 2004, с. 336], в данном случае патриархальной или светской, и поддерживаются ей. У Степана же перемешиваются запахи несвежей воды с табаком, чая с медикаментами, что образует полный культурный и ольфакторный хаос. Таким образом, происходит деконструкция семантического составляющего каждого отдельного запаха. Ольфакторные составляющие художественного пространства теряют свою индивидуальную специфику его моделирования. Объединенные в едином пространстве, запахи деконструируют и хронотоп, и себя, превращая в хаос любой его символ и порождая таким способом пространство деконструируемых смыслов, способное к формированию новых.

Гендерный код в ольфакторной системе

Помимо рассматриваемых выше оппозиций персонажей в литературном пространстве ранних рассказов А.П. Чехова, существуют и более узкие. Например, в патриархальном пространстве запахов происходит разделение их на мужские и женские. Мужским является уже рассматриваемый нами запах ладана. Женский же ольфакторный код мы проанализируем на примере рассказа «Верочка»: «В саду было тихо и тепло. Пахло резедой, табаком и гелиотропом, которые еще не успели отцвести на клумбах». Запах табака из парадигмы женских запахов мы исключаем, так как он относится к представителю светских персонажей Ивану Огневу, и остаются запахи цветов: резеды и гелиотропа. Единый женский запах является бинарным, что уже заключено

в его составляющем. Это акцентирует двойственное значение женского патриархального запаха, которое проявляется в том факте, что эти растения используются для создания духов. Духи у А.П. Чехова – это подмена индивидуального запаха искусственным [Бабкина, 2003, с. 28], запах Веры представляет собой иллюзию духов, то есть иллюзию на подделку под реальность – так компактно свернута многогранность и противоречивость женского образа в ольфакторную единицу. Как и все остальные запахи парадигмы, заключенные в рассказы А.П. Чехова, патриархальный запах женщины имеет свою проекцию в мир материальный – он изображается туманом. Когда Вера пропала из жизни Огнева, он «...опять вернулся. Подзадоривая себя воспоминаниями, рисуя насильно в своем воображении Веру, он быстро шагал к саду. По дороге и в саду тумана уже не было, и ясная лупа глядела с неба, как умытая, только лишь восток туманился и хмурился... Помнит Огнев свои осторожные шаги, темные окна, густой запах гелиотропа и резеды» [Чехов, 1974, Т. 6, с. 81] В женском патриархальном запахе, стоит заметить, преобладает фальшь, непостоянство. Если ладан, табак, чай, вино – это устойчивые объекты вещного и ольфакторного миров, то цветы и туман являются составляющими мира морока. Туман – это маргинальный объект, находящийся между сновидением и реальностью в русском фольклоре [Померанцева, 1985, с. 82], цветами в русском мифологическом сознании маркировались временные деления, что тоже придает этому образу неустойчивость, неопределенность к какому-либо пространству. Таким образом, по своему ольфакторному составляющему запах патриархальной женщины находится на границе с хаосом запахов. Благодаря проделанной работе нами был дешифрован ольфакторный код А.П. Чехова, который моделируется уже в ранних его рассказах, что помогает обнаружить усиленную смысловую нагрузку используемых элементов в синтезе с экономией средств художественной выразительности [Козубовская, 2004, с. 192]. В исследовании мы выявили особенность позиционного культурного ольфакторного кода, который проявляется в противопоставлении «столица-провинция» (организация хронотопа) и «мужчина-женщина» (организация гендерной идентификации). Особенностью парадигмы запахов раннего творчества А.П. Чехова так же является его способность проектироваться в физический мир и из физического мира переходить в систему метафизического пространства. Анализ ольфакторного кода ранних рассказов раскрыл новые грани в характеристиках персонажей, ранее не актуализировавшихся в рассматриваемой нами парадигме. Создавшиеся разделения мужских и женских запахов позволили глубже вникнуть в восприятие гендерного вопроса непосредственного самим автором анализируемых произведений. Похожая ситуация произошла с выделением пространств патриар-

хального и светского, и формирования их индивидуальных ольфакторных парадигм с включением в них материальных объектов – символов рассматриваемых запахов. Производя анализ ранних рассказов А.П. Чехова мы актуализировали запахи как одну из самых важных составляющих его литературного пространства. Ольфакторный код присутствует во всех произведениях рассматриваемого в данной работе автора, и вопрос об исследовании этого феномена литературы должен стоять более остро, нежели в настоящее время.

Список литературы:

1. *Бабкина В.В.* Мифологема в прозе Чехова: ладан // Филологический анализ текста: Сборник научных статей. Выпуск V, Барнаул, 2004.
2. *Бабкина В.В.* Ольфакторный код писем А.П. Чехова (Роль запаха в формировании пространственной модели мира) // Филологический анализ текста: Сборник статей. Выпуск IV, Барнаул, 2003.
3. *Бабкина В.В.* Пространственная оппозиция «свое»/«чужое» в произведениях А.П. Чехова 1880–1886 г.г.: Ольфакторный код // Филология: XXI век (теория и методология преподавания). Барнаул, 2003.
4. *Козубовская Г.П.* Мифология Города в прозе А.П. Чехова // Культура и текст: Миф и мифопоэтика / Под ред. Г.П. Козубовской. СПб. – Самара – Барнаул, 2004.
5. *Линков В.Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982.
6. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. /Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Наука, 1998. – Т. 2.
8. *Паперный З.С.* Стрелка искусства: сб. статей о А. П. Чехове. М., 1986.
9. *Померанцева Э.В.* Русская устная проза. М., 1985.
10. *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики А.П. Чехова, Л., 1987
11. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995
12. *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учеб. пособие : для студентов вузов. Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб.: Изд-во РГПУ, 2004.
13. *Чехов А.П.* Сочинения в 18 томах // Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука, 1974. – Т. 1-6.
14. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., Наука, 1971.

Авишаров А.Г.

Пятигорский государственный лингвистический университет,
г. Пятигорск (Россия)

РЕКЛАМНЫЙ ТЕКСТ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА: ЭТНИЧЕСКИЙ И ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ

Более десяти лет ученые вузов Северного Кавказа и специалисты-практики не могут прийти к единому мнению о значении этнического и лингвокультурного фактора в рекламной деятельности на территории нашего региона. К тому есть серьезные основания: полиэтничный и поликонфессиональный состав населения округа, радикализация некоторых течений в исламе, сохраняющаяся угроза террористических актов, глобалистская нивелировка духовных ценностей, девальвация традиционной системы духовных ценностей среди молодежи, прессинг вульгарных и низкопробных СМИ и т.д.

Доминирование прагматики в иерархии уровней эквивалентности при переводе рекламного текста нередко приводит к недооценке, а то и вовсе к безразличию этнокультурной особенности так называемого «потребителя рекламы». Это порождает у него в целом ряде случаев в лучшем случае «когнитивный диссонанс, в худшем – активное неприятие слепого калькирования западноевропейских и североамериканских слоганов, которое нередко принимает формы близкие к вандализму. Баннер с рекламой нижнего белья, размещенный перед въездом в дагестанский аул, вполне вероятно вызовет совершенно иную реакцию местных жителей, нежели аналогичный «артефакт» у гостей Куршевеля. Или призыв Милы Йовович «о достоинстве» напротив буддийского храма в Элисте. Провокационный потенциал имеет и то обстоятельство, что перевод западных брендов осуществляется в любом из национально-культурном образовании Российской Федерации только на русском языке (а не на черкесском, даргинском или калмыцком), формируя тем самым негативное отношение к «великому и могучему», и без того оказавшемуся ныне в регионе в несколько противоречивом положении.

Переводческий закон в маркетинге требует при переадресации иноязычному получателю передачи и денотативной, и коннотативной компоненты содержания исходного «послания», «месседжа». Однако на деле получается, что стремление «выжать» из переводческого акта максимальный прагматический эффект в большинстве случаев не сопровождается адаптацией исходного текста, другими словами – концентрацией внимания переводчика на этнокультурных и социально-психологических особенностях иноязычной аудитории.

При подготовке информации, с которой компании предстоит выйти на международный рынок, особое внимание следует обратить на перевод рекламного призыва или бренда. Все чаще таким компаниям требуется не создание новых рекламных образов и сюжетов, а перевод и адаптация текстов и роликов, которые уже доказали свою эффективность на рынках других стран. Без помощи специалиста-языковеда не всегда удается предугадать, как в данном регионе будет воспринят тот или иной рекламный посыл. Научные исследования показывают, что в силу своей специфики рекламный текст почти никогда не удается перевести дословно, поскольку в этом случае текст теряет смысл и силу воздействия. Иногда текст, который заставляет улыбнуться жителей одной страны, может вызвать недоумение и даже гнев в других странах.

Поэтому, переводя рекламные призывы, обязательно нужно учитывать традиционные национальные и социальные особенности, стереотипы поведения конкретной аудитории.

Вот, скажем, компания Coca-Cola долго не могла найти точное название своему напитку в Китае: в китайской транскрипции оригинальное название звучит как «кекукела», что примерно можно перевести как призыв «кусать воскового головастика». Перебрав за несколько лет более десяти тысяч вариантов, маркетологи остановились на «Коку Коле», то есть «счастье во рту».

Полный конфуз ожидал компанию General Motors, которая, пытаясь вывести на рынки Латинской Америки свой новый автомобиль Chevrolet Nova, не сразу обнаружила, что No va по-испански означает «не может двигаться».

Компания Colgate-Palmolive вывела на французский рынок свою новую зубную пасту Cue. Чуть позже американцы узнали, что именно такое название носит популярный французский порножурнал.

Компания Pepsi дословно перевела на китайский язык свой главный рекламный девиз «Живи с Поколением «Пепси» (Come Alive With the Pepsi Generation). Китайцы были шокированы: слоган приобрел неожиданное звучание «Пепси» Заставит Ваших Предков Подняться из Могил».

Египетский авиаперевозчик Misair из-за трудностей перевода пострадал еще серьезнее: он вообще не может работать во всех франкоязычных странах, поскольку там название авиакомпании звучит как «беда».

В странах Латинской Америки резко упали продажи билетов на рейсы American Airlines, после того как авиакомпания в салонах самолетов были установлены кресла из натуральной кожи, что стало поводом для масштабной рекламной кампании Fly in Leather! В США призыв «летать в коже» был понят правильно, но для латиноамериканских пас-

сажиров он в буквальном переводе звучал как непристойное предложение «лететь голым».

Компания Frank Purdue, производящая курятину, в США использует слоган *It takes a strong man to make a tender chicken* (примерный перевод: «Чтобы приготовить нежного цыпленка требуется сильный мужчина»). В переводе на испанский эта фраза приобрела несколько иной смысл: «Нужен сексуально возбужденный мужчина, чтобы курица стала нежной».

Рекламные агенты «Schweppes Tonic Water» перевели название продукта для итальянцев как «Schweppes Toilet Water». Комментарии излишни.

Производитель канцелярских принадлежностей компания Parker также попыталась перевести свой слоган на испанский. Ее реклама ручки на английском звучит: *It won't leak in your pocket and embarrass you* (примерный перевод: «Она никогда не протечет в Вашем кармане и не причинит Вам неудобств»). Переводчик ошибся и спутал два испанских слова. В результате, рекламная кампания Parker в Мексике проходила под слоганом «Она никогда не протечет в Вашем кармане и не сделает Вас беременным».

Скандал с дезодорантом «Рексона», реклама которого вызвала шквал возмущения российских телезрителей. Людей оскорбил образ свиньи, использованный в ролике. Создатели рекламы утверждали, что под свиньей они понимают не женщин, которые не пользуются дезодорантом, а сам неприятный запах. Однако при переводе эта тонкость никак не была озвучена, и рекламу, которая до этого успешно работала в Чехии, Болгарии и Польше пришлось снимать с показа, а компания принесла официальные извинения российским женщинам.

Рекламный слоган виски «Джони Уокер» в дословном переводе звучит как «попробуй жизнь на вкус» – вполне нормальная рекламная фраза. И банальная. Между тем в английском языке она имеет куда большую смысловую нагрузку, которая потерялась при переводе. Поэтому пришлось подбирать более адекватный вариант, который гораздо точнее выражал смысл всей рекламной кампании. Получилось – «Живи, чтобы было что вспомнить».

Кстати, подобные курьезы нередко случаются и с известными отечественными брендами. Когда Агентство печати «Новости» (АПН) переименовали в начале 90-х в Российское информационное агентство «Новости» – РИА «Новости», выяснилось, что по-испански РИА означает «смеется». Из-за этого казуса вот уже почти 15 лет РИА «Новости» даже серьезные политические сообщения продают в Испанию коллегам с подписью «Новости смеются».

Лингвистика имеет самую прямую связь с коммерцией. Один производитель летних футболок из Майами был уверен, что надпись «I Saw

the Pore» имеет лишь один смысл – «Я видел Папу Римского» и надеялся их хорошо сбыть во время визита Его Преосвященства в Южную Америку. Однако товар остался без покупателя по той причине, что «Pore» по-испански – «картошка», что, естественно, не делает владельца футболки тем, кем бы он хотел предстать в данном случае.

Еще более неприятный инцидент произошел с фирмой – производителем товаров для детей «Gerber». Она начала продавать в Африке детское питание, расфасованное в коробки с изображением веселого пухлого младенца. И лишь немного позже маркетологи из «Gerber» с удивлением узнали: из-за того, что в Африке очень много неграмотных, на упаковках местных товаров принято изображать их содержимое. Так что в данном случае африканские потребители были сильно дезориентированы! Американский рекламный девиз сигарет «Салем» – «Почувствуй себя свободным!» при переводе на японский звучал так: «Когда куришь «Салем», то чувствуешь себя таким освеженным, что голова становится пустой». Росту продаж такая характеристика отнюдь не способствовала.

Производитель товаров для детей Gerber начал продавать детское питание в Африке. На коробке был изображен улыбающийся младенец. Позже маркетологи Gerber с удивлением узнали, что из-за того, что в Африке очень много неграмотных, на упаковках местных товаров принято изображать их содержимое. Например, изображение каши помещается на упаковке овсяных хлопьев. Неграмотные африканцы были дезориентированы.

На самом деле искусство точного перевода – очень редкий дар. И, кстати, высокооплачиваемый. Ведь «толмачам»-виртуозам порой приходится использовать не только лингвистические знания, но и исторические, географические, психологические. А иначе добраться до смысла заморского словца просто невозможно! Между прочим, недавно британское бюро профессиональных переводов «Today Translations» провело исследование с целью выявления самых труднопереводимых слов планеты. В составлении этого своеобразного хит-парада приняли участие более тысячи переводчиков-экспертов. Как же звучат имена победителей? Первую позицию заняло слово «илунга». В переводе с языка чилуба (языковое семейство банту), распространенного в юго-восточной части Демократической Республики Конго (бывший Заир) оно означает человека, который прощает обиду в первый раз, молча терпит вторичную «подлянку», но непременно мстит после третьего наезда. На втором месте находится понятие «шлимазл» (язык идиш). Этим словом именуют хронического неудачника. Наконец, бронзовым призером стало польское слово «радиоукаш» (radioukacz). В годы второй мировой войны так называли радистов-связных, передававших инфор-

мацию для антифашистского движения сопротивления с территории, освобожденной советскими войсками.

Остальные места в первой десятке распределились следующим образом:

№4 – «наа». Это словечко употребляется лишь в японской провинции Кансай и означает одобрение слов предыдущего оратора последующим.

№5 – «аль-тахтам». Так у арабов называется глубокая печаль.

№6 – «гезеллиг» (gezellig). В переводе с голландского сие обозначает нечто очень уютное сугубо в голландском стиле.

№7 – «содад» (saudade). Слово из португальского лексикона. Оно означает грусть – не менее глубокую, чем арабская печаль №5.

№8 – «селатхирупавар». Таким жутким словом тамильцы характеризуют особо злостный способ пренебрежения служебными обязанностями.

№9 – «почемучка». Это исконно русское словечко, которое обозначает... Впрочем, на сей раз обойдемся без комментариев – тут ведь все свои!

№10 – «клошар» («klloshar»). Еще один неудачник, на сей раз – из албанского языка; в отличие от «неудачника № 2», он не хронический, а... скажем так: «редкий, но меткий»!

Доминирование в рейтинге слов с негативной окраской свидетельствует, по нашему мнению о том, что переводчики избегают отрицательных эмоций, ибо переводя их с чужого языка, они как бы «соприкасаются» с ними и получают соответственный душевный заряд.

Алексеева М.Л.

Уральский государственный педагогический университет,
г. Екатеринбург (Россия)

РЕАЛИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА И СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Реалии – традиционная для современного переводоведения тема, включается практически во все учебники и учебные пособия по теории перевода, поскольку такие лексические единицы представляют трудности в процессе межъязыковой коммуникации. Однако данная тема пока не имеет системного освещения в учебно-методической литературе по переводу. Автор данной статьи ставит цель изложить проблемы выявления, перевода и сопоставительного анализа реалий.

В понимании феномена «реалии» мы опираемся на более чем полувековой опыт отечественных и зарубежных переводоведов. Теоретические основы изучения реалий были заложены в середине XX в. выдающимся отечественным ученым А.В. Федоровым. В его трудах термин «реалия» использовался для обозначения национально-специфичного объекта или явления, а для названия соответствующего уникального объекта и явления термин – «реалия-слово». Во второй половине XX в. в работах по теории и практике перевода термином «реалия» называли и сам денотат, и слово, его обозначающее (Л.Н. Соболев, В. Россельс, П.В. Табахьян, В.Н. Крупнов, С. Влахов, С. Флорин, Е.А. Бурбак, J.S. Quark-Stoilova, W. Koller). На сегодняшний день складывается и научно обосновывается теория реалии. Каждая реалия обозначает одновременно уникальный предмет или явление, типичное для определенной этнической и языковой общности и не свойственное другой (денотат), его культурный эквивалент (концепт) и средство номинации этого концепта в языке (лексема) [Фененко, 2006, с. 7].

Несмотря на то что теория реалии проделала долгий путь в своем становлении, спорные вопросы существуют и в настоящее время, например, объем понятия реалия. Несомненным является тот факт, что в состав реалий входят слова, называющие специфические явления природы, эндемики, блюда, напитки, одежду, обувь, жилище и его части, транспортные средства, меры, денежные единицы, учреждения, органы власти, государственные и общественные организации одного народа. Можно отметить такие характеризующие признаки реалий, как:

- а) национально-культурная маркированность;
- б) уникальность, специфичность для одной страны, ее культуры;
- в) принадлежность к апеллятивной лексике, к нарицательным существительным.

Таким образом, этот слой лексики образуют нарицательные имена существительные, именующие уникальные предметы и явления. Имена собственные, фразеологизмы, пословицы, поговорки и прецедентные феномены не относятся к реалиям, поскольку обладают своими признаками и приемами перевода.

Реалии, как предметы материальной и духовной культуры, отражают образ жизни и образ мышления конкретного общества и не имеют аналогов в другой культуре, соответственно отсутствуют и лексические единицы, их обозначающие. В оригинале они не выделяются, а в тексте перевода становятся своего рода маркерами другой культуры, что существенно увеличивает их стилистическую нагрузку. Поэтому перевод реалий на другой язык представляет достаточно сложную задачу, которая включает передачу понятийного содержания, формы, национального и исторического колорита, а также выравнивание функционально-стилистических характеристик этих лексических единиц для достижения равноценного воздействия оригинального и переводного произведений на читателя.

Если соответствующая единица не зафиксирована в двуязычных словарях, переводчику приходится прибегать к поиску самостоятельных решений с помощью использования различных переводческих приемов. В зависимости от способа передачи формы, содержания и сохранения либо стирания национального и исторического колорита выделяются следующие типы приемов:

- 1) приемы механической передачи;
- 2) приемы создания нового слова;
- 3) разъясняющие приемы;
- 4) уподобляющие приемы.

Приемы механической передачи представляют собой автоматический перенос звукового или графического облика реалии языка источника в языке перевода: а) без каких-либо изменений, б) с использованием принятых для данной пары языков систем транскрипции или транслитерации. С их помощью максимально кратко и точно передаются смысловое содержание, форма реалии, ее национальный и исторический колорит. Но содержательная сторона нового понятия раскрывается только через контекст, оно может остаться непонятым или быть понято достаточно приблизительно.

Приемы создания нового слова предполагают образование нового слова или словосочетания по модели языка источника, либо близкого по содержанию языку источника с помощью языковых средств языка перевода. При этом максимально сохраняется смысловое содержание и форма лексемы языка источника, а иногда национальное и историческое своеобразие. После механических эта группа приемов наиболее

подходит для сохранения соотношения содержания и формы при переводе. Многие неологизмы со временем осваиваются языком, таким образом, пополняя и обогащая словарный состав языка перевода [Hervey, Higgins, 1992, p. 33]. Поскольку переводчик лишен какой-либо опоры на готовое понятие в языке, на который он переводит, он создает это понятие с нуля, соблюдая требования точности, краткости и понятности для реципиента.

Разъясняющие приемы раскрывают смысловое содержание реалии путем ее краткого или развернутого описания, либо толкования в различных формах. При этом полностью раскрывается суть явления, обозначаемого реалией, передается национальное и историческое своеобразие, но у носителей языка перевода не возникает компактного наименования, фиксирующего определенное явление или предмет. Следовательно, реалии, переданные с помощью таких приемов, в большинстве своем не получают словарного оформления и остаются безэквивалентными.

Уподобляющие приемы применяются чаще, чем любые другие [Влахов, Флорин, 1986, с. 90]. Это подтверждается также и на собранном нами материале. К данной группе приемов относятся различного рода замены: своим, чужим или контекстуальным аналогом, а также родовидовые. Читатели перевода получают весьма приблизительное, а иногда неверное представление о предмете или явлении, которые называет соответствующая реалия языка источника. Таким образом, даже если удастся передать предметное содержание, то в любом случае полностью теряется форма, стирается национальный и исторический колорит, поскольку коннотативное содержание заменяется нейтральным по стилю. Высокая частотность этого приема объясняется краткостью и кажущейся понятностью перевода для всех носителей языка перевода, однако это может привести к недопустимой национально-культурной ассимиляции.

Последовательность расположения переводческих операций обусловлена степенью адекватности передачи содержания, формы и колорита реалии в тексте перевода. Каждый тип включает несколько приемов (иллюстративный материал из немецких переводов романов Ф.М. Достоевского):

1. Приемы механической передачи.

1.1. Прямой перенос (пП) moujik – moujik.

Этот прием предполагает введение в текст перевода слова в оригинальной форме при помощи графических средств языка-источника. Так, например, в данном случае русская реалия *мужик* (в значении: крепостной крестьянин), введенная автором оригинала в русский текст на французском языке, сохраняется в немецком переводе во французской графике.

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1.2. Транслитерирование (Тл) | водка – Wodka, тройка – Trojka. |
| 1.3. Транскрибирование (Тк) | щи – Schtschi, тройка – Troika. |
| 2. Приемы создания новой лексемы. | |
| 2.1. Калькирование (К) | в избушках на курьих ножках – in Häusern auf Hühnerbeinen.
косоворотка – Russenhemd. |
| 2.2. Авторский неологизм (аН) | |
| 3. Разъясняющие приемы | |
| 3.1. Описание (О) | однодворцы – ... sie besaßen nur ein einziges Gut. |
| 3.2. Пояснения | |
| 3.2.1. Пояснения внутри текста (Пт) | поддевка – ... der langschößige altrussische Rock. |
| 3.2.2. Пояснения в сносках (Пс) | вершок – 1 Werschok = 4,45 cm. |
| 3.2.3. Пояснения в комментариях (Пк) | штабс-капитан – Ein niedriger Offiziersrang, nach der russischen Rangtabelle der drittletzte, der keine Entsprechung im deutschen Heer hatte. |
| 4. Уподобляющие приемы. | |
| 4.1. Замена своим аналогом (сА) | водка – Schnaps. |
| 4.2. Замена чужим аналогом (чА) | дача – Chalet. |
| 4.3. Родовидовые замены | |
| 4.3.1. Замена гиперонимом (Гр) | половой – Kellner. |
| 4.3.2. Замена гипонимом (Гп) | уезд – Kreisstadt. |
| 4.4. Контекстуальный аналог (кА) | на дачу – aufs Land. |

Следует отметить, что на практике часто используется комбинирование нескольких приемов из разных групп, например, транскрибирование и пояснения в постраничных сносках, транскрибирование и описание, прямой перенос и пояснения в затекстовом комментарии и др.

Прежде чем приступить к анализу вариантов перевода реалий, необходимо провести сопоставление словарных дефиниций в толковых и двуязычных словарях, выявив таким способом единицы, которые имеют соответствия, так называемые словарные реалии. Это позволит проанализировать особенности использования словарных соответствий

и переводных эквивалентов при передаче реалий на иностранный язык [подробнее см. Алексеева, 2008, с. 89].

Актуальность данной проблемы подчеркивает М. Ледерер. Она отмечает очевидность низкого качества переводов, выполненных с помощью словарных соответствий, и сложность выявления причин, по которым регулярное использование соответствий не дает положительных результатов [Lederer, 1994, p. 51].

Сопоставительный анализ переводов предполагает сопоставление оригинального текста с его переводами на разные языки или сопоставление оригинала с переводами, выполненными в разное время. Диапазон возможных сопоставлений достаточно широкий: от отдельных элементов текстов до полных текстов оригинального и переводного произведений в контексте различных культур, национальных менталитетов, исторических эпох.

Как отметил один из теоретиков отечественного переводоведения В.Г. Гак, сопоставительный анализ дает объективное научное обоснование, инструмент для оценки правильности многих аспектов перевода. Он занимает особое место, как по методам исследования, так и по полученным результатам [Комиссаров, 2002, с. 27].

Когда анализу подвергаются разновременные переводы одного и того же оригинала, а также выявляется оценка качества вариантов перевода, речь идет о диахроническом сопоставительном анализе переводов или диахроническом сопоставительно-переводческом анализе [Оганесян, 2003]. В процессе такого анализа сопоставляются лексические единицы текста оригинала и их переводные эквиваленты, а затем варианты перевода в параллельных переводах, выполненных в разное время.

Научная значимость сопоставления параллельных переводов в диахронии не вызывает сомнений. В результате такого анализа выявляются постоянно повторяющиеся в параллельных текстах переводные эквиваленты, которые указывают на универсальные явления, что вносит вклад в развитие теории перевода. Это позволяет решить и ряд прикладных задач: дополнить данные словарей и существующих учебных пособий.

Важным условием полного и качественного анализа является правильный выбор корпуса параллельных переводов. При отборе текстов в качестве объекта исследования следует использовать только прямые и полные варианты переводов. Отметим, что для переводческой практики прошлых веков: XVIII, XIX и даже начала XX в. – было типично осуществление перевода с помощью языка-посредника. Например, как отмечает Ю.Л. Оболенская, большинство испанских переводов произведений русских классиков с середины XIX в. и до конца 30-х гг. XX в. делались с французского, немецкого или английского языка [Оболенская, 2006, с. 11].

Целью диахронического сопоставительно-переводческого анализа является изучение переводческих приемов, факторов, влияющих на выбор того или иного приема, динамики изменения техники перевода, а также оценка адекватности и выявление наиболее удачных переводческих решений. Таким образом, устанавливаются закономерности передачи различных видов реалий на иностранный язык в тот или иной период времени.

Механизм анализа вариантов перевода реалий компактно представим в виде схемы, которая включает название реалии, ее вид и тип, минимальный оригинальный и переводной контексты одинаковой длины (как правило, равные одному предложению), прием перевода и словарное значение реалии:

Реалия

Тип, вид реалии

Оригинальный контекст

Перевод № 1

Переводной контекст

Прием перевода

Перевод № 2

Переводной контекст

Прием перевода

Перевод № 3

Переводной контекст

Прием перевода

Словарное значение

По данной схеме можно проанализировать различные варианты перевода реалий, выполненные в разное время и разными переводчиками. При анализе одновременных переводов эквиваленты следует вводить, соблюдая хронологию, то есть время появления той или иной работы. Приведем фрагмент анализа русских реалий в параллельных немецких переводах [подробнее см. Алексеева, 2008, с. 79]:

Русская реалия **двугривенный**

Тип, вид П, 2. 5.

Русский контекст Ф. Д. с. 415.

Вагон беру особенный, а носильщики на всех станциях есть, за **двугривенный** куда хочешь донесут.

Перевод № 1 L.A.Hauff, 1890, S. 127.

Немецкий контекст Ich nehme ein besonderes Coupe, auf allen Stationen gibt es Träger, welche für **einige Groschen** mich überall hintragen.

Прием перевода кА

Перевод № 2 E. Rahsin., 1910, S. 99.

Немецкий контекст	Ich nehme ein Kupee für mich, und Träger gibt es auf allen Stationen. Für eine Mark tragen sie dich, wohin du nur willst.
Прием перевода	сА
Перевод № 3	H. Rohl., 1921, S. 103.
Немецкий контекст	Auf der Bahn nehme ich mir ein besonderes Abteil; und Gepäckträger sind auf allen Stationen vorhanden; die tragen einen für ein Zwanzigkopeckenstück , wohin man will.
Прием перевода	аН
Перевод № 4	A. Luther., 1959, S. 68.
Немецкий контекст	Ich nahm mir ein besonderes Wagenabteil; Träger gibt es auf allen Stationen, für einen Zwanziger tragen sie dich, wohin du willst.
Прием перевода	сА
Перевод № 5	W. Creutziger, 1971, S. 82.
Контекст	Ich nehme ein Abteil für mich, Träger gibt's auf allen Stationen, für ein paar Groschen tragen sie mich, wohin ich will.
Прием перевода	кА
Перевод № 6	E. Markstein., 1992, S. 76.
Контекст	Ich nehme mir einen besonderen Waggon, und Träger gibt's auf jeder Station, um zwanzig Kopeken tragen sie einen, wohin du willst.
Прием перевода	О
Словарное значение	РСС. Монета достоинством в 20 копеек (с 1760 до 1931 г. серебряная, позднее никелевая и из медно-никелевого сплава); соответствующая сумма денег.

Каждый перевод сопровождается указанием переводчика, года выполнения и страницы, на которой находится реалия. В данную схему включено словарное значение реалии, поскольку большой процент реалий относится к архаизмам, требующим уточнения их значения в словарях. С этой целью используются электронная версия Русского семантического словаря (РСС), Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой (О), Толковый словарь русского языка Д.Н. Ушакова (У), Duden: Deutsches Universalwörterbuch (D) и Wahrig: Deutsches Wörterbuch (W).

Список литературы:

1. *Алексеева М.Л.* Теория и практика перевода: Реалии. Уч. пособие / М. Л. Алексеева. Екатеринбург: УРГПУ, 2008.
2. *Влахов С.И.* Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. П. Флорин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 1986
3. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. М.: ЭТС, 2002.
4. *Оболенская Ю.Л.* Художественный перевод и межкультурная коммуникация: учебное пособие / Ю. Л. Оболенская. М.: Высш. шк., 2006.
5. *Оганесян М.В.* Сопоставительно-переводческий анализ английской и русской медицинской терминологии по генетике: дис. канд. филол. наук / М.В. Оганесян. М., 2003.
6. *Фененко Н.А.* Французские реалии в контексте теории языка: автореф. дис. докт. филол. наук / Н.А. Фененко; ВГУ. Воронеж, 2006. – 36 с.
7. *Hervey S.* Thinking Translation. A Course in Translation Method: French. English / S. Hervey, I. Higgins. London: St. Jerome Publishing, 1992. – P. 33.
8. *Lederer M.* La traduction aujourd'hui / M. Lederer. Paris: Hachette, 1994.

Алефиренко Н.Ф., Озерова Е.Г.

Белгородский государственный университет
г. Белгород (Россия)

ПОЭТИЧЕСКАЯ ПРОЗА А.П. Чехова В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА

Лирическая проза как яркое лингвопоэтическое явление всё ещё остаётся сложнейшей проблемой переводоведения. Причиной тому выступает сложная гармония эксплицитного и имплицитного в изобразительно-выразительной архитектонике любого текста, выполненного в «орнаментальном стиле». Переводчику непросто передавать необычайно лиричные, словно на исповеди раскрытые, сокровенные тайники человеческой души. В поисках ключика к проникновению в столь скрытый тайник словесного творчества переводчику прежде всего следует понять стимулы обращения к нему переводимого автора, побудившие его к созданию некоторого «сверхсмысла» (Д.С. Лихачев); к принципу универсализации, заменяющему устоявшийся классический принцип реалистической типизации (Е.Б. Скороспелова); к отображению строя мифического мышления (В. Шмид); к потребности в регулярном ритмическом чередовании определенных элементов, имеющих в тексте символическое наполнение (Н. Евсеев); к выражению средствами орнаментального стиля модернистской, в частности, импрессионистической и экспрессионистической эстетики (М.М. Голубков).

Для разработки принципов переводоведческой интерпретации текстов поэтической прозы поучителен опыт А.П. Чехова – мастера создания лирической прозы. Так, в повести «Степь» (1888) сознательно создается установка на *воспоминание* как на основной текстообразующий принцип; происходит ослабление роли сюжета. В повествовании варьируются описания *природных образов* и *описания переживаний*, которые, пронизывая повесть, образуют орнаментальный каркас и являются показателем движения при внешнем отсутствии сюжета. Писатель, обращаясь в своих прозаических произведениях к поэтическим принципам, стремится субъективировать прозаический текст, вопреки происходящему утвердить изначальную самоценность жизни.

Перевод поэтической прозы А.П. Чехова требует приёма лиризации, возникшего как художественно-стилистическое явление благодаря стремлению к *сознательному* воссозданию в переводимом тексте авторских поэтических элементов.

Главным элементом «денотативно-дискурсивного пространства» лирической прозы А.П. Чехова выступает *степь*. *Степь, степь... Лошади бегут, солнце все выше, и кажется, что тогда, в детстве, степь не бывала в июне такой богатой, такой пышной; травы в цвету – зе-*

ленье, желтые, лиловые, белые, и от них, и от нагретой земли идет аромат; и какие-то странные синие птицы по дороге... («В родном углу»). Конечно, адекватное воссоздание такого рода картины возможно только при соблюдении всех модально-грамматических и когнитивно-дискурсивных «красок» авторского мировосприятия.

The steppe, the steppe.... The horses trotted, the sun rose higher and higher; and it seemed to Vera that never in her childhood had the steppe been so rich, so luxuriant in June; the wild flowers were green, yellow, lilac, white, and a fragrance rose from them and from the warmed earth; and there were strange blue birds along the roadside.

В данном фрагменте текст перевода, правда, выходит за рамки модально-дискурсивной репрезентации авторского текста. Так, глагол *кажется* в оригинальном тексте имеет безличную грамматическую форму, а в английском переводе глагол *to seem* употреблён в личной форме (*казалось Vere*), что искажает авторские интенции. Это отражает отличительную особенность поэтической прозы в целом: её обобщённый, безличный характер повествования. А.П. Чехов таким образом изображает степь в восприятии русского этноязыкового сознания, что создаёт впечатление присутствия читателя в той действительности, которую описывает автор. Этим наряду с другими средствами создаётся общая лирическая тональность повести, которая автором перевода несколько видоизменена, поскольку описание из этноязыкового, общерусского трансформировано в личностное и воспринимается исключительно «глазами» Веры.

Анализ подобных примеров убеждает нас в том, что поэтические приёмы перевода лирической прозы – не случайно подобранный орнамент, а конструктивный принцип организации текста. Только сохранённая в переводе лирической прозы структурная связь с поэзией позволяет осознавать лирическую прозу как особое явление в теории транслятологии. Переводчик должен исходить из главной установки: несмотря на тяготение к поэтическому тексту, тип художественного слова в лирическом изложении остаётся прозаическим.

Поэтической вершиной А.П. Чехова называют повесть «Степь», которая открыла новую страницу в «словесной живописи» А.П. Чехова. *Широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой* («Степь»). Ср.: *...soon the whole wide steppe flung off the of early morning, and was smiling and sparkling with dew.*

Лирическая коннотация в рассматриваемом контексте создаётся даже префиксоидом *полу-*, который здесь имеет значение ‘ослабленный признак’: *не тень, а полутьма*. В тексте же перевода актуализирован конкретный признак ‘*сумрак, сумерки*’. Кажется незначительная формальная деталь, но она переакцентирует смысловой подтекст: утрачива-

ется ощущение процесса пробуждения природы. Вот почему при переводе лирической повести «Степь», как и других произведений поэтической прозы А.П. Чехова, переводчик должен стремиться сохранить субъективно-авторское восприятие действительности, так как интенции писателя прежде всего обращены к *личностным переживаниям*.

Поэтическим изображением своеобразной красоты степи А.П. Чехов показывает чувственные источники духовного богатства родного края. «А я стал мечтать о том, чтобы опять проехаться по степи и пожить там под открытым небом хотя бы одни сутки». «Я по целым месяцам живал в степи и любил степь, и теперь в воспоминаниях она представляется мне очаровательной», – вспоминал мастер лирического слова в прозе [Шапочка, 1996, с. 279]. Оригинал повести и её перевод предполагают антропоцентрическую модель изложения событий.

Сущность поэтической прозы определяет лирический стиль перевода, его «иносказание», смыслопорождающие возможности, ощущение эмоционально-содержательной целостности и завершённости. Достичь столь высокого изящества в тексте перевода можно только при неослабном внимании к этноязыковым коннотациям. Ср.:

*Попадается на пути молчаливый старик-курган или **каменная баба**, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землей ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою («Степь»).*

*You meet upon the way a silent old barrow or a **stone figure** put up God knows when and by whom; a nightbird floats noiselessly over the earth, and little by little those legends of the steppes, the tales of men you have met, the stories of some old nurse from the steppe, and all the things you have managed to see and treasure in your soul, come back to your mind.*

В оригинале использована коннотема *каменная баба*, а в переводе находим *stone figure* (каменная фигура) вместо *stone image* (каменная баба). Впервые в несколько ином этнокультурном формате это сочетание зафиксировано у поэта XII века Низами и символизировало непобедимость и бессмертие воинов. Устойчивое словосочетание *каменная баба* у Чехова эксплицирует историческую мифологию, концепт, а употребление в тексте перевода переменного словосочетания *stone figure* несколько искажает дискурсивный фон устойчивой единицы языка в тексте-оригинале.

При переводе текстов поэтической прозы А.П. Чехова, как видим, нередко происходит трансформация коннотативных элементов этноязыкового сознания в такие речевые пресуппозиции, которые, в результате модально-оценочных преобразований, придают переводу иной культурно-прагматический фон. Из этого вытекает ещё один за-

кон переводческого искусства: необходимость бережного отношения к когнитивно-дискурсивной семантике авторского слова, отражающей тончайшие смысловые нюансы культурных концептов, составляющих национально-языковую картину мира – амальгаму языка, сознания и культуры в их автохтонном виде. Поэтому поэтическую прозу следует рассматривать в переводе как *художественно-стилистическую* разновидность словесного искусства, совмещающую в себе характерные черты прозы и поэзии. Достаточно точно её характеризуют используемые исследователями терминологические определения: В.М. Жирмунским – «поэтическая» или «чисто эстетическая», Ю.Н. Тыняновым – «поэтизированная», Н.А. Кожевниковой – «неклассическая», «лирическая», «ритмизованная» (проза) и др. Термин *лирическая проза* включает в себя те дискурсивные нюансы художественного концепта, без которых адекватный перевод лирической прозы в принципе невозможен. Это, прежде всего, повышенное внимание к конструктивным для лирической прозы повторам тех или иных образных мотивов, стилизованных деталей, создающих образное целое.

Именно правильно подобранные повторы на языке перевода и возникающие на его основе лейтмотивы определяют особую поэтическую ауру создаваемого в процессе перевода текста, специфику его словесной организации, становятся основным признаком поэтического стиля переводимого текста. Они выполняют различные функции в повествовании: при достаточно разработанном сюжете лейтмотивы существуют как бы параллельно, а в том случае, когда сюжет ослаблен, лейтмотивность построения заменяет сюжет, компенсирует его отсутствие (Е.Б. Скороспелова). Причём следует помнить, что лейтмотивом может стать любой элемент текста – слово, фраза, деталь, отдельный эпизод и т.д., который повторяется в тексте каждый раз в новом варианте, становится «протекающим». Таким образом переводимый текст усложняется, становится семантически более насыщенным, он уже не может восприниматься пассивно: возникающая недосказанность, неоднозначность текста поэтической прозы потребует сотворчества со стороны читателя.

Присутствие лейтмотивной структуры и особого ритма определяются повторами на всех уровнях перевода лирического текста. Прием повтора в поэтической прозе организует «динамическую композицию» (термин Л.А. Новикова), где внешние события как бы отсутствуют или редуцированы, а динамика возникает благодаря движению мысли, от воспоминания к воспоминанию. Кстати, феномен «прозаического лиризма» проявляется в разные периоды русского словесного творчества: его можно обнаружить уже в древнерусской литературе в стиле «плетения словес» (Д.С. Лихачев), особенно ярко он обнаруживается в словесном творчестве А.П. Чехова.

Исследуемая нами проблема имеет также и общетеоретическую значимость, поскольку её приходится решать в процессе перевода практически любого прозаического текста. Ещё в XIX веке от пронизательного взора А.А. Потебни не ускользнуло, казалось, невидимое: поэзию можно встретить в любом произведении, «где определённый образ порождает текучесть значения» [Потебня, 1976, с. 373]. Это требует от переводчика поиска таких средств, которые были бы способны передать соответствующее настроение, создаваемое автором оригинала теми немногими чертами образа, при посредстве которых удаётся читателю видеть многое содержащееся в них имплицитно, «где даже без умысла автора или наперекор ему появляется иносказание» [там же].

Для транслятологии поэтическая проза – особый объект переводоведческой деятельности, что обуславливается её жанровой спецификой, которая определяется нами как лаконичный прозаический текст с преобладающим чувственно-авторским Я и повышенно-эмоциональным (лирическим) стилем речи [Озерова, 2009, с. 146]. Отображение в тексте перевода столь таинственного «чувственно-авторского Я», репрезентируемого в повышенно-эмоциональном (лирическом) рече-стилевом континууме – составляет главную проблему художественного перевода.

Список литературы:

1. *Алефиренко Н.Ф.* Поэтическая энергия слова: Синергетика языка, сознания и культуры [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. М.: Академия, 2002. 394 с.
2. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика [Текст] / А.А. Потебня. М., 1976. 614 с.
3. *Шапочка Е.А.* «...Фантастический край» чеховского Приазовья // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. 279 с..
4. *Озерова Е.Г.* Интерпретация протодискурсивной среды поэтической прозы И.А. Бунина // Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований., 2009, №1 (29), с. 146–150.

Алехина И.В., Попова И.М.

Тамбовский государственный технический университет,
г. Тамбов (Россия)

МОТИВ БОГООСТАВЛЕННОСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.П. Чехова И В.Е. МАКСИМОВА

В начале XXI века достаточно полно оценен масштаб чеховского таланта в аспекте его многогранности и плодотворности воздействия на современную мировую литературу. Однако до сих пор остается не решенным вопрос о ментально-аксиологическом содержании прозы А. П. Чехова. Под влиянием системы нравственно-эстетических установок, непреложных жизненных ориентиров находятся важнейшие параметры художественно-поэтического мира писателя. Чеховская художественная философия сформировалась в 1890-е годы – период реакции, безвременья, начавшийся после гибели Александра II, («эпохи общественно-го мещанства») (Р. Иванов-Разумник), несмотря на это Чехов сумел во время «всероссийской летаргии» (Д. Овсяников-Куликовский) сказать о русском национальном характере.

Русская ментальность наиболее ярко проявляется, по убеждению писателя, в чувстве «богооставленности», полуверы.

Р.С. Спивак верно писал по этому поводу: «В антиномичности художественного мира Чехова впервые обнаруживает себя феномен русского экзистенциализма, национальная специфика которого состоит в совмещении чувства безблагодатного человеческого существования, покинутости человека Богом и слабо теплящейся, но неистребимой надежды на Божие присутствие в мире, обещающее оправдание и искупление бытийного ужаса» [Спивак, 2004, с. 44].

Уже в повести «Степь» обнаруживаются эти тенденции. «Степь» представляется в чеховской повести не просто пространством, местом действия, а «грандиозным образом-персонажем», живущим по особым законам собственной жизнью (И. Сухих). Исследователи отмечали, что Чехов ставит в центр повествования нового героя. Он изображает не историю одной поездки, но русскую ментальность, символом которой становится необъятная «степь». Пейзаж, который всегда занимал в классической русской литературе подчиненное место, в повести «Степь» стал сюжетообразующим фактором. Чехов изображает не человека на фоне природы, но русскую природу, с включенными в нее людскими судьбами. В повести сложно соотносятся в переплетении мотивов две сюжетные линии – жизнь природы и жизнь человека. Егорушка из «Степи» через ощущение богооставленности приходит к постепенному

осознанию возможности гармоничной связи с природой. В рассказах и повестях «дама с собачкой», «Дом с мезонином», «Печенег», «Случай из практики», «Убийство», «Мужики», «В овраге», «Черный монах» и многих других Чехов настойчиво ищет выход из состояния богооставленности через преодоление раздвоенности идеала и «действительной жизни» к гармонии духа.

Мотив одиночества и тоски, «богооставленности», переживаемых человеком, возникает в прозе Владимира Максимова как развитие чеховского мотива «равнодушия природы к человеку». Известное размышление автора «Степи» получает в прозе Максимова новое осмысление: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознании одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далёким и не имеющим цены» [Чехов, 1985, с. 63-64]. Чеховские «звёзды, глядящие с неба уже тысячи лет», «непонятное небо», природа «равнодушная к короткой жизни человека» – присутствуют буквально во всех произведениях Максимова. Только для персонажей, обретших веру, звезды и небо становятся родными и близкими, а небо подает помощь и надежду.

Выстраивая в этом аспекте целостную систему образов природы, Владимир Максимов утверждает возможность решения проблемы отношений человека и природы в контексте христианской традиции. «У Максимова, – подчеркивал И. Виноградов, – вера является центром их собственно художнического мировидения, это сам способ художнически видеть мир и воспроизводить его, то, что пронизывает собою все художественное пространство созданной в их творчестве вселенной, укорененной в божественном космосе» [Виноградов, 2005, с. 405].

Чувство одиночества у Чехова и Максимова испытывают люди «оскорбленные и обиженные душой» [Чехов, 1985, с. 64]. А «святые и праведные», по словам Егорушки, ощущают, что «день прошёл благополучно, наступила тихая благополучная ночь..., засветились одна за другой звёзды» [там же, с. 65].

В прозе Максимова греховный человек проходит через стадию «богооставленности», но, осознав свою вину, перерождается. И звёзды становятся такими близкими, что «вспархивают под рукой» [Максимов, 1991, с. 196].

Преимущественное внимание художника при этом сосредоточено на передаче таких граней взаимосвязи Человека и Природы, как красота небес, вхождение в душу человека, глядящего в них, – гармонии и покоя. Доминирует мысль о доверии Творцу и Его премудрому промыслу, направляющему человека на путь спасения. Одна из важнейших особенностей духовного реализма Максимова – это прямое ото-

бражение участия промысла, узнаваемого через природные реалии в судьбах людей.

Символом максимовского творчества стал человек, восходящий через раскаяние и страдание к духовному просветлению с помощью познания Божьего замысла, растворенного в окружающей природе. Эти тенденции ярко прослеживаются уже в повестях 1960-х годов («Жив человек», «Мы обживаем землю», «Баллада о Савве», «Стань за черту») а затем в романах, где Максимов художественно воспроизводит моменты самопознания героя, которые ведут к «пересотворению себя», то есть к рождению в «телесном человеке» – в духовной личности. Этот процесс показан через систему пейзажных образов, наполненных подтекстовыми смыслами.

В эстетической системе Максимова необходимыми оказываются библейские символические пейзажи, в которых христианская образность, играет не орнаментальную, а сущностную роль. Поиски идеала и логика развития сюжета соприкасаются на уровне судьбы героя, мотивируя происходящие с ним перемены, определяя устойчивые и обнадеживающие признаки его возрождения к новой жизни («Семь дней творения», «Карантин», «Ковчег для незваных», «Прощание из ниоткуда»).

Природные реалии выступают в прозе Чехова и Максимова как символы Божьего творения, за которыми стоят непреременный тайный сокровенный смысл. Доминируют антиномичные описания моря как бинарного знака изначальной чистоты и «грозы» (наказания за грехи). Морские, лесные и небесные пейзажи свидетельствуют о том, что «мир чист и уютен, как первая колыбель птенца» [там же, с. 13, 101] для всех, кто добр и искренен («Дорога», «Позывные твоих параллелей», «Дом без номера», «Заглянуть в бездну»).

Образ солнца у Максимова, как и у Чехова, – это божественная очистительная стихия: человек начинает ощущать себя «маленькой частичей чего-то огромного и непостижимого, таким крохотным солнцем». Солнце напоминает о вечном, о «праздничной благодати», «осязаемом торжестве» всего живого, о его гармонии и согласии с морем, лесом, реками, «океаном тайги», которые тоже несут ощущение святости, величия и умиротворения [там же, с. 72].

Важна для понимания авторской концепции и символика тишины: «таежное безмолвие», речная «оглушительная тишина», когда ведро, опущенное в воду, звучит как взрыв. Безмолвие природы вызывает в максимовских персонажах и чувство подавленности: «Все в человеке видится жалким, малозначительные» [там же, с. 34]. Если человек, ощущая присутствие Всемогущего, не испытывает страх, а только стремится «переиграть природу», то его ждет гибель среди природного безмолвия (Димка Шилов «Мы обживаем землю», Иван Пальгунов «Позывные твоих параллелей»).

Освобождаясь из плена греха, максимовские герои начинают видеть природу одухотворенной и живут «улыбаясь и сияя» [Чехов, 1985, с. 97]. Например, в романе «Семь дней творения» Андрей Лашков осквернил храм, загнав туда скот, но крест на храме явился спасением для героя, служа ему ориентиром в лютую метель: «А когда силы уже оставили его и впервые в жизни он ощутил жуткую близость конца, в снежном разрыве перед ним блеснула золотая полоска света... И впервые в жизни Лашкова обожгла простая до жути мысль: И ведь ответишь Андрей... за все ответишь!» [Максимов, 1991, с. 155]. В конце своего жизненного пути Андрей, «сокрывшись» в лесу, работая лесником, обретает истинный смысл жизни и счастье. Спасение героя, его перерождение в Духе произошло благодаря тому, что в окружающей природе Андрей сумел увидеть красоту и мудрость замысла Творца. Единение с природой, восприятие «Божьей премудрости» очищает душу Андрея: «Лес приобщает всякого вещему единству всего сущего» [там же, с. 91].

Описания неба выполняют у Максимова аксиологическую и характеризующую функцию. Увлеченные материальным переделом мира, братья Лашковы, например, видят небо «тяжелым», «продавленным», «жиденьким», или «нависающим как крышка гроба». Петр облако сравнивает с «валенным сапогом с полуоборванной подошвой»; Андрею облака кажутся «брюхатыми, бокастыми, как бабы». А уйдя в лес, приняв в свою семью сирот, герой видит уже другое небо: «Глубокое, словно бы умытое небо сияло над ним» [там же, с. 145].

Мотив богооставленности у Максимова основывается на ценностной иерархии, расположенной между низом – сферой действия темных сил, порождаемых состоянием греховности, и верхом – состояниями праведности.

Писатель подчёркивает, что разлад человека с Матерью-Землей, брошенной в запустении ради выдуманных в «горячечной гордыне» целей социального равенства, обернулся полной потерей ценностных ориентиров. Такой человек не может исполниться вещим, святым, мудрым смыслом, который несет Земля, Телегин, например, выражает этот разлад так: «Эх, какая благодать кругом. Хлеба хрустят, тварь всякая стрекочет, земля в духу покоится... И середь всего этого пьяный человек, навроде дерьма, шатается, святое место поганит...» [там же, с. 286].

Библейский хронотоп романа «Семь дней творения», например, настроен на вселенский масштаб обобщений. Семь дней сотворения мира символизируют состояние «божественного строительства» в душах семи главных героев романа, которые постепенно отходят от приоритета земного, «рождаясь в духе» и преодолевая одиночество и тоску по небу. Петра Лашкова – «железного большевика» окружает сад, но он не видит его райской прелести. И глухая заводская стена, а за ней «беспре-

дельная пустота» отгесняют, «отжимают» пространство родного дома и сада. Петр переходит из своего пространства-времени в хронотопы дочери Антонины и внука Вадима: заходит в их комнату. И все вокруг для старого большевика преобразуется: он начинает видеть страдающую в одиночестве и богооставленности дочь, жалеть мечущегося «из вербовки в вербовку, из ярма в ярмо» Вадима. Он понимает, что сад погиб, а на его месте возник «ад без креста и памяти», разоренная «безлюдная степь» [там же, с. 199]. Если чеховская «Степь» полна жизни, то у Максимова степь символизирует духовное и физическое опустошение героя.

Духовная эволюция Василия Лашкова прочерчивается с помощью блистающих голубых небес, символизирующих духовное озарение героя на пороге смерти. Пронизанный солнцем лес и бездонная синева неба знаменуют гармоническую связь Человека с Природой, несут жизнеутверждение только в последнем романе Владимира Максимова «Кочевание до смерти» (1995) – в самой горькой книге, созданной незадолго до смерти писателя побеждает одиночество и богооставленность. Герои-эмигранты выплескивают на окружающий мир ярость, которая копилась в их душах годами. Главная причина их «яростной безысходности» заключается в потере надежды на то, что на Западе можно обрести желанную свободу творчества, найти выход из социального тупика, в который попала, по мнению автора, страна после развала СССР. Звезды и небо навсегда становятся для них «холодными», «далекими» и «равнодушными».

Таким образом, в прозе Владимира Максимова присутствуют явные переключки с чеховским творчеством в аспекте выявления такой стороны русской ментальности, как тоска, богооставленность. При всем несходстве индивидуального отношения к реальности, к постановке аксиологических и этических проблем у Чехова и Максимова есть существенная общность: в их творчестве воплотилась мысль о преобразующем воздействии природы, о возможности её очистительного воздействия на человека, при этом «господствующее место отведено Природе, а Природа и Бог почти синонимы».

Список литературы:

1. *Казанцева И.А.* Религиозно-философские проблемы в русской литературе XX века: Монография. Тверь ГТУ, 2005. – 206 с..
2. *Максимов В.Е.* Собрание сочинений. В 8 томах. – Т. 1. М.: Терра, 1991. – с. 196. Ссылки приводятся по этому изданию с указанием в скобках номера тома и страницы.
3. *Спивак Р.С.* Чехов – экзистенциалист: русская версия // Русская литература XX – XXI веков. Проблемы теории и методологии изучения, М.: МГУ. – с. 44.

4. Трубецкий Е. Умозрение в красках // Иконы России / Евгений Трубецкий, Сергей Булгаков, Николай Покровский. М.: Эксмо, 2008. – с. 112.
5. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 13 томах. – Т. 7. М.: Наука, 1985. – с. 63-64.

Алтанцэцэг Пунцагийн
МонАПРЯЛ,
г. Улан-Батор (Монголия)

ПЬЕСЫ А.П.ЧЕХОВА НА СЦЕНЕ МОНГОЛЬСКИХ ТЕАТРОВ

«В искусстве можно увлекать и любить, в нем нет приказаний»
К.С. Станиславский.

Перу А.П.Чехова принадлежит значительное количество пьес, рассказов, повестей. Лев Николаевич Толстой назвал его «несравненным художником жизни».[Александрина, 2010].

Тот, кто изучает творчество Антона Павловича Чехова глубже, узнает, что каждое поколение читателей, литераторов, критиков, драматургов, режиссёров и актёров заново открывают для себя его творчество, и он по-прежнему современен, его произведения актуальны в любую эпоху и в любом государстве. Пишут, что не случайно именно сейчас Чехов считается самым востребованным драматургом не только в России, а во всём мире. Его пьесы ставятся чаще и чаще. Широкий круг читателей и театральных зрителей многих стран хорошо знаком с его произведениями, в том числе, такими, как «Палата № 6», «Чайка», «Вишнёвый сад», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Чёрный монах», «Моя жизнь», «Дом с мезонином», «Ионыч» и многими другими.

Еще при жизни Чехова В.П. Альбов писал: «И не нам учить его, что писать и как писать. Он – оригинальнейший цветок в русской литературе и не менее оригинальный и глубокий мыслитель, и многому у него можно поучиться» [Альбов, 1903].

Чехов, подобно Пушкину, жил и формировался как писатель в эпоху, когда литературное искусство совершало крутой поворот. Поиски новых героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем отразились в творчестве целого литературного поколения. В 80-е годы XIX века зарождалось и оформлялось многое из того, что позже составило наиболее характерные черты русской литературы XX века [Катаев, 1982].

Разумеется, в России Чехов стал гордостью русских. Конечно, имя Чехова дорого и свято для каждого россиянина. За границей получилось, что интеллигенция к его творчеству относится, может быть, еще почтительнее. Изучая воспоминания современников А.П.Чехова, В. Б Катаев, пишет, что «за границей нашелся настоящий наследник чеховских тайн искусства – это Кэтрин Мэнсфилд: в Англии она сумела сде-

лать то, чего никто не сделал в России, – выучилась у Чехова, не став его эпигоном. Самые восторженные и преданные поклонники у Чехова – в сегодняшней Англии. Там – и в меньшей степени во Франции – культ Чехова стал отличительной чертой высокообразованных интеллектуалов» [Мирский, 1992, с. 551].

У нас, в Монголии, каждый, получивший среднее образование, знает Чехова, читал его переводные на монгольский язык рассказы и повести, например, такие, как «Ванька», «Унтер Пришибаев», «Хамелеон», «Человек в футляре». По работам монгольских искусствоведов, изучающих Чехова, можно сказать, что творчество Антона Павловича Чехова достаточно хорошо знакомо в Монголии, и студенты монгольских ВУЗов по профилям культуры и искусства знают даже об его полной творческого напряжения жизни. Первый рассказ великого русского писателя был опубликован в нашей стране в 1938 г. В 1956 г. вышел первый сборник рассказов Чехова, в 2002 г., 2004 г. изданы «Избранные пьесы А.П. Чехова» [«А.П. Чехов, Шилмэл жүжгүүд»]. Если Чехов-писатель быстро нашел путь к сердцам монгольских читателей, то понимание Чехова-драматурга долгое время оставалось неоднозначным. В 1941 г. под руководством русских актеров и педагогов в Монгольском драматическом театре был подготовлен вечер из трех одноактных чеховских водевилей, («Медведь», «Предложение», «Свадьба»), не все из которых имели успех [Сухээ, 2008]. Почему? Причин, конечно, много. Требуется детальное изучение.

Здесь, может быть, уместно вкратце изложить исторический очерк о монгольском театре для понимания данного вопроса. Это и есть, может быть, одна из многих причин.

Возникновение театрального искусства в Монголии относится, как и всякая нация, к глубокой древности. Издавна у монголов существуют танцы (танец биелгээ), бытовые обряды (свадьбы, рождение ребёнка и др.), содержащие элементы театрализации. Позднее эти элементы вошли в мистериальное представление «Цам», возникшее в 17 в. (в связи с распространением буддизма в Центральной Азии), и в светский придворный театр. Придворные театры имелись у князей, здесь способные крепостные араты обучались пению, танцам, игре на музыкальных инструментах. Спектакли при дворах (ставках) давались один раз в год. В новогодние празднества устраивались уличные представления театра кукол. В 30-х гг. XIX в. поставлен первый публичный спектакль «Саран Хухо» в переводе «Лунная кукушка», который до сих пор представляет большой интерес у монгольских зрителей [<http://www.legendtour.ru/rus/>].

Монгольский национальный театр питает сказительская традиция. По манере исполнения эпических сказов и уровню мастерства это искусство классифицируется как театр одного актера. Развитым видом су-

губо монгольского народного театра являются такие формы как песня-диалог, песня-пьеса, представляющие глубинные истоки драматического искусства и его музыкальной ветви.

В религиозных ритуалах широко использовались формы театрализованных представлений, ярким примером которых может служить пришедшая в Монголию из Тибета мистерия цам (XVIII – нач. XX вв.). Это было сложное, противоречивое явление, представляющее собой весьма утонченное и ритуально регламентированное выражение религиозных богослужений, в то же время, вобравшее в себя и сохранившее многие подлинно демократические, истинно народные по духу и мироощущению мотивы. [<http://www.legendtour.ru/rus/mongolia>]

Монголы в прошлом, в своей весьма самобытной истории национальной культуры, имели богатые зрелищные и театральные традиции в их народно-обрядовых и фольклорных формах задолго до возникновения понятия «профессиональный театр». Театрализованный характер присутствовал в народных обрядах, обычаях, играх, некоторые из них имели довольно развитую художественную форму. Придворный театр Данзанравжи, существовавший в Восточногобийском аймаке Монголии, был особым театральным явлением. Он достиг высокого уровня исполнительского мастерства и театральной техники, вобрав в себя опыт театрального и зрелищного искусства Монголии, донеся его эстафету до начала XX столетия.

После революции 1921 г. возникла необходимость художественного отражения новых идей. Самодеятельные артисты 1920-х годов прошлого века активно искали, испытывая влияние восточного и западного театров, свой стиль игры. Как раз в такой исторический переходный период сыграли водовили Чехова важную роль в становлении современного профессионального театра в Монголии. Таким образом, в период с середины 1940-х до середины 1970-х гг. формируются основы национальной сценической школы, плодотворные традиции которой продолжают жить и сегодня, определяя направление творческих поисков современного монгольского театра и их художественный результат. Особенностью того времени явились интенсивная и напряженная учеба монгольских актеров у мастеров русского театра и начало освоения учения К.С. Станиславского, т. е. системы Станиславского – его учения о работе режиссера и актера над пьесой и ролью. Необходимыми моментами репетиционной работы он считал определение сквозного действия спектакля и его сверхзадачи.

И попытки поставить пьесы Чехова на монгольской сцене продолжались, и его пьесы постоянно развивались, и ныне достигли лучших оценок у зрителей. Сегодня драматургия Чехова является одной из основных составляющих учебной программы в театральных ВУЗах

нашей страны. Пьесы Чехова идут на многих сценах театров Монголии, в том числе, и в провинциальных музыкально-драматических театрах.

Монгольские театральные критики считают, что постановки А.П. Чехова способствовали утверждению психологического реализма. Сравнительный анализ режиссерских работ искусствоведом Б. Сухээ наглядно показал суть эволюции понимания психологизма А.П. Чехова. В его работе анализируется постановка пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад», осуществленная дважды – в 1964 г. режиссером Б. Мушка и в 1986 г. режиссером Б. Мунхдоржем.

Первая постановка не имела успеха из-за недостаточной психологической мотивации действия, а так же влияли на это многие другие причины, в том числе и исторические ситуации развития монгольского национального театра того времени. Кроме того, на этом «негативно сказался низкий уровень постановочной культуры начала 1960-х гг. Никто тогда в социалистической (к тому же, скотоводничество является традиционным коренным хозяйством) Монголии не мог представить, что земля может являться предметом купли–продажи и быть выставлена на аукционе, – этот факт не соответствовал глубинным структурам национального менталитета кочевого народа. Исполнительская манера актеров отличалась чрезмерной театральностью, что входило в противоречие с чеховской стилистикой. Тем не менее, постановка 1964 г. представляет интерес как первая попытка самостоятельного осмысления чеховской драматургии на монгольской сцене. При всех недостатках данного спектакля этот факт можно считать заслуживающим внимания в освоении актерского мастерства монгольской сценической школой» [Сухээ, 2009].

В 1986 г. была новая попытка постановки «Вишневого сада» известным режиссером Б. Мунхдоржем. «Он_главное внимание уделил формальной стороне, выбрав жанр сатирической комедии, т.к. сам Чехов определял свою пьесу как комедию. В спектакле «Вишневый сад» акцент ставился на контрасте между формой и содержанием жизни героев чеховской пьесы. Красота среды обитания, изысканность костюмов, манер, светская благовоспитанность в общении контрастировали с драматизмом и неудовлетворенностью жизнью каждого из героев. Режиссерское искусство 1980-х годов выдвинуло новые концепции сценического воспроизведения жизни. В художественно-эстетическом образе спектакля преимущественное внимание сосредоточилось на поисках средств художественной выразительности, изобретательности сценической формы. Эстетические принципы монгольской режиссуры в этот период, формировавшиеся и развивавшиеся в русле психологического реализма, испытывали воздействие современного художественного мироощущения, нового понимания сценической условности. В ин-

терпретациях классической драматургии и произведений современных авторов главным становится интеллектуальное осмысление прошлого в аспектах, близких современности. Тенденции к формированию жанра психологической драмы в монгольском театре можно проследить на постановках Б. Мунхдоржа. Творчество талантливого режиссера включало в себя пытливые поиски целостного художественного образа спектакля, выражающего современные проблемы через развитие судьбы человека, его внутреннего мира” [Сухээ, 2009].

И далее исследователь утверждает: «Если XX век в истории русской драматургии начинался с «Чайки» А.П. Чехова, то и монгольский театр вошел в новый XXI век с постановкой чеховской «Чайки» в режиссуре Б. Баатара (сценография Ц. Доржпалама). Актеры своей игрой стремились передать главную тему спектакля – столкновение человека искусства с суровой действительностью. Жизнеутверждающая нота оказалась всё-таки главной в спектакле».

Таким образом, на становление современного профессионального театра в Монголии исторически важное влияние оказывают, несомненно, такие классические пьесы Антона Павловича Чехова, как «Предложение [«Ханилах тухай гуйлт» (1941 г.)]», «Медведь [«Баавгай» (1941)]», «Вишневый сад» [«Интоорын цэцэрлэг» (1964, 1986)]», «Свадьба» [«Хурим» (1998)]», «Дядя Ваня [«Ваня ах» (1998)]», «Иванов» [«Иванов» (2003)]», «Чайка» [«Цахлай» (2001, 2004)]. И только театр способен одновременно вызвать у зрителей смех, слезы, восторг. Притягательная сила театра еще в том, что весь этот эмоциональный заряд приходит к нам через развлекательную форму. Именно в этом отношении чеховские переводные пьесы являются для монгольских студентов и молодежи живыми уроками, а для тысячи людей развлечением в познании реальной жизни. И можно сказать, что чеховские произведения являются средством воспитания чуткой совести.

Несомненно, многие чеховские произведения, в том числе, такие, как «Чайка» «Три сестры», «Вишневый сад», «Палата N6» (которые переведены на монгольский), явились выражением художественного гения Чехова, более глубокого понимания им общественных задач литературы, живого общения с жизнью русского народа.

Список литературы:

1. Александрина М., Художник жизни, «Ежедневные новости. Подмосковье» № 263 (2217) 29.01.2010.
2. Паперный З. С. Чехов Антон Павлович // Большая советская энциклопедия. – 3-е изд. / Гл. ред. Прохоров А.М., М.: Сов. энцикл., 1978, т. 29. с. 138.

3. *Альбов В.П.*, Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова, (Критический очерк), («Мир божий», 1903, № 1).
4. *Катаев В.Б.* Чехов и его литературное окружение, (80-е годы XIX века), Спутники Чехова. Под ред. В.Б. Катаева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982.
5. *Мирский Д.С.* Чехов // Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / Пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. с. 551–570.
6. http://www.legendtour.ru/rus/mongolia/informations/mongolian_theatre.shtml
7. <http://www.legendtour.ru/rus/mongolia/informations/religious-mask-tsam-pictures.shtml>
8. *Сухээ Б.* Проблемы становления театра европейского типа в Монголии, Автореф. дисс.... канд. искусствоведения, М., 2009.
9. *Сухээ Б.* Чехов на монгольской сцене, “Азия и Африка, сегодня”, № 6 (616), 2008.

Амириди С.Г.
Фракийский университет им. Демокрита,
г. Комотины (Греция)

**РУССКИЙ ЯЗЫК В ГРЕЧЕСКОЙ АУДИТОРИИ:
ПРЕПОДАВАНИЕ, ПРОБЛЕМЫ, ПЕРСПЕКТИВЫ**
**(из опыта преподавания русского языка во Фракийском
университете)**

Надо отметить, что преподавание РКИ в Греции достаточно молодая дисциплина и стоит она достаточно обособленно от остальных иностранных, в основном европейских языков, преподавание которых закреплено в Греции многолетней традицией. До того, как русский язык был введён как отдельный предмет в ВУЗах Греции, ситуация была такова: до 1991 года он изучался в Греции только на курсах Греко-советского общества дружбы. После его самороспуска правопреемником в распространении русского языка стал Афинский институт А.С.Пушкина, учрежденный Фондом греко-русского сотрудничества. Далее он стал изучаться на курсах при Союзе переводчиков Греции, в Афинском центре балканских исследований, в Салоникском центре балканских проблем и в Центре русского языка, созданном в Афинах выпускниками МГУ имени М.В. Ломоносова. Интерес к русскому языку повысился, после того, как он стал изучаться в университетах Греции и особенно, после того, как он стал основным предметом специальности в некоторых ВУЗах.

Исходя из опыта преподавания русского языка, хотелось бы описать общие проблемы, возникающие в процессе его изучения и характеризующие всех без исключения греков-студентов, изучающих русский язык. Здесь следует разъяснить, что под студентами-греками мы имеем в виду греков, которые являются носителями только греческого языка и культуры, не являются репатриантами, этническими греками, прибывшими сюда из бывших советских республик, а также их потомками, для которых русский язык является родным или вторым родным.

Для студентов греков изучение русского языка является второй, третьей или даже четвёртой языковой системой после греческого, английского, французского или немецкого, итальянского и т.д. Это говорит о том, что интерференция может принимать в этом случае особые формы. Этот факт означает, что при обучении русскому языку студентов-греков необходимо учитывать их родной язык и язык посредник учащегося. Это позволяет ускорить процесс точного и осознанного восприятия и предупреждает от ошибок, связанных с влиянием ранее изученных

языков. Немаловажным также является тот факт, что изучение русского языка происходит во внеязыковой среде. Русский язык студенты слышат только в аудитории, вне же университета у них такой возможности нет, а это само по себе накладывает на преподавателя большую ответственность в вопросе подхода к учебному процессу и выбору учебного/дидактического материала. Преподаватель не может не принимать во внимание социокультурные особенности студентов. Нельзя забывать, что у студента уже «существует свойственная его национальному менталитету концептуальная модель мира и соответствующая ей языковая картина мира», а также «модель процесса коммуникации» [Амириди, 2003, с. 5]. При сопоставлении этих моделей в родном и изучаемом языках оказывается, что в чём-то они будут соотноситься (а иногда совпадать друг с другом), в чём-то расходиться и даже конфликтовать. В результате иностранец допускает самые разные типы ошибок – стилистические, грамматические и лексические (если ошибочны его модели языка и модели структуры диалога), смысловые, порой удивляющие природного носителя языка своей полной абсурдностью (они определяются несовпадением моделей окружающей среды), стандартных способов структуризации и категоризации понятийного пространства, характерных для представителей разных культур и языковых сообществ.) Это позволяет сделать вывод, что практические ошибки иностранцев определяются незнанием а) какая из набора лексических единиц, выражающих один и тот же смысл, наиболее употребима и стандартна для данной речевой ситуации (учащийся обычно стремится выбрать самую частотную, самую стандартную, по его мнению лексическую единицу, исходя из норм стандарта и частотности своего родного языка, а это может быть отнюдь не самая стандартная и частотная форма в изучаемом языке б) допущение ошибок на стадии построения словосочетания и предложения – выбрать неверное глагольное управление, вид и время глагола, допустить ошибки в согласовании, в порядке слов, опираясь при этом на стандартный порядок слов в его родном языке. Здесь, как показал опыт, достаточно часто в роли помощника может выступать и язык-посредник.

На фонетическом уровне достаточную трудность при освоении произношения представляют

1) шипящие согласные *ш, щ, ч*, а также и ж. Они полностью отсутствуют в греческом языке, и как результат вместо жизнь-зизн, что-сто, также в результате смешения свистящих идёт полная нейтрализация семантики: *щука-сука, шок-сок, нож-нос*;

2) отсутствие в греческом языке эквивалента гласному «ь» и, как результат, произношение вместо него «и»: *зуби, парти, ради вместо рады* и т.д.;

3) мягкость-твёрдость согласного: в греческом языке, например «л» всегда мягкое, а поэтому затруднение в произношении *полка-полька*, где в обоих случаях согласный произносится мягко;

4) регрессивная ассимиляция по звонкости свистящего «с» перед «в» или «м»: в новогреческом *κόσμος (козмос), σμιλέω (змилево)*. Соответственно после переноса на русский имеем следующие формы: *Звета* (вместо Света), *звободный* (вместо свободный), *змотрю* (вместо смотрю);

5) регрессивная ассимиляция по глухости в русском языке *ф пят-ницу, скаска*;

6) под влиянием интерференции и языка посредника имеющего латинскую основу – отождествление не только на письме, но и на слух «в» и «б» – *врат*, вместо *брат*, *брач* вместо *врач*;

7) правила произношения ударных и безударных гласных (на начальной стадии обучения), например «о» и «а», и следовательно правило, которое не может быть отнесено и применено к иностранцам, не являющимися носителями языка, которые не знают и не могут найти похожего коренного слова, где бы «о» было под ударением как в *города-город*;

8) способ распознавания рода существительных оканчивающихся на мягкий знак, где иностранцу никак невозможно применить соответствующие существительным личные местоимения 3-го лица.

Продолжая разговор о существительных нами подмечено также следующее: некоторые существительные в русском языке заимствованы из английского и их греческий эквивалент не всегда имеет тоже значение, что и в русском. Слово *спорт*, например, переводится на греческий как *ἀθλίμα (athlima)*, поэтому в предложении «*Ему нравятся спорты*» студент не чувствует ошибки, соответственно перевода на родной греческий как *Τον ἀρέσουν τα αθλήματα (tou aresoun ta athlimata)*.

В общей массе ошибок в устной речи и в письменных работах греческих студентов выделяются также ошибки морфологического и синтаксического характера: неправильное употребление предложно-падежных форм, системы времён глагола, синтаксических конструкций, например, «*Благодарим вас на ваш интерес для наше продукты*», «*Наши студенты нашли новый преподаватель*» и естественно, никогда не исчезающая «вечная» ошибка, повторяющаяся из года в год при употреблении глаголов «учить, учиться, изучать» и «заниматься» – «*Я учусь испанского языка, Я начала изучать на филологическом факультете*».

По нашему мнению, такого рода лексико-грамматические ошибки «загрязняют» русскую речь и не должны иметь место не только на среднем, но даже и на базовом уровне владения русским языком. Правильность высказывания во многом определяется степенью владения ино-

страницами фактическим материалом, так называемым «предметным» содержанием. Возникают трудности также и при освоении падежей, несуществующих в современном греческом, – творительного, предложного и дательного. Однако здесь надо отметить, что в древнегреческом языке присутствовал дательный падеж, и учитывая тот факт, что поступающие к нам студенты заканчивают греческие лицеи, где древнегреческий преподаётся, можно смело сказать, что особых трудностей при его освоении не возникают. Здесь, я думаю, нужно обратить внимание на язык, который в каждом конкретном случае может выступить как язык-посредник (т.е. между родным и изучаемым языком). В процессе преподавания его роль немаловажна. Возникает достаточное количество ошибок в употреблении предлогов с падежными формами, например, **«Я иду в университете»** и **«Я учусь на университет»** и соответственно связанное с этим различие вопросов «Куда?» и «Где?», когда в греческом языке одно и другое выражено одним вопросом **«Που» (Ρου)**. **«Сейко любит балету она ходит в Большой театре»**. Не имеющим греческого эквивалента также являются местоимения **«свой, себя»**, и естественно, возникает смешение его с греческим притяжательным местоимением **«мой» δικός μου (dikos mou)**.

Достаточно сложно обстоит дело с русскими приставочными и бесприставочными глаголами, а также глаголами конкретного и неоднократно повторяющегося движения, не имеющих аналогов в греческом языке. Также затруднения бывают и при изучении причастий настоящего и прошедшего времени действительного и страдательного залога, тогда как в новогреческом только одно причастие прошедшего вида страдательного залога. К сожалению, ограниченные рамки доклада не позволяют проанализировать полностью всю картину трудностей, возникающих у греческих студентов в процессе изучения русского языка.

Необходимо отметить, что определяя цель овладения иностранным языком следует прежде всего отличать теоретическое знание языка от способности свободного общения с иноязычным собеседником. Учитывая реалии нашего факультета (преподавание русского языка 8 часов в неделю для двух первых курсов, на третьем шесть и на четвёртом всего лишь три), мы столкнулись с проблемой обучить иностранному языку студентов в кратчайшие сроки, начиная «с нуля» и вывести их на достаточно высокий уровень владения С1-С2. То, к чему мы стремимся – это полное освоение навыков свободной речи на неродном языке и приобретение активного словарного запаса. Полноценное же изучение языка и овладение им в полном объёме – это сложный процесс, требующий постоянной напряжённой работы в течение долгих лет.

Учитывая тот факт, что соприкасаясь с языком студент начинает знакомиться с менталитетом и культурой народа, для которого изучае-

мый язык является родным. Мы, педагоги, должны помочь ему начать воспринимать чужой язык на образном уровне (как это делают дети), а не задействовав сразу логику для поисков эквивалентов и сравнений. Необходимо с самого начала добиваться беспереводного чтения, являющегося важным средством развития мышления на иностранном языке, необходимо развивать умение догадываться по контексту о содержании.

Немаловажную роль в процессе обучения играет имеющаяся в наличии техническая база. Видеоматериалы являются эффективным видом работы наряду с проведением ролевых игр. Ролевая игра обладает большими обучающими возможностями, так как, во-первых, это наиболее точная модель общения, где речевое и неречевое поведение участников тесно переплетено. Во-вторых, она обладает большими возможностями мотивационно-побудительного плана, так как обучаемые оказываются в ситуации, когда актуализируется потребность что-либо сказать, спросить, выяснить, убедить и т.д. Таким образом, возрастает и личная сопричастность ко всему происходящему на занятии.

Разнообразные диалоги помогают не только точно представить себе коммуникативную функцию, но и разработать, например, не только правильное употребление глаголов движения с переносным значением (*прошёл концерт, депутат вошёл в комитет и т.д.*), но и идиом (*ломать голову, не в своей тарелке, себе на уме и т.д.*)

Трудности, возникающие в процессе преподавания русского языка греческой аудитории, вычерчивают образ проблемы и заставляют задуматься над путями её решения. Одна проблема – это отсутствие необходимых видеоматериалов, книг, пособий и русскоязычной периодики в нашей библиотеке. Остро стоит проблема методики и разработки таких учебных пособий, которые будут отвечать конкретным требованиям преподавания РКИ грекоязычным. Исследования содержания и композиции учебных пособий по русскому языку как иностранному, изданных ещё в СССР в 70-е и 80-е гг. и начала 90-х. показывают, как «учебный текст и стратегия педагогического общения зависели от социально-политических условий в стране изучаемого языка». [Скалкин, 1981, с. 153–157] Сегодня ситуация другая и русский язык отражает совершенно иные процессы и реалии русской жизни. При составлении учебника, однако, нельзя забывать, что естественная коммуникация всегда строится с учётом структуры языка общения и комплекса экстралингвистических факторов. [Кон, 1967, с. 137–139].

Список литературы:

1. Амириди С.Г. Менталитетное мышление студентов-греков, изучающих русский язык. Годичник ИЧС, 2003, София, Болгария.

2. *Кон И.С.* Люди и роли // Новый мир, 1970. № 12.
3. Методика обучения русскому языку как иностранному, СПб, 2000.
4. *Прохоров Ю.Э.* Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. М., 1981.
5. *Скалкин В.Л.* Основы обучения устной иноязычной речи. М., 1981.

Амирова Ж.Г., Мусатаева М.Ш.

Казахский национальный педагогический университет им Абая,
г. Алматы (Казахстан)

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ТИПОВ ГЛАГОЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ РУССКОГО ЯЗЫКА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ КОНЦЕПЦИЙ ОБУЧЕНИЯ

Для успешного изучения любого иностранного языка и формирования основных навыков перевода большое значение имеет глубокая систематизация знаний грамматики, умение анализировать и сопоставлять грамматические явления разных языков. Особое значение при изучении русского языка приобретает усвоение особенностей его глагольной системы в сопоставлении с другими индоевропейскими языками. Для этих целей полезно сопоставить глагольную систему русского языка с глагольными системами других языков, представляющих разные ветви индоевропейской семьи языков и, как правило, входящих в филологическую подготовку студентов университетов – латинского, английского, испанского, немецкого.

Ядром грамматического строя современных индоевропейских европейских языков представляется известное еще с античных времен функциональное разграничение и противопоставление *имени* и *глагола*, имеющее универсальный характер. Это противопоставление было известно также в древнеиндийской и арабской лингвистике. Важной частью такого описания является выделение частей речи – классов слов языка, определяемых на основании общности их синтаксических, морфологических и семантических свойств. Эта традиция, возникшая в Древней Греции и воспринятая римскими грамматистами (а позже – латинистами средневековой Европы), уже в эпоху Возрождения была перенесена на сформировавшиеся новые национальные языки и сохранила свое значение до наших дней.

Проблема выделения частей речи и иерархии признаков, лежащих в основе этого выделения, остается одной из наиболее спорных в теории языкознания. Результаты исследований, накопленные международной лингвистикой, показывают, что состав частей речи в разных языках различен как в количественном отношении, так и в отношении объема каждой из выделяемых частей речи. Различия в грамматическом строе новых языков объясняются и характерными для каждого из них тенденциями к аналитизму или флектизму. Однако выделение *имени* и *глагола* характерно для всех современных индоевропейских языков, в описаниях которых в настоящее время принята трехчленная система противопоставления главных классов слов, наиболее важных для выражения

предикации, – “глагол – существительное – прилагательное”. Ведущее место в этой системе занимает глагол, с которым связано выражение *предципируемого действия* или *состояния субъекта* предикации. Различие между глаголом и именем состоит в том, что в отличие от имени, способного обозначать абстрактное наименование действия (состояния или признака) без указания на его от ношения к реальной действительности, времени и субъекту, глагол обозначает действие (состояние или признак) как *реальный или ирреальный процесс, происходящий во времени и в пространстве, соотносимый с неким субъектом*. Сравните, например, пары *существительных и глаголов*, имеющих общее лексическое ядро: рус. *лёт (на лету) – летаю*, лат. *vōlātūs – vōlito*, исп.: *el vuelo – (yo) vuelo*, англ. *flight – fly*, нем. *Fluge – fliege*.

Глагол как специфически предикативное слово выступает в индоевропейских языках в качестве *синтаксической вершины предложения* или его *сказуемого*, противопоставленного имени-*подлежащему*. При этом *синтаксической вершиной предложения* является *финитный* (или *личный*) глагол, грамматически коррелирующий с рядом *нефинитных* глагольных форм, выполняющих роли синтаксически зависимых членов предложения. *Нефинитные* формы глагола (например, инфинитив, причастие и деепричастие в русском языке, инфинитив, причастие и герундий – в английском и испанском, инфинитив и причастие – в немецком) могут выступать в предложении как зависимые элементы *глагольного, именного, адъективного и адвербиального* типа. В этом случае они функционально и семантически сближаются с существительным (лат. *nomen substantivum*), прилагательным (лат. *adjectivum*) или наречием (лат. *adverbium*). Возможность такого функционального и семантического сближения нефинитных глагольных форм с именными частями речи (существительным и прилагательным) обусловлена историческим «прошлым» глагольных слов – их связанностью по происхождению с именными частями речи.

Таким образом, внутри глагольного класса обнаруживаются формы, функционально противопоставленные имени (финитные формы) и формы функционально близкие именным частям речи (нефинитные формы). Внеязыковые различия имени и глагола отражаются в специфических именных и глагольных грамматических категориях.

В современных описаниях глагольных систем индоевропейских языков учитываются *интегральные* и *дифференциальные* признаки глаголов. *Интегральными* (классифицирующими) признаками, позволяющими выделить класс глагольных слов как систему в любом языке, являются:

1) значение *процессуальности* – способность глагола представлять действие, состояние или отношение как процесс, реализующийся во времени;

2) комплекс характерных глагольных *морфологических* категорий, проявляющихся в противопоставлении грамматических форм одного и того же слова (наклонения, времени, лица, числа);

3) специфические синтаксические свойства глагольного слова: а) употребление в предикативной функции (в качестве сказуемого), б) способность распространяться наречием (словом со значением признака действия), в) способность управлять существительным.

Дифференциальные признаки формируют различия систем формобразования глаголов в рассматриваемых языках, а также некоторые отличия в составе грамматических категорий глагола. Главными дифференциальными признаками глагольных систем являются:

1) способы формализации основных *морфологических* категорий (наклонения, времени, лица, числа);

2) наличие и способы выражения *морфолого-синтаксических* категорий, выражаемых средствами морфологии и синтаксиса (залог, *релятивное время* – относительно-временное значение);

3) наличие и способы выражения *лексико-синтаксических* категорий, определяемых лексической семантикой глагольной основы и его синтаксическими свойствами (вид, переходность / непереходность).

Специфика средств выражения той или иной глагольной категории определяется типологическими свойствами языков – ярко выраженными признаками аналитического строя в английском языке, наличием синтетического строя с элементами аналитизма в русском языке, аналитико-синтетического грамматического строя в латинском, испанском и немецком языках. Соответственно, в английском языке развиты аналитические (сложные) формы глаголов, но ограничен состав их флексий (личных окончаний). В русском языке, напротив, имеется полный репертуар личных окончаний глагола, но крайне ограничены сложные глагольные формы, которые представлены здесь только формой глагола будущего времени несовершенного вида – *буду (будешь, будет, будем, будете, будут) делать*.. В латинском, испанском и немецком языках имеются и аналитические (сложные) и синтетические (простые) формы глагола с полным набором личных окончаний.

Грамматические категории глагола выражают отношение называемого процесса к действительности, к моменту речи, к участникам речевого акта и т.п. По характеру проявления и средствам выражения в языке категории глагола можно разделить на три основных группы:

морфологические – проявляются на уровне слова в противопоставленности его морфологических форм (флективных или аналитических), например, противопоставление форм лица глагола;

морфолого-синтаксические – проявляются на уровне синтаксической конструкции предложения в противопоставленности конструк-

тивно организующих синтаксических свойств морфологических форм слова (суффиксальных, аналитических, синтаксических), например, противопоставление возвратных и невозвратных глаголов;

лексико-синтаксические – проявляются на уровне синтаксических связей слов в протвоставленности валентностных свойств глаголов, диктуемых лексическим значением глагольных основ, например, противопоставление переходных и непереходных глаголов.

Набор грамматических категорий глагола в разных языках не всегда совпадает. Однако часть из них – категории *лица*, *числа*, *времени* и *наклонения* – имеют характер *абсолютных (полных) универсалий*, т.е. встречаются в абсолютном большинстве индоевропейских языков. Глагольные слова, наделенные этими категориями, используются в предикативной функции (функции сказуемого) и признаются *собственно глаголами* или *финитными глаголами* (лат. *verbum finitum* – личная форма глагола), обозначаемыми далее символом *Vf*. Универсальные морфологические категории *лица*, *числа*, *времени* и *наклонения* дополняются в русском, испанском, английском и немецком языках *морфолого-синтаксической* категорией *залога*, не имеющей характера абсолютной универсалии, т.е. отсутствующей в некоторых языках. С категориями *залога* в рассматриваемых языках (лат., исп., англ., нем., рус.) тесно связана *лексико-синтаксическая* категория *транзитивности* (переходности) и *интранзитивности* (непереходности), выражающая отношение действия к объекту (возможность или невозможность направленности действия на объект).

Для индоевропейских языков характерно противопоставление внутри глагольного класса двух групп глагольных форм: а) *финитных глаголов (Vf)*, выражающих при помощи системы флексий значения наклонения, времени, лица и числа; б) так называемых *вербоидов* (англ. *verboid*, исп. *verboide*) или нефинитных глаголов (лат. *verba infinita*) – слов глагольного класса, совмещающих категории и свойства глагола и других частей речи (обычно именных – существительного, прилагательного, реже – наречия). Они также относятся к системе глагольных форм.

Финитные глаголы (Vf) и *вербоиды* противопоставляются друг другу по морфологическим свойствам и синтаксическим функциям.

Финитные глаголы имеют полный набор *интегральных* глагольных признаков (значение *процессуальности*; комплекс характерных глагольных *морфологических* категорий – наклонения, времени, лица, числа, являющихся специфическими предикативными категориями; глагольную активную синтаксическую валентность – способность присоединять наречие и существительное). В предложении выполняют *предикативную* функцию (функцию сказуемого) и образуют “синтаксическую вершину” простого предложения.

Вербоиды, имеющие гибридный характер (совмещающие свойства глаголов и именных частей речи), лишены главных предикативных категорий – наклонения, абсолютного времени и лица. Выражают значения только *релятивного времени* (относительно-временные). Соответственно они не способны самостоятельно выполнять предикативную функцию в предложении (т.е. быть его «*синтаксической вершиной*» – сказуемым). Вербоиды выполняют функции различных членов предложения. В большинстве случаев это функции, характерные для именных частей речи (т.е. функции подлежащего, присвязочной части именного составного сказуемого, дополнения, определения, обстоятельства). *Вербоиды* часто входят в состав аналитических форм финитных глаголов (сравните: рус. *буду писать* = лат. *scriptūrus sum* = исп. *habre escribido* = англ. *shall writing*). Предикативную функцию (функцию сказуемого) *вербоиды* выполняют только в составе *аналитических финитных форм* или выступая в качестве *присвязочной части* составного сказуемого при связке *Vf* (сравните: рус. *Я начал писать* = лат. *inceptāvi scribĕre* = исп. *(Yo) comencé a escribir* = англ. *I began to write*).

Усвоение данного материала для будущих переводчиков профессионально значимо, процесс которого во многом определяется обеспечивающими его технологиями. Очевидна необходимость сочетания инновационных технологий с классическими традициями.

В докладе предлагается презентация учебного материала о типах глагольных категорий русского языка посредством одной из инновационных технологий – способом когнитивного картирования.

Анастасьева И.Л.

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,
г. Москва (Россия)

А.П. ЧЕХОВ. ТВОРЧЕСТВО ИЗ НИЧЕГО?

«Творчество из ничего» – под таким названием в сборник «Начала и концы» (СПб., 1908) Л. Шестов поместил статью об А.П. Чехове. Это была одна из первых попыток – после смерти писателя – подвести итоги его литературного наследия, определить особенности его художественного мира. Появление работы было вызвано необходимостью обратиться к произведениям Чехова, которые хотя и были встречены критиками благосклонно (при этом речь шла о таланте автора, а не о высокохудожественном содержании), но изучены менее внимательно и добросовестно, чем они этого заслуживали. Распространенная точка зрения на характер его творчества, бытовавшая в среде радикально настроенных старших современников: Чехов – служитель чистого искусства, и писателю не прощали отсутствия в его произведениях обличительной тенденции, изображения общественной борьбы, ожиданий социальных взрывов или хотя бы объединяющей всех национальной или религиозной идеи. Жестокой критике подверг его сочинения Н.К. Михайловский, придававший исключительное значение утилитарной стороне сюжета и потому не заметивший грациозной формы, не оценивший красоты слова и не понявший смысла недоговоренностей в чеховских рассказах. Первый отзыв публициста о сборнике «В сумерках» звучал скорее снисходительно (хотя исследователь и отмечал отсутствие полноты картины в рассказах писателя, да какая полнота, дескать, в сумерках; но даже это «сумеречное творчество» рождало ощущение красоты и привлекательности), но именно его идеи о том, что Чехов покидает своего героя в самые критические минуты, разовьет в своем обзоре через несколько лет Л. Шестов. Последующие высказывания Михайловского в адрес Чехова будут столь же неоднозначными по своим оценкам и, пожалуй, еще менее лестными, направленными не столько на обнаружение достоинств, сколько на поиски того, чего произведениям не достаёт. Осуждал чеховскую драму настроений и предчувствий и Л. Толстой, и это при том, что Чехов какое-то время находился под его влиянием и, в особенности, под влиянием его последних произведений. Он научился у Толстого истинно любить и точно изображать природу и мир, не жертвуя ни тем, ни другим. Впрочем, для Толстого была очевидна самобытность, оригинальность писателя, умение идти своей дорогой. Как любое направление в искусстве, реализм испытывал внешнее воздействие меняющейся на глазах жизни и размывался изнутри теми

идейно-эстетическими исканиями, которыми отмечена была творческая жизнь Гончарова и Тургенева, Толстого и Достоевского, Лескова и Щедрина. И все же мало кто из корифеев критического реализма мог признать тот факт, что чеховское творчество несло на себе печать реалистического отражения русской действительности, т.к. оно являлось попыткой реформирования художественного метода, избавления от обличительной тенденции литературы второй половины XIX века.

Льва Шестова манило к себе творчество Чехова на протяжении всей жизни. Философ любил, по собственному замечанию, «странствовать по душам» великих, памятуя о том, что с тех, кому многое дано, многое и спросится. Но и он увидел в Чехове прежде всего «певца безнадежности»: «Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. <...> Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее – переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя – стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. И сам Чехов на наших глазах блекнул, вянул и умирал – не умирало в нем только его удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди». Своим пессимистическим доктринерством, отбрасыванием позитивных или метафизических утешений, полагает Шестов, Чехов опережал даже Мопассана, виртуозно совершенствуясь в своем искусстве: из его рук герой-жертва вырваться уже не мог никогда. «Иванов» и «Скучная история» положили начало отсчету зрелого творчества, в котором как раз и преобладают упаднические настроения. Тон произведений не способен повлиять оздоровительно на декадентский мир, добро и зло часто онтологизируются, изображаются как независимые друг от друга начала, а борьба между ними – всегда лишена смысла. Ибо несчастья чеховских героев, по мысли Шестова, произрастают не из желания писателя оригинальничать, казаться своеобразным; их трагедии – дело *случая*, который безжалостно режиссирует жизнь, распределяя исключительно невыигрышные, жестокие роли. И, как следствие, герои надрываются (как Иванов, как профессор из «Скучной истории»). Усугубляет ситуацию то, что их мыслительные способности при этом обостряются, «вырастают до колоссальных размеров». Иванова Шестов причисляет к «лишним, ненужным людям», а ведь Чехов, всегда старавшийся избегать вопросов о том, что представляют собой его герои, в известном письме к А. Суворину (30 декабря 1888 г.) с отчаянием пишет: «Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, <...> если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцовалась и о постановке ее не может быть речи»

(интересно сопоставить с реакцией Шестова на характер Иванова размышления Мережковского о герое рассказа «На пути», Лихареве. Критик не поверил в жизнеспособность и реалистичность этого, близкого по внутренней сути к Иванову, хотя и не столь колоритного персонажа).

Чеховские герои – родные нам и потому очень понятные средние русские люди, но им присуща органическая способность к прещению, они более не верят ни в вечные истины, ни в разум, ни в мудрость и не желают заниматься поисками низменной правды. И вот эти-то качества ставят в вину чеховским героям Шестов, ибо мир, в котором существуют герои, кажется ему абсурдным и бесчеловечным, и он не намерен с ним смиряться. Чехов же, полагает философ, увлечен изучением патологического, болезненного сознания, неврастении, которая захлестывает тех, кто когда-то был здоров духом, силен плотью и имел, что сказать, но в то время не был интересен писателю. Ныне же герой, сломленный и бездеятельный, мимо которого уже пронесся вихрь работы и любви, мучающийся и обвиняющий себя, завладевает его вниманием. И Чехов заставляет страдать и себя, и читателя, исследуя нервические идеи. Если «нормальный человек, настаивает Шестов, <...> всегда пригоняет свои теории к нуждам минуты; *разрушает* лишь затем, чтобы потом вновь строить из прежнего материала; оттого у него никогда не бывает недостатка в материале», то чеховский герой (как и сам автор) строит из ничего. Иванов – «поконченный человек», и автор должен был его прилично похоронить, а вместо этого делает из него героя; Львова же, который «вступает за обиженных, хочет восстановить погранные права, возмущается неправдой», окарикатурирует. От внимания критика ускользает главное в характере Иванова: тот титится жить; даже когда приходит на собственную свадьбу с револьвером, чувствуя, что застрелится, он все еще надеется на случай, на возможность продолжения жизни. Но совесть, которая его мучит и которой он боится (и тут явное совпадение с Достоевским; чеховские ивановы боятся не мук совести, но молчания ее), напоминает ему о происшедшей в нем перемене, он сам потрясен этой переменной. И такие ивановы сплошь и рядом в русской действительности. «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость, являются непременным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени», – подчеркивал Чехов в письме к Суворину. Его трагедия – трагедия рядового русского человека с дряблой совестью и чуткой, протестующей душой. Львов же, по характеристике писателя, «тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека». Шестов чувствует, что у Иванова – своя правда, но в чем она коренится неведомо ему, и молиться на него он не желает и недоумевает, почему к нему все-таки не прилипает определение «подлеца», в то время как идеи Львова пре-

вращаются в ходячие истины. Шестов и сам чем-то напоминает Львова, вращающегося к справедливости, к борьбе, к идеализму с его обязательным деятельным финалом. И, вероятно, в этом рвении своя правда, сквозь которую ивановы проглядывают паразитирующими на теле общества. «Черненькими» полюбить их не в силах ни Львов, ни Шестов.

На фоне подобных отзывов статья Д. Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888) звучала вполне оптимистично. В концепции Мережковского всегда находилось место и для мистического истолкования чужих произведений, и для призывов к делам практическим. В этом проявилось в высшей мере присущее ему свойство впитывать идеи, относящиеся к родственной ему проблематике. «Мережковский всегда строит из чужого материала, но с чувством родного для себя. В этом его честь и великодушие», отзывался об этом качестве писателя В. Розанов. В рассказах молодого Чехова Мережковского привлекло его умение сочетать и уравнивать разные художественные сферы: любовь к природе и к людям; в то время как предшественники были способны запечатлеть либо подвиг протагониста, относясь презрительно к характерам обыкновенных людей, либо ограничивались изображением бытовых сторон жизни. Не считает критик раннее творчество Чехова и общественно индифферентным. Так, рассказ «Мечты» посвящен изображению забитого, измученного человека, обреченного на неизбежную гибель, вспомнившего вдруг, что и ему принадлежит право жить. Критики-реалисты не находили в этом рассказе того жизнеутверждающего начала, которое можно обрести в стоическом противостоянии жизненным и социальным невзгодам, поэтому реализм Чехова их пугал и отталкивал. Вероятно, что и кажущаяся авторская удаленность от изображаемого предмета, нежелание расставлять акценты, были необычными, непривычными, а пронзительные пейзажные зарисовки, в которых запечатлены «тусклые *недобрые* слезы», виснувшие на траве, не стали подсказкой для неискушенных критиков в период разрушения художественных форм. Крайняя простота, жизненность и тонкий задушевный юмор – вот те черты, которые обнаруживаются в рассказах молодого писателя, подчеркивает Мережковский. Чехов умеет одинаково любить и сырых, и, на первый взгляд, благополучных героев, понимать и жалеть их, видя в них несчастных людей. Творчество Чехова, рождающего новую гармонию в искусстве, должно было стать чрезвычайно плодотворным для русских писателей, ибо можно служить красоте, не избегая решения нравственных и идеологических вопросов. Таким образом, уже ранние его рассказы заключали в себе предпосылки для преодоления духовного кризиса, поглотившего общество. Мережковский, в целом благосклонно оценивший попытки Чехова придать свежий характер реалистическому повествованию, уличал его в излиш-

ней акварельности, широте и, в то же время, эскизности мазка, за которым исчезают тонкие детали портрета; вероятно, поэтому все душевные, «нежные, добродушные, одаренные богатой поэтической фантазией, тонкой, почти сентиментальной чувствительностью, но абсолютно лишённые устойчивой воли и практического смысла» герои Чехова сублимируются в единый образ неудачника. К тому же, его смущало обилие мазков в портрете героя, что делало характер не вполне правдоподобным, загроможденным, чрезвычайно выпуклым (интересно, что впоследствии в книге «Лев Толстой и Достоевский» он положительно оценит излюбленный прием Толстого беспрерывно повторять в портретах своих героев одни и те же детали, что не делало, по его мнению, повествование тяжеловесным и тавтологическим. Собственно, эта повествовательная манера была свойственна и самому Мережковскому).

В целом Мережковский подошел к произведениям А.П. Чехова с позиций символистской эстетики, не случайно, его привлекали музыкальные оттенки впечатления и мистическое чувство, близкое ужасу, пусть и не лишённое увлекательной прелести, рождавшиеся при чтении чеховских рассказов. Это обстоятельство, как нам кажется, стало причиной, по которой статья Мережковского, который, к тому же «верует определенно, верует учительски», по словам Чехова, показалась ему претенциозной, и в дальнейшем он избегал прямого общения с критиком.

Отрицания полезности искусства таких нетенденциозных писателей, как А.П. Чехов, ныне выглядят наивными и несправедливыми. Творческий темперамент художника диктует ему свою волю и принуждает его творить в том направлении, которое является единственно верным и приемлемым для него. Однако художественному наследию Чехова пришлось преодолевать препоны непонимания и скепсиса современников еще долгие годы, пока оно было оценено по достоинству и перестало казаться «творчеством из ничего».

Асоскова Н.Г.

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КОРОТКИХ РАССКАЗОВ ЧЕХОВА НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Чехов ввел в русскую литературу жанр короткого рассказа, который стал революционным для своего времени, бросив вызов таким традиционными 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 российского общества конца 19 века. 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, Оскаром Уайльдом. 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 искрометный 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, несет 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 нашли отражение все 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 высокую образованность). Всего лишь по одной фразе мы можем составить представление о том или ином герое: определить его происхождение и социальный уровень.

Еще 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, выполненному Edouard Parayre и Madeleine Durand. В этом рассказе страдающий от зубной боли отставной генерал Булдеев 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, Лошадевич, 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 приходится проявить все свое мастерство, чтобы воспроизвести в переводе все 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 удается 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»:

– Пойдите... Кобылицин... Кобылятников... Кобелев...

– Это уже собачья, а не лошадиная.

Переводчикам нужно было найти фамилию, которая бы органично вписалась в звуковой ряд, но принадлежала бы к другому классу животных. Во французском варианте собачья фамилия превратилась в птичью, а если быть более точным, 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 решается 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 распространенную французскую фамилию, которая оказывается созвучна французскому слову *avoine* (овес): «Vous ne me vendriez pas cinq quarteron d'avoine?» «J'ai trouvé! Davoine».

Таким образом, переводчики очень удачно справляются с поставленной перед ними задачей. И в некоторых моментах им удается не только предложить альтернативный вариант обыгрывания «лошадиной» темы на французском языке, но и сделать собственно переводворящей 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. Гак отмечал, что во «французском словарном составе гораздо меньше, чем в русском, слов, в значение которых входит экспрессивно-эмоциональная окраска» [Гак, 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 все к тому же рассказу «Лошадиная 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 увольтнили – 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», который построен 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 тоже время реалистично показать отрывок 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 косягу 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 rousser (толкать), который не передает все коннотативные значения оригинала. Точно так же глаголы écarter (раздвигать) и riquet (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, вытарачивает 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:

1. Гак В.Г. Беседы о французском слове, М. 2008.
2. Гак В.Г. Сравнительная типология французского и русского языков, М. 2009.
3. Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б, Кузнецов А.Ю. Теория и практика художественного перевода, М. 2005.
4. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 томах, т. 5, М., 1985.
5. Tchekhov Anton. Histoires pour rire et pour sourire, Paris 2008.

*Арошидзе М.В.*Государственный университет Шота Руставели,
г. Батуми (Грузия)**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА САТИРИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ
А.П. ЧЕХОВА**

Языковой механизм выражения комического интересов исследователей в самые разные эпохи, начиная с античных времен и кончая нашими днями. Ироничное отношение к действительности, комизм ситуаций передается разнообразнейшими способами в мировой литературе: с помощью гротеска, парадокса, пародии, гиперболы, контраста, соединения различных речевых стилей и т.д. Пышным цветом сатира и юмор расцвели в эпоху реализма, в том числе и в русской литературе. Важнейшей составной частью национального корпуса русской культуры является тезаурус великого русского писателя Антона Павловича Чехова, который был большим мастером маленького жанра – короткого рассказа, именно в маленьком по объему художественном произведении особенное значение приобретают языковые средства выражения комического, мельчайшие детали и нюансы. При интерпретации его произведений значимо все: заголовок, структура текста, динамический синтаксис, необычная комбинаторика языковых единиц, подбор лексем и прочее.

Языковая практика имеет длительный опыт исследования средств выражения комического, но эти исследования касались лишь отдельных ярусов языковой системы. Наиболее изученными были лексические и стилистические средства. Бурное развитие коммуникативной лингвистики и лингвистики текста, а также целого ряда смежных дисциплин позволило взглянуть на проблему комического комплексно.

Художественный текст представляет собой целостную единицу, в которой все языковые средства выражения тесно взаимосвязаны, дополняют друг друга и служат единой коммуникативной цели. Являясь важнейшей единицей коммуникации текст тесно связан с конкретной речевой ситуацией, с типичным экстралингвистическим окружением. Связь с нелингвистическими факторами (фактор адресата, фактор автора текста и прочее) представляет собой обширные возможности для достижения юмористического и сатирического эффекта, которыми с виртуозным мастерством пользовался Антон Павлович Чехов и которые требуют от современного читателя определенного объема фоновых знаний, а от переводчиков сатирических рассказов великого прозаика – языкового чутья и глубокого проникновения в русскую культуру.

Перевод чеховских рассказов весьма проблематичен прежде всего в силу высокой конденсации смысла. Чехов демонстративно отказался от большой формы романа. Но подтекст его миниатюрных рассказов столь глубок, их текст настолько сжат, что все они при желании могли быть развернуты в крупные прозаические формы. Язык сатирических рассказов Чехова очень сложен в силу своей пестроты: это и высокопарная, церковнославянская лексика, соседствующая с фамильярной речью, с низким просторечием, и даже вульгарная и бранная лексика. И сатира Чехова совершенно уникальна: рассказанные им истории и смешат, и удивляют, и заставляют задуматься. «Трагикомичность» созданных образов очень трудна для передачи их средствами иного языка.

Сатирические рассказы А.П. Чехова неоднократно издавались на грузинском языке, но, к сожалению, очень часто сатирический эффект ослаблен в силу вышеперечисленных причин. Так, например, вся соль чеховской юморески «Лошадиная фамилия» сосредоточена в длинном перечне фамилий, которые хоть каким-то образом связаны с лошадьми. Пытаясь услужить генерал-майору Булдееву приказчик Иван Евсеич старается вспомнить фамилию бывшего акцизного чиновника, умеющего заговаривать больные зубы. Герой перебрал все: возраст, масть, породу, пол лошадей; затем перешел на предметы сбруи (*Лошадкин, Жеребцов, Гнедов, Меринов, Уздечкин, Чересседельников* и пр.), причем каждая лексема стала основой для многообразных словообразовательных вариантов: *Жеребцов, Жеребчиков, Жеребкин, Жеребенко, Жеребковский, Жеребкович* [Чехов, 1985, т. II, с. 64]. Когда же он экспериментирует с фамилией *Кобылин*, у него получается *Кобылицын, Кобылятников*, и, наконец, *Кобелев...*, на что ему резонно возражают, что это уже не лошадиная, а собачья фамилия [там же, с. 63].

В переводе П. Бахтуридзе эти нюансы утрачены и грузиноязычный читатель не соотносит приведенные фамилии с их реальным значением и с подтекстом, ибо переводчик просто транскрибирует этот перечень: *loshadkini, jerebcovi, gnedovi, merinovi, uzdechkini, cherezsedelnikovi* [Chexovi, 1958, p. 100-104]. Агнонимична для инофоно-читателей и ирония по поводу собачьей фамилии *kobelevi* [ibid., p. 100]. Последующая реплика о том, что это уже не лошадиная фамилия, а собачья, дословно передана в переводе, но соль языковой игры утеряна.

Необходимо подчеркнуть и то немаловажное обстоятельство, что грузинский язык не отличается столь многочисленными словообразовательными средствами, которые продемонстрированы в оригинале анализируемого рассказа, тем не менее, если переводчик решил ограничиться лишь транскрибированием онимов, памятуя о том, что они приобрели особую семантическую нагрузку и стали необходимым элемен-

том смысловой структуры юмористического текста, желателен был хотя бы комментарий переводчика.

Сатирический эффект чеховских миниатюр слагается из тончайших нюансов разноуровневых языковых средств, которые идут рука об руку, действуют взаимослаженно, поэтому добиваются поразительного воздействия на читателей. Для создания переводного текста, чье эмоциональное воздействие на читателя будет хотя бы приближено к оригиналу, требуется кропотливая и поистине уникальная по своей сложности работа по перекодированию информации, которая охватывает не только и не столько поиск соответствующих языковых аналогов, а представляет собой сопоставление двух культур, переориентацию на фоновые знания нового реципиента. Процесс кодирования текстовой информации, который осуществляет автор текста, может представлять определенные трудности во время декодирования текста адресатом, даже в том случае, когда коммуниканта относятся к одной лингвокультурной общности, тем больше проблем на уровне восприятия текстовой информации встанет перед читателем, который является представителем другой культуры, нежели создатель текста.

Особый юмористический эффект возникает в рассказе «Хамелеон» благодаря созданию уникального синонимического ряда, выбор единиц которого диктуется разным отношением полицейского надзирателя Очумелова к виновнице переполоха на базарной площади – маленькой собачонке, которая укусила золотых дел мастера Хрюкина за палец. В зависимости от того, кому принадлежит собака по мнению собравшихся на площади людей, полицейский моментально меняет свои слова, поступки, решения, совсем как хамелеон, именем которого и назван этот рассказ. Все наименования собачонки образуют следующий синонимический ряд: *окаянная – собака – шельма – подлая – тварь – бродячий скот – черт знает что*, с одной стороны, когда Очумелов думает, что собачка безродная и у нее нет хозяев, и совершенно иной синонимический ряд, когда он считает, что собака принадлежит то генералу, то его брату: *бродячая собачонка – шельма – нежная тварь – собачка – цуцык* [Чехов, 1985, с. 58–61]. Нейтральное слово *собака* встречается в речи автора, просторечные бранные слова принадлежат главному пострадавшему и обвинителю в одном лице – Хрюкину. Все остальные синонимы принадлежат Очумелову, и весь комизм проявляется именно в объединении в один синонимический ряд таких полярно противоположных понятий как *бродячий скот* и *нежная тварь* [там же]. К сожалению, в переводе Э. Мтварадзе синонимический ряд очень краток, в нем преобладает нейтральная доминанта *dzaxli* (собака), что, несомненно, обедняет язык переводного текста [Chexovi, 1958, p. 56–59].

В рассказах Чехова значимо все: выбор лексических средств актуализации содержания (нагнетение синонимов, использование контрастных антонимов, неожиданное обыгрывание полисемов), отдельные нюансы использованных грамматических средств, выбор стилистических фигур (метафор, сравнений, эпитетов и пр.), столкновение различных стилистических пластов. Адекватный перевод требует соблюдения стиля оригинального текста, что подчас весьма трудно осуществить при переводе на язык совершенно иной структуры и типа. Насколько же сложнее становится задача при переводе диалога в рассказе «Злоумышленник», участники которого говорят на совершенно разных языках: образованный следователь говорит правильным литературным языком с большим количеством юридической специальной лексики, а климовский мужик Денис Григорьев говорит на диалекте своей волости, не удивительно, что герои часто не понимают друг друга, возникают комические ситуации, сквозь которые проступает весь трагизм описываемой истории. Визитной карточкой задержанного мужика является его выразительное *Чаво?*, которое у переводчика Р. Кебуладзе заменено на разговорное *rao* [ibid., p. 96], а в переводе И. Полумордвинова на просторечный вариант *rai* [ibid., p. 130]. Хотя некоторые стилистические нюансы и были обойдены вниманием переводчиков, основные черты стилистического противопоставления, передающего трагикомизм описанной ситуации, сохранены.

Переводчик переводит не просто язык текста, и не просто содержание текста. Он переводит не только «о чем» говорится в тексте, а «что» говорится и, самое главное, «как» это говорится. Любая языковая единица (слово, словосочетание, предложение) переводится, исходя из информационной структуры и языкового стиля переводимого текста. Но так как тексты непосредственно выражают национально-культурную специфику какого-либо народа, то часто перевод текстовой информации осуществляется на фоне всего контекста жизни.

В заключении хотелось бы отметить, что юмор и сатира рассказов А.П. Чехова не оставляют равнодушными и современных читателей. Выразительность чеховских метафор, афоризмов столь высока, что они продолжают жить активной жизнью и в наши дни, породив огромное количество прецедентных феноменов. Тогда как переводы чеховских миниатюр (например, на грузинский язык) выполнены в русле старых переводческих концепций, без учета результатов комплексного анализа средств создания сатирического эффекта, поэтому произведения Антона Павловича Чехова, поражающие сочетанием маленького объема с емким содержанием и жизненных трагедий с комической формой, должны систематически переиздаваться.

Список литературы:

1. *Чехов А.П.* Хамелеон. Собрание сочинений в 12 томах: Мосеева. Т. III, 1985.
2. *Чехов А.П.* Лошадиная фамилия. Собрание сочинений в 12 томах: Мосеева. Т. II, 1985.
3. *Чехов А.П.* Злоумышленник. Собрание сочинений в 12 томах: Мосеева. Т. II, 1985.
4. *Chexovi A.P.* Motxrobebi (на груз.языке). Тб., 1944.
5. *Chexovi A.P.* Motxrobebi (на груз.языке). Тб., 1958.
6. *Chexovi A.P.* Motxrobebi (на груз.языке). Тб., 1974.

Арошидзе Н.Ю.
Государственный университет Шота Руставели,
г. Батуми (Грузия)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

**(на материале перевода рассказа Дж. К. Джерома
на русский и грузинский языки)**

Переводный текст – уникальнейшая разновидность вторичных текстов, создаваемых в результате сложного процесса перекодирования информации, который охватывает не только и не столько поиск соответствующих языковых аналогов, сколько представляет собой сопоставление двух культур, переориентацию на фоновые знания нового реципиента. На материале перевода повести Дж. Клапки Джерома «Трое в лодке, не считая собаки» на русский язык Э. Линецкой и М. Донского и на грузинский язык А. Гахокидзе мы продемонстрируем эффективные способы переориентации культурных концептов для реципиентов-инофонов. Ввиду того, что английский текст переводился на два разносистемных языка наблюдаются интересные различия, причем иногда к оригиналу ближе грузинский перевод, а иногда – русский.

Переводчик как медиатор-посредник в межкультурной коммуникации должен обладать особой способностью понимать иную ментальность, иную стратегию и тактику жизни, иной способ осмысления информации. Переводчик-профессионал владеет социокультурным кодом и теми лингвокультурными образцами сознания и поведения, которые маркированы особой национально-культурной спецификой. Мы ограничимся лишь анализом некоторых проблем, связанных с передачей реалий, отражающих своеобразный уклад жизни англичан, специфику их мироощущения, по мере возможности изложенные для русскоязычного и грузиноязычного читателей.

Перевод реалий – часть большой и важной проблемы передачи национально-исторического своеобразия в тексте перевода. Особый слой текстовой информации представляют собой культурно-исторические реалии, требующие для инокультурного читателя соответствующей прагматической адаптации, в анализируемом тексте они составили несколько тематических групп.

Блюда национальной кухни: некоторые из них представляют собой лакуны, поэтому их невозможно перевести на другой язык. Английский *пудинг* это на любом языке пудинг, *виски*, *бренди*, *портер*... Хотя в некоторых случаях Гахокидзе почему-то вместо *бренди* употребляет отда-

ленный аналог *коньяк*, а вместо *пунша* – одну из его составных частей – *виски*. Разница в переводных текстах наблюдается в способах прагматического комментария к малопонятным не англичанам словам. Названия напитков обычно не комментируются, они становятся понятны из описываемой ситуации. Что же касается блюд, то часто незнакомые блюда английской кухни заменяются более привычными деликатесами. Так, например, Джером описывает поездку своего знакомого на побережье. Стюарт перечисляет список блюд, за которые можно заплатить заранее, чтобы они обошлись дешевле, среди них – английское *poultry*, которое объясняется в Оксфордском словаре как «мясо цыпленка, утки, гуся». Донской перевел его как *дичь*, тогда как Гахокидзе сузил понятие термина и воспользовался привычным *цыпленок*.

Меры весов, длины, денег, как и любые реалии также могут серьезно попортить кровь переводчику, поскольку их наличие в оригинале составляют колорит произведения и их перенесение в текст перевода помогает сохранить особую – не русскую и не грузинскую – атмосферу оригинала. Для передачи реалий все трое переводчиков используют всевозможные способы: они либо транскрибируют *foots, inches, yards, stones, pounds, shillings, pence*, либо переводят их в грузинские и русские или более знакомые меры. Когда в тексте оригинала встречается мало знакомый русскому читателю *стоун*, Донской меняет его на более привычный *фунт*, уже давно вошедший в русский язык, хотя Гахокидзе оставляет в грузинском переводе *стоун*, но поясняет его специальной сноской.

Реалии мер обладают одной, несомненно, очень удобной для переводчика способностью. По мнению С.И. Влахова и С.П. Флорина, приблизительное их значение чаще, чем при других реалиях, можно вывести из узкого контекста [Влахов, Флорин, 2009, с. 140]. Например, описывая поездку на морские купания, Джером рассказывает о случае, как он чуть было не утонул и уже попросившись с сим грешным миром и, отпустив своим обидчикам их прегрешения, он вдруг обнаруживает, что «*боролся за свою жизнь над бездонной пучиной глубиной в два фута*». Контекст и явная ирония, с которой автор рассказывает о своем великом заплыве, позволяет читателю перевода приблизительно представить, сколь ничтожной должна была быть такая глубина. Но если в определенных случаях грузинский и русские переводчики могут полностью положиться на смекалку читателя, чаще Донской все-таки облегчает ему эту задачу, при помощи наводящих слов-подсказок, таких как: *добрых, целых, всего*. Читателю не обязательно знать на зубок английскую систему мер, чтобы догадаться, что *добрых две мили* видимо довольно большое расстояние для пешей прогулки к морю, а переводчику это дало возможность сохранить реалию в конкретном случае без ущерба для смысла.

Сравнительно реже в художественном тексте реалии-меры могут обозначать и точные количества и размеры. В анализируемом произведении это рецепт врача, который неприкосновенен, даже если это шуточный рецепт. В нем нельзя ничего менять, особенно меры количества и, следовательно, пиво полагается пить только одну пинту и не более, гулять также полагается ровно 10 миль и т.д.

Национально-бытовые реалии. К ним относятся музыкальные инструменты, традиции, обычаи: *файфл-о-клок*, *ланч*, *волынка*, *кофейный столик*. Наличие специальной кофейной комнаты, отличительная черта истинно английского времяпрепровождения, не свойственная ни русским, ни грузинам. Неудивительно, что в русском переводе она трансформируется в *ресторан*, а в грузинском – в *кафе*.

Как известно, англичане очень привержены традициям, для них *ланч* (второй завтрак), *чай* – явления обязательные. Гахокидзе заменил слово *ланч* привычным для грузин *sauzme* (завтрак), а Донской использует, более привычную для русской аудитории форму *ленч*.

Что касается перевода английской реалии *файфл-о-клок*, то в русском переводе вместо англ. термина используется описательная конструкция – *пятничасовой чай* – причем описывается его специфика, что поясняет читателям причину огорчения Гарриса, тогда как читателям грузинского перевода будет несколько непонятной такая бурная реакция Гарриса, лишившегося привычного ритуала.

Культурно-исторические реалии составили самую большую группу, к ним относятся упоминания исторических лиц, литературных персонажей, национальных памятников. Необходимо отметить, что в русском переводе им уделено большое внимание, Донской дотошно объясняет их, т.е. сообщает своим читателям фоновые сведения, необходимые для понимания данных текстовых знаков.

There was a boy at our school, we used to call him

Sandford and Merton. His real name was Stivvings [Jerome K. Jerome, 2000, p. 22].

Чтобы для читателя не осталось непонятной причина этого прозвища, оба переводчика дали пояснения: М. Донской сообщает, что Гарри Сенфорд и Том Мертон – герои произведения Томаса Дзэ («История Сенфорда и Мертона») и добавляет, что это первое «школьное произведение» в английской литературе. Гахокидзе же сообщает в комментариях, что рассказ «о непослушном богатом мальчике Томе Мертоне и послушном бедном мальчике Гарри Сенфорде». В этом случае комментарий А. Гахокидзе более информативный, так как читателю становится ясным ироничное отношение остальных ребят к Стивингсу-младшему. Тут же следует отметить, что в других случаях А. Гахокидзе не приводит такие детальные сведения, а часто совсем не комментирует, что,

разумеется, не проясняет до конца смысл высказывания. Учитывая, что повесть изобилует пространными рассказами автора о разных фактах из славной истории Англии, причем не самых известных фактов, грузинскому читателю порой грозит остаться в полном неведении, о чем же так душевно беседовал с ним автор на протяжении нескольких страниц. Так А. Гахокидзе не посчитал нужным пояснить незнающему английской истории грузинскому читателю слово *yeomen*, не уточнил, что йоменами называли свободных крестьян, владеющих собственным имением. Тогда как М. Донской не только поясняет малознакомые факты истории, а также комментирует известные явления, чтобы читатель смог полностью понять замысел автора. Упомянутый в оригинале *the grey old palace of the Tudors*, по его мнению, требует некоторых пояснений.

Возможно, детальное описание может показаться порой излишним, но такие исторические лица и явления, как *Сент-Дустан* и *Одо, Кассивелаун, ирландский вопрос* явно нуждаются в комментариях. А. Гахокидзе же обычно опускает подобные комментарии, что, безусловно, оставляет много белых пятен в смысловой ткани грузинского перевода.

Языковые нормы английского, русского и грузинского языков очень разнятся в области орфографии и орфоэпии, поэтому часты случаи разной передачи одних и тех же ономастических реалий английского языка. В английском – *Kyningestun, Elgiva, Harry, Hamton-Court*, в грузинском – *kiningestuni, eljivi, hari, hempton-korti*, в русском – *Кёнингестун, Эльгива, Гарри, Хемптон-Корт*. Что же касается разницы в транскрибировании имени *Will*, то в русском и грузинском переводах транскрибированы разные краткие формы одного и того же имени *Вильям* (ономастический вариант *Уильям*) – русское *Уилл*, грузинское – *bili*.

Интересные нюансы прослеживаются при переводе стилистических приемов. Важность изучения перевода образных средств обусловлена необходимостью адекватной передачи образной информации художественного произведения на ПЯ, воссоздания стилистического эффекта оригинала в переводе. Анализ процессов метафоризации и их сопоставительная характеристика в английском, русском и грузинском языках продемонстрировала, что метафоры создают целостную образную ткань всего текста, все произведения писателя дают представление о метафоричности его авторского мышления, являются составной частью языковой картины мира данной лингвокультурной общности.

Даже грамматические различия могут приобретать особое значение при переводе в случаях их метафоризации. При переводе на русский язык метафоризированной конструкции *Father Thames* (что дословно означает *папа-Темза*), Э. Линецкая использовала русский грамматический аналог, так как в русском языке Темза – женского рода, причем не

только по ассоциации с похожим на русское окончание *-a*, но и определение рода географического топонима по видовому признаку (река), поэтому в тексте перевода мы имеем выражение: *старушка-Темза*. В силу особенностей русского языка указание на женский род топонима Темза сохраняется на протяжении всего переводного текста, в тех случаях, когда отсутствует приложение (*старушка-Темза*), род выражается аналитически, с помощью согласуемых слов: *старая Темза*.

Особый интерес вызывает тот факт, что в грузинском языке грамматической категории рода нет, но, по всей видимости, многолетние контакты русского и грузинского языков обусловили схожесть метафорических образов, поэтому в переводе А. Гахокидзе также встречается схожая с русским языком метафорическая конструкция – *chveni beberi deda temza* (дословно – *Наша старая мама-Темза*).

В некоторых случаях подобная метафоризация грамматических категорий совпадает в английском, русском и грузинском языках: по-английски – *Mother Earth*; по-русски – *мать-земля*; по-грузински – *deda-miwa*. Несмотря на то, что в английском языке нет ярко выраженной родовой характеристики слова земля, все же там существует традиция употреблять вместо этого существительного местоимение женского рода – *she*, сложившимся в сознании англичан метафорическим образом является именно образ матери-земли, во многом этому способствовало представление о земле, как о родящей все земное. В данном случае этот образ полностью совпадает с русским *мать-земля* и грузинским *deda-miwa*.

Одним из важнейших компонентов текста является его заглавие. Находясь вне основной части текста, оно занимает абсолютно сильную позицию в нем. Это первый знак произведения, с которого начинается знакомство с текстом. Заглавие активизирует восприятие читателя и направляет его внимание к тому, что будет изложено далее [Лукин, 1999, с. 59].

Общеизвестно, что англичане очень любят домашних животных, в первую очередь кошек и собак. Э. Майол и Д. Милстед называют эту особенность своих соотечественников даже не увлечением, а одержимостью. Не удивительно, что в анализируемом нами произведении Монморанси признан равноправным участником экспедиции. Это подчеркивается многократно на протяжении текста оригинала разнообразными средствами. Чтобы подчеркнуть эту необычную для представителей другого этноса особенность, Донской усложнил заголовок и зафиксировал в нем эту важную информацию:

Трое в лодке, не считая собаки.

Хотя в оригинале заголовок звучит как *Three man in a boat*.

Соответственно и в грузинском переводе мы читаем: *samni ert navshi* (дословно – *трое в одной лодке*).

Изучение языковой картины мира разных народов позволит лучше понять, каким образом в национальных языках происходит кодировка культурных ценностей, что, в свою очередь, позволит совершенствовать межкультурную коммуникацию и облегчит ее посредникам (переводчикам) процесс перекодировки текстовой информации, при всей неизбежности межъязыковой энтропии, межкультурные помехи, ее порождающие, могут и должны быть сведены к минимуму. Вопрос максимального уменьшения энтропии – это вопрос компетенции переводчика как посредника в межкультурной коммуникации, это залог эффективной межкультурной коммуникации, являющейся неперенным условием глобализации современного общества.

Список литературы:

1. *Jerome K. Jerome*. Three Men in a Boat. М, 2000.
2. *Дж. К. Джером*. Трое в лодке, не считая собаки. М., 1998.
3. *Дж. К. Джером*. Трое в лодке (на груз. языке). Тб. 1960.
4. *Влахов С.И., Флорин С.П.* Непереводимое в переводе. М., 2009.
5. *Лукин В.А.* Художественный текст. Основы лингвистической теории. М., 1999.

Баринова И.А.
Пермский филиал Нижегородской академии МВД РФ,
г. Пермь (Россия)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ

Современная международная обстановка, экономическая и политическая интеграция обуславливают вовлечение все возрастающего числа специалистов в разных областях в непосредственное осуществление международных связей. Все это предъявляет требования к характеру владения иностранным языком.

Успешная коммуникация зависит не только от собственно языковых знаний – знания содержания лексических единиц и грамматико-синтаксических категорий, но и от экстралингвистических факторов – знаний об окружающем нас мире, которые «уже связаны так или иначе с языковыми, более всего конвенциональными формами вербализации этих знаний» [Кубрякова, 1991, с. 12].

Первым шагом в ходе знакомства с чужой культурой является язык – проводник в иноязычную культуру. Однако в процессе изучения языка, постепенно осваивая словарь и грамматические категории, человек сталкивается с тем, что языковой барьер – это не единственное препятствие для успешной коммуникации. Возникают ситуации, когда язык становится не языком единения, а языком разъединения. Это объясняется тем, что, контактируя с иноязычной культурой, индивид интерпретирует ее в образах и понятиях своей культуры. Этим, главным образом, и определяется понимание или непонимание специфических феноменов культуры исследуемой речи.

В настоящее время обучение иностранным языкам происходит в рамках межкультурной парадигмы, предполагающей коммуникативное, социокультурное и когнитивное развитие обучаемых. В рамках данной парадигмы важна попытка превращения многообразия языков и культур из фактора, препятствующего диалогу представителей разных лингвистических социумов, в средство взаимопонимания и взаимообогащения культур [Гальскова, 2006, с. 55]. основополагающим способом межкультурного обучения иностранным языкам является метод сравнения элементов, структур различных культур и языков [Neuner, 2007, p. 117], установление между ними сходств и различий. При этом стратегической целью обучения иностранному языку является формирование вторичной языковой личности как показателя способности обучаемого принимать полноценное участие в межкультурной коммуникации.

Современная межкультурная парадигма обучения не ограничивается формированием вербально-семантического уровня языковой личности, предполагающего овладение обучаемыми только языковой системой. Формирование коммуникативной компетенции не может происходить без развития соответствующих уровней – когнитивного и прагматического, приобретающих все большее значение в современном языковом образовании. Так, когнитивный уровень предполагает формирование понятий, идей, представлений, складывающихся в индивидуальную картину мира, а прагматический аспект – учет в коммуникативной деятельности интенций говорящего, в связи с чем решение проблемы формирования целостной языковой личности в рамках межкультурной парадигмы обучения предполагает тесное взаимодействие методики преподавания иностранных языков и результатов лингвокогнитивных исследований.

В рамках межкультурного обучения, в ходе которого происходит знакомство с культурой и историей страны изучаемого языка, обучаемые неизбежно сталкиваются с проблемой межъязыковых лакун, проявляющейся при формировании всех коммуникативных умений. Проблема межъязыковых лакун, являясь одной из актуальных проблем когнитивной лингвистики, безусловно, проявляется и при обсуждении межкультурной коммуникации и особенно остро встает в процессе преподавания иностранных языков.

Осваивая каждый новый язык, человек расширяет не только свой кругозор, но и границы своего мировосприятия и мироощущения. При этом то, как он воспринимает мир и что он в нем видит, всегда отражается в понятиях, сформированных на основе его (человека) исходного языка и с учетом всего многообразия присущих этому языку выразительных средств. Более того, ни одна ситуация, ни одно событие не воспринимаются человеком беспристрастно. Они оцениваются им, равно как и явления иных культур, всегда через призму принятых в родном лингвосоциуме культурных норм и ценностей, через призму усвоенной индивидуумом модели миропонимания.

Развитие способности к межкультурному общению сопряжено с развитием у обучаемого компетенции, позволяющей ему соотносить свою культуру с культурой страны изучаемого языка. Последний требует умения видеть различия и общность в культурах, в мировосприятии их носителей, в системах норм, обязанностей, прав и т.д.

Изучение мира носителя языка направлено на то, чтобы помочь понять особенности речеупотребления, дополнительные смысловые нагрузки, политические, культурные, исторические коннотации единиц языка и речи.

В этой связи особо отметим проблему обучения юридическому переводу. В задачи настоящей статьи не входит описание особенностей

юридического языка, поэтому для обоснования необходимости обучения юридическому переводу как отдельному виду перевода мы приведем слова итальянского исследователя Дж. Гарцоне, которая говорит о том, что переводчик, осуществляющий перевод юридического текста, сталкивается с трудностями на всех уровнях. «Язык права обычно отличается стереотипностью, неопределенностью, архаичностью; юридический дискурс опосредован культурой; юридические тексты имеют особый прагматический статус» [Гарцоне, 2000].

Умение переводить юридические тексты предполагает, в первую очередь, умение переводить юридическую терминологию.

В правовом тексте для российского студента содержатся сложности двух планов: общеязыковые и терминологические. Юридические термины являются концентрированным выражением истории и современности английского права. За каждым отдельным термином стоит история его создания, развития и функционирования. Судьба терминов различна: одни остаются однозначными, другие выходят из употребления или, наоборот, остаются надолго. На конкретном этапе развития английского общества «работает» лишь одно из значений, и подмена его другим чревата правовой ошибкой [Ильин, 2004].

При переводе юридической лексики в целом студенты не могут не столкнуться с проблемой переводческих лакун, безэквивалентной лексики, реалий. Поэтому при обучении юридическому переводу необходимо уделять этим вопросам особое внимание, объясняя значение определенных понятий, уточняя разницу между терминами родного и иностранного языка и делая акцент на возможности/невозможности перевести то или иное словосочетание определенным образом.

Например, в английском праве в отдельную отрасль выделяется «*land law*», название которой все студенты автоматически переводят как «*земельное право*», что не совсем верно [Борисова, 2009, с. 124]. Слово *land* в английском праве подразумевает не только участок земли, но и находящийся на нем строения, т.е. недвижимость в целом. В российском праве нет отдельной отрасли, которая регулировала бы подобного рода отношения. Поэтому при переводе словосочетания *land law* правильнее было бы использовать описательный перевод «*право, регулирующее операции с недвижимостью*». В то же время в России различают земельное и аграрное право. Последнее по-английски звучит как «*agrarian law*», хотя как раз на Западе такой отдельной отрасли нет, поэтому при переводе с русского на английский применяется прием калькирования. В отношении первого возникает переводческая проблема, поскольку содержание понятий «*land law*» и «*земельное право*» в английской и российской правовых культурах различно.

Студенты-юристы обычно спорят по поводу содержания понятий в британской, американской и русской правовых системах. Так, предметом разногласий может стать слово «*burglary*», традиционно переводимое как «*кража со взломом*». В Уголовном Кодексе РФ нет преступления, которое бы квалифицировалось подобным образом и составляло отдельную статью, поэтому некоторые студенты пытаются подобрать ему какой-то аналог из УК и переводят его «*кража*», иногда «*хищение*».

Юридическая терминология имеет ряд особенностей, среди которых можно назвать лишь несколько, имеющих прямую языковую релевантность. Она тесно связана с государственной системой, ибо она ее определяет, что отражается на самой терминологии. Она максимально социологизирована, политизирована и идеологизирована, отражает экономические порядки в стране.

Таким образом, часть юридических терминов относится к безэквивалентной лексике, образуя интеркультурные лакуны. Интеркультурные лакуны являются результатом расхождения локальных культур. Чем различнее культурные системы, тем больше интеркультурных лакун. Для понимания такой лексики необходимы фоновые знания коммуникантов, поскольку культурно маркированная лексика служит важным источником социокультурной информации о стране. Непонимание значения ключевых понятий в сознании носителей языка, а также перенос сведений из родной культуры на понятия чужой культуры могут привести к недоразумениям в общении и культуроведческим ошибкам.

Таким образом, владение установками иноязычной культуры, умение соотносить их с установками культуры родного языка и учитывать имеющиеся межкультурные расхождения в процессе общения с представителями данной иноязычной культуры – основные условия успешной межкультурной коммуникации.

Список литературы:

1. *Борисова Л.А.* Из опыта обучения юридическому переводу студентов-лингвистов и студентов-юристов / Лингвистика и межкультурная коммуникация. Нижний Новгород: Вестник НГЛУ им. Н.А. Добролюбова. Вып. 4, 2009.
2. *Гальскова Н.Д.* Теория обучения иностранным языкам / Н.Д. Гальскова, Н.И. Гез. М.: Академия, 2006.
3. *Ильин Ю.В.* Английская юрлингвистика (образование, развитие и функционирование юридической терминологии в британском и американском вариантах английского языка). – В 2 ч. Нижний Новгород, 2004.
4. *Кубрякова Е.С.* Память и ее роль в исследовании речевой деятельности / Е.С. Кубрякова // Текст в коммуникации. М.: ИЯ РАН, 1991.

5. *Garzone G.* Legal Translation and Functionalist Approaches: a Contradiction in Terms? / Giuliana Garzone. (<http://www-tradulex.org/Actes2000/Garzone.pdf>).
6. *Neuner G.* Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. Eine Einführung / G. Neuner; H. Hunfeld. Fernstudieneinheit 4. Berlin; München; Wien; Zürich; New York. 2007.

Белова Н.А.

Мордовский государственный педагогический
институт имени М.Е. Евсевьева,
г. Саранск (Россия)

ДИДАКТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТЕКСТА КАК СРЕДСТВА ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ И ПРИОБЩЕНИЯ К РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

«Текст сознательно превращается в урок языка»

Ю.М. Лотман.

Ученые-методисты XIX и XX вв. (А.Д. Алферов, Ф.И. Буслаев, В.И. Водовозов, А.М. Пешковский, Л.В. Поливанов, В.Я. Стоюнин, К.Д. Ушинский и др.) справедливо считали, что в школьном курсе русского языка должны изучаться не только сугубо лингвистические (грамматические) понятия, изолированно рассматриваться единицы всех уровней языковой системы, но и особенности функционирования этих единиц в речи, при этом тексты художественных произведений должны служить образцами использования языка, дидактическим средством обучения, что ориентирует учащихся в совершенствовании собственной речевой деятельности. Так, исходя из основной установки на выработку у учащихся чувства языка при работе с текстовым дидактическим материалом, Ф.И. Буслаев говорит о необходимости постоянного учета связи содержания произведения с его формой, требующего, чтобы учитель никогда не рассматривал части речи и отдельные формы сами по себе, но постоянно представлял их в органическом единстве, то есть в предположении [Буслаев, 1992, с. 133].

В современной методике преподавания русского языка обозначилось несколько базовых подходов к созданию систем обучения русскому языку, в частности, системно-языковой, системно-функциональный, функционально-семантический. Системно-языковой подход заключается в изучении особенностей форм и значений языковых единиц в рамках каждого из разделов языка. Этот принцип реализуется через последовательное ознакомление учащихся с каждым уровнем языковой системы при рассмотрении конкретных единиц от их формы к значению. Такое обучение оправданно, но для глубокого и осознанного овладения языком его недостаточно, в связи с чем также используется системно-функциональный подход, интегрирующий языковые средства на базе общности их функций, требующий обращения в учебном процессе к анализу языкового материала в направлении от функций к средствам

их реализации. С данным подходом связано коммуникативное направление, которое исходит из признания главной целью обучения языку формирование умений речевой деятельности в её основных видах. При этом в процессе реализации коммуникативного подхода к обучению важно формировать у учащихся как знание речеведческих понятий, так и представление о функциях языковых единиц, которые реально актуализируются лишь в речи. Получить наиболее полные знания о русском языке и умения эффективно владеть речью позволяет направление, имеющее комплексные характеристики: учитывающее наряду с формальным устройством языка и теми значениями, которые передают его единицы, также функциональную характеристику определенного языкового явления. Системно-языковые основания теории функциональной грамматики, охватывающие упорядоченное множество языковых единиц, классов и категорий, их структуру и значение, включают и заложенные в данной системе закономерности функционирования языковых средств, реализующихся в актах речемыслительной деятельности [Устинов, 2009, с. 5, 16]. В связи с этим правомерно говорить о функционально-семантическом подходе к обучению русскому языку. Из сказанного выше вытекает трактовка соотношения системно-языкового, системно-функционального и функционально-семантического подходов на основе принципа дополнительности. Мы разделяем обозначенную позицию А.Ю. Устинова, который считает, что задачи функционально-семантического подхода наиболее полно реализуются при сочетании и системно-языкового, и системно-функционального подходов, сопряженных с моделированием дидактической ситуации для обучаемых: изучение языкового материала строится от смысла к средствам его выражения и далее анализу речевых актов (текстов), идущему прежде всего от языковых средств к смыслу [Устинов, 2009].

Овладение языком на элементарном уровне представляет процесс усвоения языковых единиц и правил их сочетания, затем, по мнению М.М. Бахтина, речевой опыт каждого человека формируется и развивается в непрерывном и постоянном взаимодействии с чужими высказываниями. Это в каждом конкретном случае более или менее творческий процесс «освоения чужих слов (а не слов языка)» [Бахтин, 1986]. Н.В. Кулибина в связи с этой мыслью М.М. Бахтина затрагивает очень важную проблему выбора «чужих слов», то есть, – учебных текстовых материалов, а также их методической организации, определяющей весь учебный процесс и, главное, его результат. И в этом смысле переоценить роль художественного, а также публицистического текста в языковом учебном процессе нельзя, как нельзя признать законченными поиски оптимальной методики его использования при обучении языку. По мысли Н.В. Кулибиной, для языкового учебного процесса важно

то обстоятельство, что художественная литература, являясь собранием образцовых произведений (в том числе с точки зрения национального языка), представляет собой и мастерскую, где старые стершиеся языковые употребления превращаются в новые словесные формы. В процессе чтения и понимания произведений художественной литературы происходит обучение языку [Кулибина, 2001, с. 3-4].

В настоящее время достаточно активно в русле текстоориентированного подхода к обучению русскому языку ведется разработка методики использования текстов различного объема на уроках русского языка при формировании знания учащимися системы языка и совершенствования их речевых, коммуникативных умений (Т.Е. Беньковская, З.М. Данильцева, А.Д. Дейкина, А.Ю. Купалова, Ф.А. Новожилова, Т.М. Пахнова, Т.И. Чижова, Н.М. Шанский и мн. др.). Методические труды Н.М. Шанского отражают целостный подход к слову и тексту как центральным и традиционным объектам филологии, главной задачей которой с начала её возникновения является объяснение, интерпретация текста, раскрытие его смысла. Будучи основной единицей общения, текст именно поэтому является и основной дидактической единицей, так как на его базе изучается «язык в действии», развивается мышление учащихся, рождается и совершенствуется языковая индивидуальность обучаемых.

В каждом языке – портрет национальной культуры; познать, понять и принять ее можно только через языковой образ. На прагматическом уровне язык можно выучить и вне культуры, но только на основе одного языка, без культурного фона невозможно войти в Мир Языка. Руководствуясь тезисом о том, что изучить культуру и язык можно лишь через текст, посредством текста и как текст, Р.Д. Сафарян в своем докторском исследовании утверждает, что овладеть русским языком путем интегрированного изучения русского языка, литературы и культуры можно главным образом на основе художественных текстов. При этом вся методическая система должна быть направлена на овладение учащимися коммуникативно-речевым, лингвокультурологическим, лингвостилистическим материалом изучаемых художественных текстов и использование его в речи, а также на усвоение эмоционально-образного содержания текстов, совершенствование познавательной, коммуникативной и нравственно-эстетической культуры учащихся [Сафарян, 2004, с. 19].

Согласно нашей методической установке, текст художественного и публицистического произведения выступает как интегративная единица и основа взаимодействия филологических дисциплин в системе языкового и литературного образования в школе и вузе. Считаем, что филологический анализ художественного и публицистического текста

(включающий как этапы лингвистический, лингвостилистический и литературоведческий анализы) как основного дидактического средства позволяет не только достичь адекватного понимания авторского замысла, но и приобщить учащихся к миру языка, языковой стихии, к национальной культуре – в нашем случае – русской. Представляется, что эффективность решения современными преподавателями русского языка задач формирования целостных, системных филологических знаний обучаемых напрямую зависит от того, насколько качественно подготовлены студенты-филологи к решению профессиональных задач в рамках осуществления интегративного подхода к изучению языка, литературы, культуры при работе с текстами. Определим ведущие направления в ходе методической подготовки студентов-филологов к осуществлению ими интегративного подхода в будущей профессиональной деятельности:

1. Ознакомление студентов-филологов с особенностями воплощения интегративного подхода к изучению русского языка и литературы на учебном занятии. Обучение студентов моделированию и анализу интегрированных учебных занятий в соответствии с различными уровнями осуществления интеграции русского языка и литературы (уровнем межпредметных связей, уровнем дидактического синтеза и уровнем целостности) [Белова, 2007].

2. Развитие умений студентов реализовывать данные уровни интеграции соответственно через изучение особенностей функционирования языковых средств в тексте; развитие связной речи учащихся; объединение сведений о языке как «материале словесности», с одной стороны, и словесного произведения как синтеза идейно-смыслового содержания и его словесного выражения, с другой стороны. Формирование умений студентов выстраивать модель интегрированного учебного занятия на материале художественного и публицистического текста как основного дидактического средства, позволяющего развивать у учащихся навыки осмысленного чтения, внимательного наблюдения за особенностями функционирования языковых единиц в тексте, их вдумчивого анализа; нацеливающего на творческую работу при создании собственных текстов; совершенствовать речь учащихся с опорой на образцовые тексты русской художественной и публицистической литературы.

3. Совершенствование умений студентов проводить филологический анализ текста. Базой для установления интеграции и дидактическим средством обучения служит текст, который является отражением определенной культуры, авторского восприятия мира, воплощенного в художественных образах языковыми средствами, в котором объединяются, синтезируются все разноуровневые элементы языковой системы. В связи с этим обращение к тексту выступает условием решения одной

из основных задач филологического обучения: понимания учащимися взаимосвязи явлений, формирования у них единой картины мира.

В нашей преподавательской практике обозначенные направления в работе с русскими студентами и со студентами-билингвами национального (мордовского) отделения, для которых русский язык является неродным, реализуются в рамках учебных курсов «Филологический анализ художественного текста» [Белова, 2008] и «Интегративный подход к изучению филологических дисциплин в школе» [Белова, 2009]. Многолетний опыт работы с эрзя и мокша студентами свидетельствует об эффективности обращения к образцовым художественным и публицистическим текстам (русских писателей и русскоязычных эрзя и мокша писателей) как дидактическому средству, обеспечивающему повышение их интереса к русскому языку не просто как к средству общения, как к способу для реализации себя в социуме, что, безусловно, выходит на первый план, а и как к путеводной нити, позволяющей приобщиться к глубинам русской национальной культуры.

Список литературы:

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – 2-е изд. М.: Искусство, 1986. – 444 с.
2. *Белова Н.А.* Теория и практика обучения студентов-филологов моделированию интегрированного урока: Монография / Н.А. Белова. М.: МАНПО, 2007. – 264 с.
3. *Белова Н.А.* Филологический анализ художественного текста: реализация интеграции лингвистического и литературоведческого подходов в школе: учебно-методическое пособие [Электрон. ресурс] / Н.А. Белова / Электронные учебники МГУ им. Н.П. Огарева. Саранск, 2008. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)
4. *Белова Н. А.* Интегративный подход к изучению филологических дисциплин в школе: учебно-методический комплекс дисциплины / Н.А. Белова / Мордов. гос. пед. ин-т. Саранск, 2009. – 156 с.
5. *Буслаев, Ф.И.* Преподавание отечественного языка / Ф.И. Буслаев. М.: Просвещение, 1992. – 512 с.
6. *Кулибина Н.В.* Художественный текст в лингводидактическом осмыслении : Автореф. дис... д-ра пед. наук / Н.В. Кулибина. М., 2001. – 41 с.
7. *Сафарян Р.Д.* Теоретические основы учебника русской словесности для армянских учащихся на продвинутом этапе обучения: Автореф. дис... д-ра пед. наук / Р.Д. Сафарян. М., 2004. – 44 с.
8. *Устинов А.Ю.* Функционально-семантический подход к изучению средств языковой модальности в школьном курсе русского языка: Автореф. дис... д-ра. пед. наук / А.Ю. Устинов. М., 2009. – 47 с.

Богатикова Ю.А.

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ЛАУРА: ГДЕ ОРИГИНАЛ?

В конце 2009 года, по решению наследника писателя, был опубликован черновик последнего романа В. Набокова «The original of Laura», который сам автор завещал сжечь. Черновик представляет собой набор из 138 заполненных рукописным текстом библиотечных карточек, которыми Набоков регулярно пользовался при работе над произведениями. Публикация сопровождалась коммерчески продуманной рекламной кампанией, которая привлекла к изданию внимание не только профессиональных филологов, но и читателей, которые мало, а подчас и вовсе незнакомы с творчеством Набокова. По этой причине черновик был издан в 4-х вариантах, каждый из которых имеет свои существенные особенности.

1) Англоязычное библиотечное издание, с факсимильным изображением карточек черновика и расшифровкой текста. Карточки расположены в том порядке, в котором были найдены в архиве писателя.

2) Англоязычное массовое издание, в котором изображение карточек помещено в перфорированную рамку, чтобы их можно было извлечь из книги и расположить в любом порядке.

3) Отечественное подарочное издание, содержащее предисловие В.В. Набокова, перевод выполненный Г. Барабтарло, послесловие переводчика и факсимильные изображения карточек с расшифровкой, без перфорации.

4) Издание русского перевода в экономичном формате – в книге содержится только перевод, предисловие сына и послесловие переводчика. Русский перевод текста карточек издан последовательно, без пропусков между карточками, порядок карточек изменен переводчиком.

Сложилась парадоксальная ситуация: публикация фрагментов романа с самого начала не единообразна, и характеризуется разной степенью фрагментированности – от перфорированных отдельных карточек англоязычного издания до относительно связного, логически завершеного, текста в русском экономичном издании. Эта разница влечет за собой различия, как в способе чтения, так и в интерпретации текста.

Перфорированные карточки, по сути, представляют собой конструктор «сделай сам»: читателю дана возможность (по праву ли?) самостоятельно поиграть в Набокова, расположив карточки в любом, самом смелом, порядке [Тимофеев, 2010]. Метафора Р. Барта о «смерти автора» вдруг реализуется в действительности: автор скончался, оста-

вив читателю возможность любой индивидуальной интерпретации своего произведения.

Вряд ли подобное могло составлять авторскую интенцию. Набоков, как это следует из его литературоведческих работ, не стремился дать читателю свободу интерактивных действий (как, например, М. Павич), а также отличался особой творческой дидактикой, ставя перед собой задачу воспитать «хорошего» читателя [Набоков, 1998, с. 23–32], из-за чего его авторская позиция в триаде автор – текст – читатель всегда наиболее полноправна.

Русский перевод представляет собой наиболее связный вариант публикации фрагментов романа. О карточках читателю напоминают только номера на полях страниц и смысловые лакуны, т.е. переводчик берет на себя задачу сделать перевод наиболее понятным, прозрачным, «гладким» для читательского восприятия.

Более подробный анализ выбранной стратегии перевода требует определения жанрово-стилистических особенностей подлинника. Черновик литературного произведения представляет собой, прежде всего, исторический документ, который не прошел окончательной художественной обработки, более того, был опубликован против воли автора. Очевидно, что искажение такого документа недопустимо, любые пояснительные изменения и дополнения возможны лишь в форме сопутствующих исследовательских текстов, ср., например, издание черновика Дж. Джойса «Герой Стивен» [Хоружий, 2003, с. 297–312].

Вместе с тем, содержание подлинного документа представляет собой художественный текст, который должен быть переведен с помощью приемов, допускающих трансформации, разработанные в теории художественного перевода. Недоработанные фрагменты часто просто не входят в состав канонического текста, см., например, роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» и комментариев к переводу Н. Любимова:

«Представим себе, что мы с художественной точностью взяли бы за перевод какого-либо романа Достоевского на иностранный язык по черновому варианту. Что бы у нас вышло? Мы бы сами запутались и запутали бы читателя. И я, скрепя сердце, избрал доселе не хоженный мною путь: в прошлом веке его называли «вольным переводом». Это не значит, что я что-то дописывал за Пруста, что я прибежал к отсебятине. Упаси Бог! Я лишь опускал то, что мне и комментаторам Пруста так и осталось недопонятым, я отсекал засохшие ветви, без листьев и плодов, я не сходил с прямой дороги на тропинки, которые ведут «в никуда», с которых автор, больной, предчувствовавший свой конец, через одну-две фразы второпях сворачивал сам» [Любимов, 1993].

Фрагменты романа Набокова гораздо в меньшей степени, чем текст Пруста, были подготовлены к печати – перед нами скорее архивный до-

кумент, заключающий в себе недоработанный художественный текст. Такой документ интересен специалистам-текстологам, литературоведам, а также опытным читателям – поклонникам творчества Набокова, следовательно, его общая форма не должна быть искажена, сглажена. Анализ предыдущих работ Набокова показывает, что все его произведения обладают рядом константных признаков (типы персонажей, композиционные ходы и приемы повествования). Внимательный читатель Набокова обладает необходимыми и достаточными интертекстуальными сведениями, чтобы, имея ряд элементов из мозаики восстановить для себя возможный мир произведения по принципу гипертекста [Богатикова, 2005].

Об этом заявляет и переводчик, который взял эту интеллектуальную задачу на себя [Барабтарло, 2010, с. 85–87], лишив произведение композиционной загадки, свойственной всем без исключения текстам Набокова. Стратегическая ошибка перевода здесь заключается в том, что переводчик принимает исключительно авторскую функцию: право располагать фрагменты в определенном порядке. Таким образом, до читателя перевода доходит не документальный черновик романа, а *романизованная версия* Г. Барабтарло. Парадоксальным образом этот признанный исследователь Набокова не замечает ошибок, о которых сам писатель говорит в эссе «Искусство перевода»: «Следующий шаг в ад делает переводчик, сознательно пропускающий те слова и абзацы, в смысл которых он не потрудился вникнуть или же *те, что, по его мнению, могут показаться непонятными или неприличными смутно воображаемому читателю*» [Набоков, 2001] (Курсив мой. – Ю.Б.).

Из комментария переводчика: «многое из того, что пристало современному английскому языку, или прямо отсутствует, или неудобно в печати на русском (который не нам современник)» [Барабтарло, 2010, с. 87].

Пример из текста показывает последовательность этой позиции:

Набоков: «...it was the first time in her stormy life that she knew anyone take off] his watch to make love» [Набоков, 2010, карточка 14].

Перевод: «... в ее бурной жизни это был первый случай, чтобы мужчина снимал часы, перед тем как.» [Набоков, 2010, с. 25]. Предложение обрывается на союзе «перед тем как», слова «заниматься любовью» в переводе отсутствуют.

Переводчик оправдывает свою позицию экстралингвистическими причинами: политические взгляды и резкое неприятие всех исторических событий, происходивших в России на протяжении 20 века, в том числе, он отвергает реформу орфографии и не считает современный язык тем русским, на который следует переводить Набокова [Барабтарло, 2009]. Без учета мнения Набокова о недопустимости идеологизации творчества [Набоков, 1996].

Переводчик делает оговорку о языке, «(который не нам современник)», и, таким образом, берет на себя удивительную задачу восстановить идиолект Набокова, другими словами, сделаться историко-лингвистическим перевоплощением автора. Прежде в истории литературы такую задачу ставил перед собой только персонаж рассказа Борхеа «Пьер Менар, автор «Дон Кихота».

Тем не менее, в соответствии с законами успешного маркетинга, текст перевода, первоначально записанный в дореволюционной орфографии, был подготовлен издательством так, чтобы привлечь к нему самые широкие массы: в адаптированном порядке карточек. Последовательно учтено только одно орфографическое изменение: приставки «без-», «раз-» и т.п. не имеют варианта «бес-», «рас-». Такая орфография изредка встречается в авторском переводе «Лолиты», однако она вряд ли основана на категорическом неприятии советской орфографии самим автором. Следуя логике перевода Г. Барабтарло, можно было бы попытаться восстановить в переводе описки, допущенные автором черновика, приписав им значение авторского идиолекта (в английской расшифровке текста такие незначительные огрехи просто исправлены).

На лексическом уровне переводу характерны архаизмы, отсутствующие в тексте оригинала: *fridge* – ледник, *valise* – баул, *ring up* – телефонируй [Набоков, 2010, с. 22-23] и др. Такая намеренная архаизация лексики искажает временной план повествования, относя время действия к началу 20-х годов XX века, хотя Набоков нигде не указывает, что действие происходит не в современные ему 70-е годы, когда холодильники, чемоданы и звонки по телефону давно стали предметами повседневного быта.

На уровне текста, в данном случае это фрагментированные карточки, частично пронумерованные, перемежаемые вкладками технического характера. Переводчик предлагает свой логичный порядок, казалось бы, основанный на изучении предыдущего творчества Набокова. Тем не менее, в итоге карточки выстроены в наиболее традиционном порядке: экспозиция – детство и юность героини – линия главного героя – смерть. Это не соответствует структуре последних четырех английских романов Набокова, в которых смерть как таковая никогда не становится композиционным концом произведения. Смерть у Набокова – всегда переход в новую фазу существования [Александров, 1999], описание сути которой в финале произведения – одна из главных задач автора.

Рассуждая о переводе, Набоков отмечал: «самое большое <...> зло в цепи грехопадений настигает переводчика, когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлажи-

ваясь к вкусам и предрассудкам читателей. За это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в средние века за плагиат» [Набоков, 2001].

«Предрассудки читателя», в данном случае, это связный текст, имеющий последовательную композицию плана времени – конвенциональный прием современной массовой литературы. «Средневековый плагиат» – навязывание «отсутствующей структуры» тексту, *фрагментарность которого носит исключительно документальный характер*.

Следовательно, учитывая вышеприведенные доводы, из имеющихся 4-х вариантов наиболее приемлемым может считаться английское библиотечное издание без перфорации, в соответствии с которым должен быть выполнен русский перевод, с сохранением оригинальной последовательности карточек и стилистической нейтральности перевода по отношению к тексту подлинника.

Список литературы:

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб, 1999.
2. Барабтарло Г. Лаура и ее перевод /Набоков В.В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа СПб, 2010.
3. Барабтарло Г. Геннадий Барабтарло: «Не иначе какъ десницею...» / Частный корреспондент. 14.12.2009. http://www.chaskor.ru/article/gennadij_barabtarlo_ne_inache_kak_desnitseyu_13399
4. Барт Р. Смерть автора / Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
5. Богатикова Ю.А. Структурная организация романов В.В. Набокова 60-70-х гг.: дисс...к.филол.н. СПб, 2005.
6. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М., 2004.
7. Казакова Т.А. Художественный перевод: Теория и практика. СПб, 2006.
8. Любимов Н.М. Послесловие переводчика // Пруст М. В поисках утраченного времени. Т. 6. М., 1993. <http://www.litportal.ru/genre8/author4655/read/page/16/book20755.html>
9. Nabokov V. The Original of Laura (*Dying is Fun*) / Edited by Dmitri Nabokov. London: Penguin Classics, 2009.
10. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
11. Набоков В.В. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. 1996. №11.
12. Набоков В.В. Искусство перевода / Лекции по русской литературе. М., 2001.
13. Набоков В.В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа, СПб, 2010.
14. Proust M. A la recherche du temps perdu. Paris, 1987.

15. Тимофеев В.Г. «Лаура и ее оригинал» В.Набокова в ретроспективе / Докл. V Всероссийской научной конференции «Англистика XXI века». СПб, 2010.
16. Хоружий С. Записки универсума в юности. // Джойс Дж. Герой Стивен. М., 2003.
17. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 1998.

Боранбаева З.И.
КазНПУ им.Абая,
г. Алматы (Казахстан)

ИСТОРИЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ПЕРЕВОДОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.С. ПУШКИНА НА КАЗАХСКИЙ ЯЗЫК

Как известно, история переводов произведений А.С. Пушкина на казахский язык начинается с Абая Кунанбаева (1845-1904). Выдающийся поэт-просветитель, основоположник современной казахской письменной литературы и крупный мыслитель Востока – стремился реформировать казахскую культуру «в духе сближения с русской и европейской культурой на основе просвещенного, либерального ислама» [Касымжанов. 1994. с. 7]. Русская литература наряду с родной национально-поэтической культурой и классической восточной литературой стала одним из основных источников вдохновения великого казахского поэта [Ауэзов. 1997, с. 260-261]. В 1887–1889 годах Кунанбаев перевел отдельные отрывки из романа «Евгений Онегин», создав эпистолярный роман-роман в письмах Татьяны Лариной и Евгения Онегина, сосредоточив внимание на взаимоотношениях основных героев произведения, при этом Абай «следовал узаконенной на почве восточной поэзии древней традиции «назира», в силу которой поэт не переводит, а перепевает сюжет дошедшей до него излюбленной им поэмы своего великого предшественника» [Ауэзов, 1997, с. 267].

Казахский поэт ориентировался прежде всего на национальные культурно-эстетические традиции – айтысы – искрометные поэтические состязания-импровизации, в которых нередко соревновались в красноречии и остроумии девушки и джигиты. Известно, что Абай Кунанбаев, обладавший композиторским даром, создал еще и мелодию на «Песню Татьяны» (как называли «Письмо Татьяны» народные акыны). «Песня Татьяны» звучала на всех торжествах в степи. М.О. Ауэзов подчеркивал, что хотя перевод Абая – это скорее пересказ, чем перевод [Ауэзов, 1983], но достоинство его перевода заключается в «максимально приближающемся к языку оригинала словаре» [Ауэзов, 2006, с. 373].

Современные исследователи рассматривают перевод Абая Кунанбаева как глубоко оригинальное, самобытное явление в истории казахской литературы. Так, Ш. Елеукунов в статье «Эпистолярный роман Пушкина и Абая» отмечает, что перевод Абая, в котором он использовал восточную и национальную литературные традиции, стал первым эпистолярным романом не только в истории казахской литературы, но и всех тюркоязычных народов в целом [Елеукунов, 1999, с. 524].

Г.К. Бельгер, подчеркивая уникальность перевода-переложения Абая Кунанбаева в истории мировой литературы, пишет: «В восьми отрывках из «Е.О» <...> изложены квинтэссенция пушкинского романа, его сущностная любовная линия в приспособлении, адаптации к казахской ментальности, к мировосприятию, к духоустройству казахского слушателя того времени» [Бельгер, 2001, с. 56].

Известно, что Абай Кунанбаев переводил и басни И.А. Крылова, и стихотворения М.Ю. Лермонтова, А.А. Дельвига, Я.П. Полонского, И.А. Бунина; с русских переводов он осуществлял переводы стихотворений А. Мицкевича, Ф. Шиллера, И.В. Гете, Дж. Байрона. «И хотя, – как писал М.О. Ауэзов, – Абай переводил Пушкина меньше, чем других русских классиков, зато в собственном его творчестве очень много сходного и родственного с Пушкиным» [Ауэзов, 1997, с. 266-267].

Благодаря переводу Абая Кунанбаева до революции (да и после – в 20-30-е годы) были распространены фольклорные переложения «Евгения Онегина». «Эта поэма больше всего была распространена в восточных и юго-восточных районах Казахстана, – писал Е. Исмаилов, – в тех местах, где жил и разъезжал по аулам Асет Найманбаев (1856-1923), известный народный акын-импровизатор. У него в 1911 году перенял поэму акын Куат Терибаев (Аксуский район Алматинской области); акын Есенсары Кунанбаев (Аягузский район Семипалатинской области), который в 1916 году, будучи другом Асета, разучивал у него поэму, которую называли «Татьяной» [Исмаилов. 1957, с. 277].

Ученик и последователь Абая, крупный поэт и мыслитель конца XI – начала XX вв., Шакарим Кудайбердиев (1858–1931) искренне и глубоко воспринял благотворные идеи своего учителя, в том числе и его отношение к русской и мировой литературе. Наряду с произведениями восточных поэтов – Хафиза и Физули – он переводил произведения русских классиков. Особенно интересны его переводы повестей А.С. Пушкина – «Дубровский» и «Метель», которые он осуществил соответственно в 1903–1908 и 1908–1910 гг. К переводу повести «Дубровский» он предпослал свое Предисловие, в котором он раскрыл роль и значение *Слова*: «Слово способно прекратить даже самые кровопролитные войны, сопровождавшие историю человечества. Байрон, Пушкин, Лермонтов, Хафиз, Навои, Физули, – писал Шакарим, – обладали даром Всемогущего и Всесильного Слова. Такие поэты-пророки есть у всех народов». Пушкина Шакарим сравнивал с Лучом Солнца. И прежде чем пересказать историю, которую поэт описал в повести «Дубровский», считал Шакарим, нужно рассказать о русском народе. Шакарим Кудайбердиев писал в Предисловии, что А.С. Пушкин рассказал нам историю Дубровского в поучение, чтобы искоренить зло, насилие, показать истинную любовь.

Далее переводчик в стихотворной форме точно излагает сюжет повести. Казахский поэт, «используя свободный перевод, сумел сохранить пушкинскую сюжетно-композиционную структуру повести, последовательно изложить все основные события и эпизоды, колоритно передать все художественные детали, сохраняя близость к подлиннику» [Кунгуров. 1996, с. 32].

Ш. Кудайбердиев не отошел от оригинала и в переводе повести «Метель», сюжет которой он также точно пересказал, лишь изменив в соответствии с особенностями казахского произношения имена героев и географические названия, например, Гаврила Гаврилович стал Саврило Савриловичем, село Жадрино – Шадриным. Выбор стихотворной формы перевода не был случаен. «Шакарим последовал восточной традиции переложения порывов души и ума в сугубо поэтическую форму, что было чрезвычайно близко и казахам, безмерно ценившим прежде всего яркое, рельефно отточенное поэтическое слово», – отмечает Б. Жетписбаева. [Жетписбаева, 2009, с. 228].

Как известно, накануне революции к переводу произведений русской классики обращались и лидеры Алаш-Орды – первой национальной политической партии, ратовавшей за государственную самостоятельность. Хотя поэтов, входивших в Алаш-Орду, – Ахмета Байтурсынова (1872–1938), Миржакипа Дулатова (1885–1935), Жусипбека Аймауытова (1889–1931) и других, обвинили впоследствии в национализме, репрессировали, но они прекрасно знали русский язык, были хорошо знакомы с произведениями русской и мировой литературы и переводили их. Так, А. Байтурсынов перевел такие произведения А.С. Пушкина, как стихотворения «Из Вольтера», «Конь» из цикла «Песни западных славян», а также «Песнь о вещем Олеге», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о Золотом Петушке». М. Дулатов – стихотворения А.С. Пушкина «Цветок» и четырехстишие «Всегда так было, как бывает...», которые вошли в его сборник «Азамат» (1914). Ж. Аймауытов перевел маленькие трагедии А.С. Пушкина «Каменный гость» и «Скупой рыцарь».

Б. Жетписбаева, проанализировавшая некоторые из этих переводов, пишет: «Основной канон переводческого искусства – принцип адекватности – был понят, освоен ими в полноте его значения, до конца» [Жетписбаева, 2009, с. 226]. Но это мнение справедливо лишь для некоторых из этих переводов, например, для перевода стихотворения «Конь» А. Байтурсыновым, стихотворения «Цветок» М. Дулатовым. В целом же, как писал М.О. Ауэзов, это скорее переложения, а не художественные переводы [Ауэзов, 1983, с. 309]. В этом нетрудно убедиться, анализируя, например, перевод «Песни о вещем Олеге» А. Байтурсыновым. Свой перевод он озаглавил «Данышпан Аликтің ажалы» («Смерть гения Алика»); заменил и имя Игорь – на Егора. Слово *вещий* он перевел

как *данышпан* (гений), хотя в казахском языке есть эквивалентное слово *көріпкел* (ясновидящий). Переводчик точно изложил сюжет поэмы, но основное внимание сосредоточил на смерти героя от своего коня, что предсказал ему кудесник.

Есть несоответствия и в передаче художественной формы. Оригинал написан дольником, довольно редким в русской поэзии XIX века стихотворным размером, а в переводе А. Байтурсынов использовал одиннадцатисложник, который, в основном, применялся в эпических произведениях. Оригинал написан шестистишиями, зарифмованными по типу аБаБСС; а в переводе использованы четырехстишия с рифмовкой ааха (т.е. с холостой третьей строкой). Это строфа кара өлең, которая традиционно применяется в поэмах и дастанах.

Таким образом, дореволюционные переводы произведений А.С. Пушкина на казахский язык скорее носят характер творческого переложения, чем художественных переводов. «Задача переводчика в этой ситуации состоит в том, чтобы, пренебрегая мерой точности, создать, по сути дела, новый текст, коррелирующий с той языковой и культурной традицией, в пределах которой происходит усвоение подлинника» [Бекметов, 2009, с. 50].

В настоящее время А.С. Пушкин – один из наиболее переведенных на казахский язык русских поэтов. В 1937 году к 100 летию со дня его трагической гибели вышли «Избранные произведения» в 3-х томах. Во втором томе издания были представлены переводы «Евгения Онегина», выполненные Абаем Кунанбаевым и И. Жансугуровым, а также фольклорные переложения этого произведения. В 1953 году были изданы сочинения А.С. Пушкина в 4 томах. В 1975 году – двухтомник произведений поэта, в последующие годы – новые издания. Видные казахские поэты советского времени (И. Жансугуров, Г. Орманов, К. Аманжолов, Т. Жароков, К. Жармагамбетов и другие) переводили его произведения, стараясь как можно точнее воспроизвести их идейно-художественное содержание. Это был уже новый этап в истории казахских художественных переводов.

Список литературы:

1. *Касымжанов А.Х.* Портреты / Штрихи к истории Степи. Алматы, 1995.
2. *Ауэзов М.О.* Абаеведение. Алматы, 1997.
3. *Ауэзов М.О.* Опыт перевода Пушкина на казахский язык // Собр.соч.в 20 томах, Т. 14, Алматы, 1983 (на казах. яз.).
4. *Ауэзов М.О.* «Евгений Онегин» на казахском языке // Илияс Жансугуров. Документы, письма, дневники. Алматы, 2006.
5. *Елеукенов Ш.* Эпистолярный роман Пушкина и Абая // Ш.Елеукенов. Стремление к красоте. Алматы, 1999 (на казах. яз.).

6. *Бельгер Г.К.* Этюды о переводах Ильяса Джансугурова. Алматы, 2001.
7. *Исмаилов Е.* «Евгений Онегин» в творчестве народных акынов. // Е. Исмаилов. Акыны. Алматы, 1957.
8. *Кунгуров Н. Ш.* Кудайбердиев как переводчик // Рус. язык и литература в казахской школе. Алматы, 1996. №7-8.
9. *Жетписбаева Б.* Пушкин и казахские поэты начала XX века. // Литературный Казахстан, Астана, 2009, №2.
10. Бекметов Р.Ф. Диалектика национального и универсального в художественных переводах.// Национальный миф в литературе и культуре. Материалы Всероссийской научной конференции. 4-7 мая, 2009 года. Казань, 2009.

Васильева Г.М.

Новосибирский государственный институт
международных отношений и права,
г. Новосибирск (Россия)

ЗАБЫТЫЙ ТЕКСТ: «ФАУСТ» В ПЕРЕВОДЕ А. ОВЧИННИКОВА

1. *К постановке проблемы.* Об Андрее Овчинникове нельзя узнать даже из краткой справки, из чьей-то чужой биографии, из сочинений тех, в чьем кругу он остался бы и после смерти. Его имя упоминается чисто орнаментально и, так сказать, «в списке». «Фауст» в его переводе не «присвоен» русским литературным корпусом (существует единственное прижизненное издание). М.Л. Гаспаров, упоминая о плане своей книги «Записи и выписки», замечает: «Кстати, там будут выписки из первого русского перевода, около 1850 г., – сделанные фантастическим псевдонародным русским языком, похожим сразу на Велимира Хлебникова (так казалось В. Жирмунскому) и на Андрея Белого (так кажется мне); всеми осмеянный и потом забытый, этот перевод, честное слово, чем-то талантлив» [Гаспаров, 1999, с. 218]. Восприятие индивидуально; оно может быть одновременно избыточным и недостаточным. Впрочем, ассоциации, которые возникают в процессе чтения, иногда помогают выявить неявные, но важные черты текста.

Овчинников создает авторское художественное произведение, используя материал традиции для нового «сообщения». Вольный, или свободный, перевод ориентирован на переводящий язык. Мы бы включили его в контекст переводов, выполненных не с оригинала, а с другого перевода, и так называемых «псевдопереводов». Это «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона, «Песни Роули» Томаса Чаттертона. Овчинников «пересерил» исходный текст и создал «одомашнивающий перевод», *einbürgernde Übersetzung* [Lorenz, 2001, p. 557]. Показателен пример французской культуры 18-го века. Сторонники «вольного перевода» изменяли имена действующих лиц, фабулу произведения. Они изымали из него всё национально-специфическое, чтобы текст соответствовал вкусу читателя. Немцы, имея в виду подобную особенность французской традиции, называют «этноцентрический» перевод *à la française* [Laplanche, 1996, p. 50].

Трудно судить о собственно литературном контексте перевода А. Овчинникова: он «сам себе контекст». Его произведение не является высоким художественным словом. Точнее, наша нынешняя эстетическая потребность не может быть удовлетворена таким решением. Однако по вариантам переводов «Фауста» можно проследить эволюцию вкуса и

его закономерностей. Поэт писал: «[...] приласкает ее просвещенный читатель как безприхотное творение на литературном поприще, или как Гомункула на Классическом Шабаше» – это послужит «поощрением» [Овчинников, 1850, XIV]. Поэт передает бесформенное движение сюжетного смысла. Все остальное он изменяет до неузнаваемости. Мы имеем дело с некоторой экуменической дидактичностью в духе высказывания Фомы Аквината: «Nihil potest homo intelligere sine phantasmata» («Человек ничего не может понять без образов»). Поэт заимствует образцы из русского фольклора, скандинавских сказаний, придумывает свои, не менее яркие, персонажи. Уже начало трагедии вводит читателя в мир русской истории; стилистическими средствами автор усиливает ощущение национального своеобразия. Стихи писались и живут вне жанровых рамок трагедии. Вызывают в сознании народную песнь, былинку или иное эпическое повествование, народную легенду. Явно избегая иноязычных звучаний, переводчик настойчиво выявляет фольклорное начало. «Хор эльфов. Чистый воздух напояет / Теплотой зеленый луг, / Сладкий запах растворяет / Сумрак вечера вокруг; / Тихо все лепечет люду: / Баю-баюшки-покой! / И отъ глаз усталых всюду / Истекаетъ светъ дневной» (2).

2. *Формирование ономастикона. Антропонимикон.* В переводе дана разветвленная система антропонимов. Отметим фонетическую и морфологическую адаптацию иностранных имен: «Манта Ескулаповна» (121), «Сисмос, землетряситель» (126). Создание новых, искусственных имен: «Марзы-неустрасимки, Псилы-неубоимки» (165), «поднаучный» (85). Замена привычной фонетической огласовки: «нагишка, Фебчик ненаглядный» (222). Есть антропонимы, созданные от апеллятивов: «белобрысенькая, черномазенькая» (60). Некоторые из них воспринимаются как имена «курьезные»: «олимпския чечени» (153). Важная сфера номинационной практики – имена, заимствованные из контекста фольклорно-сказочного или исторического, относящегося к славянской древности. Например, баба-Яга (43), горынята (55), карлик-голова (130), Аника-воинь (252), Сорви-Голова (261).

3. *Поэтический синтаксис.* Пунктуация в тексте весьма спорадическая. Синтаксический ритм производит впечатление утрированности, присущей подражаниям и стилизациям. «Кто бы, жизнёпочки, / Мне говорнуль – / Кто вась на ноженьки, / Такихь создал? / Вы столь пригоженьки, / Я бь вась обнял, / Да взяль въ губеночки / И цаловнуль! (320). К области *солецизмов* относятся все отступления от стандартных языковых норм. Они выражаются в отсутствии грамматической связи или в ее нарушении. Нестандартное прилагольное управление является одним из видов анаколуфа – грамматической рассогласованности речевых единиц. В первую очередь, это рассогласование глагольных на-

клонений, времен, видов и т.д.: «говорнуть мимоходом» (28); «Туришь ты въ пустоту / Допроучить, доподкрепить меня?» (60); «Не далось тебе добра, / Не взялось амуру» (24). Ряд анаколуфов связан с необычным приименным управлением: «Да, ты правь; / Ведь грифу въ-нравь и титло графь» (105). *Энналага* возникает, когда грамматический член или категории употребляются в несвойственной им функции. Причастие выступает в роли деепричастия, определение – в роли дополнения, наречие – в форме прилагательного: «И ты омрачяешь впоследъ / Теперевое счастья светъ / И въ послевоъмь даже за-нетъ / Надежи вытираешь следъ» (189).

Большую часть отступлений от стандартного синтаксиса образует *эллисис*. Переводчик выстраивает своего рода эллиптические периоды, в которых пропуски грамматически необходимых членов, последовательных причинно-следственных связей могут затемнять смысл. С эллипсисом связана *парцелляция*: раздробление единой конструкции на грамматически недостаточные, но интонационно самостоятельные фрагменты. «Жиль-быль мужикъ и поле бороздилъ – / Соха задела, стой! И видить въ глыбъ / Горшокъ, не-то чугуничъ – заглянулъ; / Пощупаль – плесень; взяль – тяжелолато, / Обтеръ – ахти, все серебро да злато!» (17). Синтаксис ориентирован на фольклорную просторечность. Овчинников придает теме заостренную афористичность. Завершающая часть строфы осознается им как эпиграмматический синкрисис, задача которого – придать произведению завершенную цельность. «Все это мне что Васенькекоту / Вытаскивать каштаны изъ огня» (60). «И такъ я есмь – и должень быть деловъ: / Силенкой дюжь, во всякий гужь готовъ» (95). «Мы устроили вамъ пирь, – / Славьте насъ на целый мирь!» (157). Русские сказки, как правило, устремлены к пуанте. Концовку подобного рода латинские теоретики издавна называли *acumen* (фр. *pointe*, острие).

Внутри общей схемы сталкиваются альтернативные ритмические варианты, непосредственно связанные со смысловым содержанием драматических образов. Метры при этом выступают в несвойственной им функции ритмов: их появление и чередование – совершенно непредсказуемо, а принадлежность тому или иному персонажу мотивирована представлениями сочинителя об их органической семантике. Овчинников писал в предисловии: «Главным делом в переложении трагедии были характеры. Всякое живое лицо и всякая олицетворенная безжизненность требовали особенной отличительной черты, особенной манерности в дикции, или какого-либо оттенка смотря по положению действия и действующего» (XI).

4. *Поэтическая морфология*. Морфологические аномалии в языке представлены устаревшими формами словоизменения либо их функционально-стилистическими эквивалентами. Сочетание в рифме одинако-

вых аффиксов дополняется сочетанием одинаковых корней: «Кто сбился в трех заповедях / Тот верно ходить в доведях» (50). Корневая контаминация и аттракция словоформ порождают некий третий смысл: «Требесить тамь со знатными требесья» (56). «И воть же неть! Ужь такова / Моя чудачка-трынь-трава. / О, тронься! Трынь вознагради, / Ко мне миленько погляди!» (210). «А кулак: чуть о земь звякъ – / Земь расколется оть звяку» (127). Деривационные превращения корней создают новые метафорические ряды. Слово деформированное, с усеченной серединой или лексической частью бывшего целого все же обладает неким семантическим содержанием, пусть даже закодированным в глубинах внутренней формы. Окациональное сближение слов, стилистические оксюмороны вписываются в поэтику бурлеска.

В переводе присутствуют разные виды нарушения стандартного словоизменения. Например, переход слова в другой грамматический разряд (перемена рода, склонения); смена глагольного вида; возвратность невозвратных глаголов; переходность непереходных глаголов и наоборот. «Учился впускь и пустежь училь» (59). «Азартились мы въ возрасте зеленомь!» (127). «Лети летягой – шмыгай шмыгом» (136). «Вот внезапно легла залеглела, светъ светается безъ света» (201). Многие окончания обусловлены версификационной техникой, давлением рифмы. «А воть гребенка, частый гребешокъ, / Въ колечко цветный камешокъ!» (40). При этом в словоформах происходит нарушение акцентологической нормы.

5. *Словарь перевода: историко-лексикологический аспект.* Поэтика текста Овчинникова была в немалой степени ориентирована на гомеровский эпос. Лексика и фразеология носят следы близкого знакомства с творчеством Н.И. Гнедича, переводчика «Илиады» и автора «Рождения Гомера». Влиянием переводов Гомера обусловлена также лексико-стилистическая архаизация. Гомеровский стих повлек за собой совершенно особую стилистику – архаические слова и обороты, составные эпитеты, причастные формы, своеобразно усложненный синтаксис. Все эти черты присущи слогу гнедичевской «Илиады». Нарочито «гомеровскими» формульные эпитеты – «злородчивая» (188); «злоковарливая беда», «труп чудочудечный» (189); «чудовидныя здания» (201); «тонь медовосладенскій» (317). Многосложные слова не уместаются в короткие метры. Поэтические редкости соседствуют с изысканными ругательствами или бранными характеристиками, имеющими мифолого-литературный подтекст: «дивощепетный и не дебелый» (119), «облыжнорылый» (201). Сталкивать вульгаризмы и поэтизмы – это стратегия автора «кинического» направления.

Национально-специфические слова и обороты восходят к сказкам. Фольклорность усилена введением народно-песенной лексики. В тексте

переводчик усиливает просторечность и вносит отчетливую русификацию. Так, Дамы говорят о Парисе: «Кровь с молоком...медовья уста!» (71). С подчеркнута русскими словами стилистически контрастирует иностранно-мифологическая лексика.

Заключение. А. Овчинников, поэт-заумник, обладал лингвистической и литературоведческой эрудицией. Он увидел суть трагедии отнюдь не в случайностях окказионального сюжета, но в построении художественного мира Гёте. В переводе возникают смысловые оппозиции. Разумное – заговорная магия, музыкально-фонетическое словотворчество; рациональное – случайное, «наобумное». Русский поэт столкнулся с обывденное состояние с чудесным. «Экстаз» по-гречески и означает выход за границу нормы. Приобщение к искусству, например, участие в дионисийских обрядах (положивших начало трагедии) переносило человека в принципиально иную реальность. В переводе можно наблюдать стилистические, лексические, семантические языковые конфликты. К тексту Овчинникова мы бы отнесли формулу ирои-комического жанра из набросков посвящения Пушкина к «Гаврилади»: «...смешное с важным сочетал» («О вы, которые любили...»), 1821).

Список литературы:

1. *Гаспаров М.Л.* Письма к М.-Л. Ботт. 1981–2004 / Новое литературное обозрение. №77, 2006. Запись 1. 3. 1999.
2. Фаустъ. Полная немецкая трагедия Гёте, вольнопереданная по-русски А. Овчинниковым. Рига, 1851. Часть вторая, в 5-ти действиях. Далее страницы указаны в тексте статьи.
3. *Laplanche J.* Die Mauer und die Arkade // J. Laplanche. Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse. Frankfurt am Main, 1996.
4. *Lorenz S.* Übersetzungstheorie, Übersetzungswissenschaft, Übersetzungsforschung Grundzüge der Literaturwissenschaft Hrsg. Von H.L. Arnold H. Detering. München, 2001.

Витковская Л.В.

Пятигорский государственный лингвистический университет,
г. Пятигорск (Россия)

КОГНИТИВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТ НОМИНАЦИЙ В ПЕРЕВОДАХ А.П. ЧЕХОВА

Более ста лет творения А.П. Чехова с неоспоримостью подтверждают, что автор «Хамелеона» и «Вишневого сада» – великий новатор в новеллистике и драматургии и гениальный наследник русских литературных традиций. Один из тонких исследователей сугубо русского национального характера, он получает всемирное признание. Возможно, в этом главная загадка его творчества.

Уникальность А.П. Чехова заключается прежде всего в осмыслении им способов существования человека в мире. Он никогда не был чужд социальной проблематике, в его произведениях отражена многогранная картина жизни России конца XIX – начала XX вв. и представлены злободневные проблемы положения самых разных слоев общества.

Осваивая юмористический опыт русской литературы, Чехов уже в первые годы писательской деятельности разрабатывает собственные художественные принципы, среди них – прием характерологического именованя героев, которому автор следовал всю свою творческую жизнь. Имя чеховского героя широко анализирует действительность. Оно всегда емкое, многозначное и в силу обобщающего смысла приобретает особый внеличностный модус текстопорождения, актуальный и в наше время: «Концептуализироваться и категоризироваться должно именно то, что входит в «ближайшее окружение» человека и определяет его жизнедеятельность, то, внутри чего он распознает предметы и их признаки, но в то же время – и то, что соответствует отдельному моменту его бытия» [Кубрякова, 1997].

Переводчику необходимо иметь широкие сведения о русской культуре и истории, о национальном менталитете, чтобы точно установить, какие черты акцентированы, к примеру, в фамилиях Прекрасновкусова и Дробискулова («Закуска»), Любостяжаева и губернского секретаря Оттягаева («Рассказ, которому трудно подобрать название») или какая символика стоит за именами персонажей в «Хамелеоне» (золотых дел мастер Хрюкин, полицейский надзиратель Очумелов, городской Елдырин), в «Жалобной книге» (Самолучшев), в «Канители» (Отлукавин), в «Клевете» (учитель чистописания Ахинеев) и др.

Характерно, что наделение изображаемого субъекта обобщенным смыслом придает повествованию надличностное, нарицательное значение. Яркий пример подобного явления – рассказ «Смерть чиновника».

Он начинается, казалось бы, благостной картиной: интеллигентный чиновник, интересующийся классической музыкой, приходит «в один прекрасный вечер» в театр. Иностранный читатель должен насторожиться с того момента, когда узнает фамилию – Червяков. По ходу повествования оказывается, что вежливый, конфузливый, «прекрасный экзекутор» вынужден многократно извиняться перед «чужим» генералом и даже выдвигает аргумент, подтверждающий, что он не смеется: «Смею ли я смеяться? Ежели мы будем смеяться, так никакого тогда, значит, и уважения к персонам... не будет». Но в этой фразе кроется причина его страданий и внезапной смерти, наступившей после того, как статский генерал Бризжалов выгоняет надоевшего ему посетителя: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попытался к двери, вышел на улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер». Умер от страха и огорчения, когда его извинения не были приняты.

Вместе с героем по имени Червяков читатель проходит когнитивные ступени «блаженство – беспокойство – извинение – раскаяние – смерть», в основе которых лежит непомерное российское чиновничество.

Переводчик чеховского текста должен знать, что в социально-политической жизни России и, естественно, в русской классике всегда был важен мотив чина, иерархического положения человека в обществе, которое определялось Петровской табелью о рангах (1722 г.), в основе своей сохранившейся до 1917 г. Так, известный пушкинский стационарный смотритель Самсон Вырин – «сущий мученик четырнадцатого класса». В России мелкие чиновники легко доходили до чина титулярного советника (IX класс), но более высокая категория, соответствующая штаб-офицерским чинам в армии, для них фактически оказывается невозможной, они оставались «вечными титулярными советниками», как гоголевский Башмачкин. Значимость общественных ценностей, стандартов и должностей раскрывается в «Толстом и тонком» (в данном случае автор обращается к прецедентной номинации героев Гоголя). У Чехова Тонкий вначале гордится тем, что он коллежский ассessor, но выясняется, что его бывший одноклассник – тайный советник (это III класс, то есть генерал-лейтенант). И тогда «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой... Сам он съежился, сторбился, сузился». В рассказе высмеивается чрезмерное преклонение перед вышестоящим начальством и самоунижение среднего человека.

Следует учитывать, что для русской поэтики всегда был важен вопрос «Что в имени тебе моем?». «Говорящие» имена были свойственны еще эстетике классицизма (у Фонвизина – Правдин, Стародум, Скотинин; у Грибоедова – Молчалин, Скалозуб). Чехов овладевает искусством

давать своим героям номинации-характеристики, выделяя идентифицирующие признаки. Образы печатавшихся в «Петербургской газете» с 1885 г. «летучих заметок» и рассказов («Лошадиная фамилия», «Егерь», «Унтер Пришибеев», «Тоска», «Ванька», «Беглец», «Мальчики» и др.) подчеркивают внутреннее единство и своеобразные оттенки, позволяющие автору проявлять и глубокое сочувствие обыкновенному, заурядному человеку, и высмеивать с помощью номинаций негативные явления действительности.

Невозможно назвать тот социальный слой, род занятий, профессию, которые не представлены среди его героев. Чехов наделяет их такими именами, которые, с одной стороны, концептуализируют, моделируют мир и способствуют его познанию, а с другой – интерпретируют его, благодаря чему устанавливается определенный параллелизм между литературным портретом и реальным образом, вскрывающим со- или противоположение портрета и объекта, который иногда превращается в имя (семему). Номинация героя приобретает когнитивно-концептуальный смысл и подтверждает, что Чехов – писатель универсального социального и стилистического диапазона.

В период «многописания» – после окончания университета (середина 1884 г.) до выхода повести «Степь» в начале 1888 г. – Чехов создает более 350 произведений, большинство из которых названы автором «серьезными этюдами», историко-культурное пространство в которых организуется на ключевом приеме чеховской поэтики – значимой номинации героев или отдельных произведений.

В основе сюжета юмористических историй Чехова обычно лежит не биография героя или решение какой-то важной, существенной проблемы, а некое бытовое, казалось бы, незначительное событие, иногда весьма невероятное. Переводчику необходимо обладать знаниями о быте и традициях русских. Герой у Чехова погружается в мир окружающих его вещей, но главное в повествовании – философские рассуждения о происходящем, его оценка. При переводе существенно помогает прием, когда рядом с именем приводится характеристика, в которой, к тому же, заложен определенный подтекст: «В пятницу на масляной все отправились есть блины к Алексею Ивановичу Козулину. Козулина вы знаете; для вас, может быть, он ничтожество, нуль, для нашего же брата, не парящего высоко под небесами, он велик, всемогущ, высокомудр. Отправились к нему все, составляющие его, так сказать, подножие» («Торжество победителя»).

Имя чеховского героя чаще всего оказывается главной оценочно-идеологической инстанцией, смысловым центром художественного произведения. Трилогия 1898 года: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» – решает ведущие гражданские проблемы («принципы» го-

сударства, собственность, семья): по тематике она близка к щедринским обобщениям социально-исторического масштаба. Вслед за русским сатириком Чехов мог повторить: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет» [Салтыков-Щедрин, с. 185].

Герои трилогии связаны скрытой внутренней когнитивно-концептуальной общностью. Гимназический учитель Беликов, сведя свою жизнь к следованию инструкциям, вырабатывает соответствующий девиз: «как бы чего не вышло» («Человек в футляре») и сам оказывается механической фигурой-футляром. Неслучайно он преподает древнегреческий язык, который также становится футляром, отделяющим его от действительной жизни, защищающим от современности. Только любовь к порядку и выполнение предписаний позволяет ничемному и слабому футлярному созданию держать в подчинении город: его все боятся и с какой-то необъяснимой покорностью находятся в состоянии массового гипноза, повинуются его внушениям: «Вы должны с уважением относиться к властям!».

Необходимо построить перевод так, чтобы заставить задуматься: как несчастный, робкий, фактически одинокий, патологически подверженный страху человек смог подчинить своей воле порядочных и мыслящих людей. Писатель предлагает, казалось бы, абсурдную (в плане оценки смерти) развязку: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие».

Смерть представлена Чеховым как предел мечтаний героя: «Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!».

В «Человек в футляре» в наиболее выразительной форме дана порой гротескная, но точная характеристика жизни всей русской интеллигенции и вообще России конца XIX века.

«Как бы чего не вышло» – данная фраза Беликова употребляется как определение трудности, паникерства. Эти слова восходят к «Совершенной идиллии» М.Е. Салтыкова-Щедрина [Чуковский, 1960], в которой чиновники хором твердят: «Как бы чего из этого не вышло». Создается эффект двойной экспозиции, преодолевается человеческая единичность и происходит приращение смысла – выражение употребляется до сих пор.

Концепция Чехова сводится к осуждению инерции рабского подчинения, в чем, собственно, и заключается идейный смысл рассказа, раскрывшего сущность беликовщины.

В именовании своих героев Чехов доходит до виртуальности, концептуально обозначая такие типы, как актеры Унылов и Дикобразов,

купцы Ескимосов и Пятирылин, староста Шельма. Эвристический способ когнитивного конфликта как имманентной онтологической характеристики заложен в фамилиях персонажей рассказа «Страшная ночь» – Панихин, Трупов, Черепов, Упокоев, Погостов.

Номинации героев выполняют самые различные функции индивидуализации и обобщения, социальной сатиры, иронической усмешки и язвительного сарказма, в зависимости от которых хамелеоны, пришибевы, ионычи имеют свою литературную и культурно-общественную судьбу. Специального рассмотрения требует функционирование имен собственных как особой сферы в системе средств художественной выразительности, как своеобразного ономастического пространства.

Говорящее имя – один из когнитивно-концептуальных принципов, организующих стилистику и поэтику чеховского текста, его неразложимое смысловое ядро, обладающее определенной степенью автономности по отношению и к своему создателю, и к отраженному в нем (через него) миру, и к читательско-переводческой интерпретации.

Круг чеховских героев представлен и поименован так, что образованный, креативный, мыслящий, талантливый переводчик (тем более, если он би-, а лучше полилингвальная личность), погружающийся в художественно-языковую картину мира Чехова, сможет установить парадигму семантической наполняемости имен, сумеет выявить их скрытые значения или придать дополнительные допустимые нюансы, найдет внутреннее когнитивно-концептуальное пульсирование идей в повествовании и подберет соответствующий вариант имени или заглавия, не разрушая при этом тонкостей ономастики русского новеллиста.

Список литературы:

1. *Кубрякова Е.С.* Язык пространства и пространство языка // Изв. РАН, СЛЯ. 1997. Т. 56. № 3. С. 22 – 31.
2. *Щедрин Н. (М.Е. Салтыков).* Полн. собр. соч. – т. 19. М., 1959.
3. *Чуковский К.* Чехонте и эзопов язык. «Литературная газета». 12 января 1960.

Владова И.М.СУ им. Климента Охридского,
г. София (Болгария)

АКТУАЛИЗАЦИЯ РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА В БОЛГАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Проблемы рецепции имеет глубокие корни в древних эстетических теориях. Еще Аристотель делает попытку теоретически осмыслить их в своем учении о катарсисе, подчеркивая, что все виды и роды искусства оказывают по своему “очищающее воздействие на читателя, слушателя, зрителя” [по Борову, 1985]. Позже Кант также строит свою эстетику на основе выяснения природы художественного восприятия и его культурного контекста [Кант, 1998]. Со своей стороны, Гегель связывает рецепцию со созвучностью изображаемой художником реальности и духовно-го мира человека [Гегель, 1968].

В теории литературной компаративистики принято различать несколько форм рецепции: заимствование, подражание, стилизация и перевод. Переводу компаративистика уделяет особое место среди форм межлитературного восприятия. Болгарский ученый Боян Ничев определяет перевод как форму контакта между двумя литературами, при котором осуществляется обмен художественными ценностями и их освоение принимающей литературой. Это и отводит переводу роль важнейшего звена в процессе рецепции художественных произведений [Ничев, 1986]. Однако понятие рецепции не следует ограничивать в узких рамках одного только перевода. Рецепция того или иного художественного произведения, принадлежащего данной национальной литературе, попадая в другой лингвокультурологический контекст, подвергается переводческой трансформации, а также критическому и сценическому восприятиям. Поэтому мы имеем право говорить о переводной, театральной (сценической) и критической рецепциях.

В процессе рецепции осуществляется т.н. “прочтение” рецептируемого текста, что всегда предполагает присутствие многовариантного фактора. Многовариантность прочтения того или иного иноязычного текста зависит от объективных социально-исторических предпосылок и субъективных особенностей реципиента: переводчика, критика, режиссера, несущих в себе собственную и вместе с тем и ценностную установку адресата, которому предназначен текст.

Особое место занимает дистанция между временем создания оригинального текста и текста перевода, что неизбежно оказывает свое влияние на процесс трансляции. Фактор времени влияет на восприятие и интерпретацию подлинника, а также на его освоение принимающей

культурой. В последствии сам переводной текст подвергается воздействию исторически изменчивому восприятию художественного творения, что приводит к актуализации переводов.

В настоящем докладе попытаюсь выявить и проанализировать факторы, которые обуславливают актуализацию рецепции творчества А.П. Чехова в Болгарии, останавливаясь преимущественно на переводной рецепции, но затрагивая попутно и другие ее формы.

Одно и то же произведение живет разной рецепционной жизнью в разные исторические периоды развития принимающей культуры. Рецепционная множественность осуществляется на протяжении длительных промежутков времени. Ярko выраженным фактором, породившим актуализацию переводов, является эволюция языка. Исследователи утверждают, что обычный срок, необходимый для того, чтобы данный переводной текст следует обновить из-за эволюции языка, около 50 лет [Левик, 1966]. Известно, что развитие литературного языка, представляет собой развитие литературной нормы. Норма связана с установленными правилами, которые унаследуются от предыдущей эпохи, но вместе с тем каждая эпоха меняет что-то в норме литературного языка в соответствии со своим мировоззрением, вкусом, эстетическими концепциями, а также внешними влияниями. Все это находит выражение в литературном языке, включающем определенную лексику и фразеологию, синтаксическую организацию материала, предпочитаемые стилистические средства. Указанные изменения в литературном языке обуславливают появление новых переводов переведенных уже произведений. Об этом свидетельствуют болгарские переводы произведений Чехова, осуществляемые в течение довольно продолжительного периода, начиная с конца XIX в. и кончая в начале настоящего тысячелетия. За эти более ста лет норма литературного болгарского языка эволюционировала два раза и стала причиной обновления переводов.

Появление новых переводов связано и с изменениями, наступившими в общественно-политическом и эстетическом контексте под влиянием новой эпохи. Заключение академика Храпченко, что «восприятие крупного литературного произведения в разные эпохи в немалой степени зависит от того, что его художественные обобщения вступают в соприкосновение с новыми явлениями действительности», приобретая при этом иной облик [Храпченко, 1976], относится с полной силой и к переводам. Под влиянием нового исторического контекста в какой-то мере восприятие и интерпретация оригинального текста переосмысляются, актуализируются. Такая актуализация наблюдается и в рецепции произведений великого русского писателя.

Исследователь творчества А.П. Чехова И.Н. Сухих в своей работе «Проблемы поэтики А.П. Чехова» пишет: «Движение – универсальный

закон чеховского мира. Поэтому, если его доминантной, исходной точкой считать сюжет прозрения, рассказ открытия, его дальнейшем развитии, продолжением будут два варианта пути: вниз, погружение в быт («Ионыч») и вверх (это, конечно, не иерархическая, а ценностная вертикаль) к постепенному, непрерывному, мучительному изменению себя и мира вокруг. Не сюжет ухода, а сюжет изменения создает, на наш взгляд, перспективу в чеховском мире...» [Сухих, 1987]. Такой же перспективой реализации отличается рецепция произведений Чехова, допускающая многочисленных текстовых и сценических воплощений В своей статье о рецепции Чехова в Болгарии болгарская исследовательница Е. Метева выявляет пять этапов в ней, соответствующих этапам в развитии самой принимающей литературы и, в частности, ее эстетической программы и поэтики. Поэтому на начальных этапах, согласно утверждениям исследовательницы, наблюдается завышенный интерес к малым прозаическим формам, отличающимся преимущественно занимательной интригой и неожиданной развязкой [Метева, 2001], что и соответствовало вкусу массового читателя конца XIX начала XX веков. Впоследствии в результате эволюции идейно-художественной программы болгарской литературы и эстетических потребностей читающей публики наблюдается интерес к психологической прозе Чехова, к его пьесам. А уже в 70-е годы XX столетия Чехов воспринимается в Болгарии во всей целостности своего художественного мира, и тогда выходит Собрание его сочинений в 6 томах, а в 90-е годы – в 8 томах.

В начале столетия активно издаются его рассказы, а в прошлом году Чехов был включен в серию «Золотой фонд мировой классики», где вышел сборник его рассказов в переводе на болгарский язык.

В настоящее время особенно заметен интерес к пьесам Чехова. Этот интерес к драматургии писателя ощутимо возрос во всем мире. Театры предлагают все новые и новые версии «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», «Вишневого сада». Художник, вошедший в литературу свыше ста лет назад, оказался чрезвычайно актуальным и современным в наше время. И это потому, что он помогает раздвинуть горизонты познания мира, открывая все новые и новые возможности сопричастности человека со всем, происходящим вокруг нас. А Чехов открыт к читателю и зрителю; Чехов-драматург устанавливает творческий диалог с зрителем.

Мы являемся свидетелями нового этапа театральной рецепции Чехова, обусловленной новыми историческими реальностями, отличающимися иным мироощущением, иной концепции мира и места человека в нем. Это мир, который характеризуется динамикой общения и реализации эстетических контактов. Поэтому театр испытывает потребность в новых, более действенных средствах воздействия. По этой же причи-

не меняются заглавия чеховских пьес, диалогическая Чеховская ткань разрывается на отдельные короткие предложения, ставятся точки по середине фразы, появляются новые паузы, отсутствующие в чеховском тексте и т.п. Одним словом, происходит своеобразное либеральное прочтение Чехова.

Болгарская культура воспринимает Чехова как глубоко гуманного и правдивого писателя, раскрывающего жизнь такой, какая она есть, причем это писатель, который ведет диалог со своим читателем. На эту своеобразную диалогическую позицию по отношению к читателю обращал внимание в свое время М. Бахтин. «Чеховский текст, – пишет ученый, – построен так, что он, читатель, неизбежно должен добавить недостающие субъективные элементы» [Бахтин, 1975]. Особая включенность читателя в мир произведения, особая лично-актуальная форма восприятия изображаемого явления, одно из универсальных свойств чеховской поэтики. Таким образом, в самой структуре его текста заключены истоки различных интерпретационных возможностей, поскольку читатель проецирует на него свою личностную проблематику. Подобная “читательская конкретизация” (термин Иржи Левого) характерна как для оригинального текста, так и для его перевода [Левый, 1974]. Но если конкретизация содержания подлинника осуществляется самим читателем, то читательская конкретизация переводного текста проходит через интерпретационную позицию переводчика. Разумеется, она продолжается и в процессе восприятия текста перевода иноземным читателем, но нас интересует опосредованная читательская конкретизация. Переводчик осуществляет рецепцию чеховского текста для читателя, принадлежащего не только другой национальной культуре, но и иной эпохе, отличающейся своими специфическими характеристиками.

Известно, что все культуры, наряду с универсальными характеристиками, обладают и рядом своеобразных различий, составляющих их концепты. Отсутствие тех или иных концептов в культуре реципиента составляют лакуны (термин Сорокина, Марковиной) в ее лингвокультурном пространстве [Сорокин, Марковина, 1993]. Именно то, что не совпадает в двух культурах, становится препятствием для взаимопонимания в процессе общения и нуждается в интерпретации, комментарии, поскольку особенности чужой культуры могут быть неадекватно интерпретированы реципиентом, либо не поняты. Особое место занимают лакуны, отражающие политические и социально-экономические особенности более отдаленной от современного читателя эпохи. Оказывается, что в чеховском переводном тексте число лакунов с устойчивой национальной традицией, имевшей место в истории России, намного больше для современного болгарского читателя чем для читателя начала XX века.

Ср. «– Служу, милый мой! Коллежским ассессором уже второй год и Станислава имею. Жалованье плохое... ну, дай бог с ним! Жена уроки музыки дает, а я портсигары приватно из дерева делаю. Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю... Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству... Ну, а ты как? Небось у же статский? А?

– Нет, милый мой, поднимай повыше, – сказал толстый. – Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею». [«Толстый и тонкий», Чехов, 1967, с. 64].

Для современных читателей текст перевода нуждается в актуализации: в выявлении скрытых ассоциаций в подлиннике (Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю... т.е. дорого для тех времен), в экспликации неясных для адресата импликаций (Станислава имею, т.е. наградили меня орденом Станислава), в добавлениях и разъяснениях (небось уже статский – чиновник высшего ранга; до тайного дослужился – получил звание тайного советника по Табели о рангах, включающей названия гражданских чинов в Царской России) и т.д. с тем, чтобы адаптировать его к рецепционным возможностям современного читателя перевода, обладающего иными фоновыми знаниями, отражающими иную эпоху.

Перевод нашего болгарского писателя Христо Радевского нуждается в актуализации. Исторические лакуны статский и тайный советник следует объяснить в самом тексте, добавив разъясняющее слово чиновник – статский чиновник, получил чин тайного советника.

Современный читатель вряд ли воспримет рассказ «Дама с собачкой» как социальный протест против той среды, которая искалечила душу Гурова, как сопротивление, которое ему и его избраннице предстоит преодолеть, что бытует в аналитико-критических статьях, посвященных теме «Чехов в Болгарии» [Правчанов, 1982]. Думается, что и здесь логика Чехова легко доступна для понимания: каждый человек имеет право на личное счастье, и он должен стремиться к нему, отстаивая при этом свое человеческое достоинство.

Актуализация рецепции подчиняется и тем изменениям, которым подвергается переводческая стратегия и принципы переводческой школы. Долгое время от внимания болгарской переводческой школы ускользала эстетическая характеристика антропонимов, характерная для русской литературы XIX века, в том числе и для поэтики Чехова. Обладая необычайно выразительной семантикой, которая к тому же усиливается, подчеркивается микроконтекстом, имена собственные становятся символами образов соответствующих художественных произведений. Следует подчеркнуть, что для Чехова характерно употребление отрицательных, сниженных имен собственных (Курицын, Червяков, Желваков, Грязноруков, Гускин, Гниларыбенков, Поганин и др.).

Будучи выразительным средством характеристики персонажа в произведении, антропоним нуждается в переводе для того, чтобы защитить в продуцированном переведенном тексте концепцию автора.

Особенно ярко мотивирована фамилия *Червяков* в рассказе “Смерть чиновника”. Ей соответствует поведение чиновника жалкого, ничтожного существа. Оставить ее без перевода, не раскрыв ее семантики соответствующим функциональным эквивалентом, означает не дать возможности читателю воспринять объективно характеристику персонажа, и тем самым нанести ущерб поэтике Чехова, лишив ее той полноты и законченности, которая особенно характерна для него.

Иногда сам персонаж обращает внимание на семантику своей фамилии.

Напр. «– С моей фигурой далеко не уйдешь! И фамилия преподлейшая: *Невыразимов*... Хочешь живи так, а не хочешь – вешайся!» [«Мелюзга», Чехов, 1967, с. 83].

Фамилия *Невыразимов* образована от слова *невыразимые* – иносказательное название “кальсон”. Фамилия в переводе не получила свой соответствующий эквивалент, и таким образом самоирония в собственной оценке персонажа осталась не выраженной.

В других случаях красивая фамилия принадлежит негативному образу, т. е. создается контраст между внутренней и внешней характеристиками персонажа, прием стилистический, который следует сохранить в переводе.

Ср. «– Алексей Иванович Романсов. Грязь... Тебе кажется, что я, *Романсов*, коллежский секретарь... царь природы. Ошибаешься! Я тунядец, взяточник, лицемер!.. Я гад, Муза!» [«Разговор человеком с собакой», Чехов, 1967, с. 109].

Рецепция, будучи объективно-субъективным процессом взаимодействия и конфронтации двух лингвокультур, приводит к продуцированию такого текста, в котором наблюдается пересечение концептуальных систем обеих культур, контактирующих между собой в процессе межкультурной коммуникации. Коммуникативный акт всегда с ориентацией на лингвистические, эстетические и контекстуальные особенности принимающей культуры на конкретно-историческом этапе ее развития. Альтернативные переводы обусловлены рядом факторов, как синхронное и диахронное измерение культурного трансфера, эволюция в развитии языка, изменения в социально-политической характеристике самого контекста принимающей культуры, а также в эстетические ценности целевых реципиентов, какими являются читатели перевода. Все эти факторы в постоянном движении, развитии и изменении, и поэтому с созданием текста перевода процесс рецепции не исчерпывается, он остается с открытым финалом, с проекцией на новые актуализации.

Список литературы:

1. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, 156 с..
2. *Борев Ю.М.* Теория художественного восприятия: этапы развития. // Теории, школы, концепции (критические анализы). М., 1985.
3. *Гегель Г.* Эстетика. В 4-х томах, т. 1. М., 1968.
4. *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1998.
5. *Левик В.Н.* Нужны ли новые переводы Шекспира. // Мастерство перевода, 1966, 95 с.
6. *Левый И.* Искусство перевода. М., 1974.
7. *Метева Е. А.П.* Чехов. // Преводна рецепция на европейските литератури в България. Руска литература, С., 2001.
8. *Ничев Б.* Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.
9. *Правчанов С.* Обичам те и нищо повече. Етюд върху два сюжета на А.П. Чехов. С.: Народна младеж, 1982, 120 с.
10. *Сорокин Ю.А., Марковина И.Ю.* Культура и ее психологическая сущность. // Этнопсихоллингвистика. М., 1988.
11. *Сухих И.* Проблемы поэтики Чехова. М., 1987.
12. *Храпченко М.Б.* Жизнь в веках. // Знамя, 1974, кн.1.

Выхристюк М.С.
ТГСПА им. Д.И. Менделеева,
г. Тобольск (Россия)

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА В ЗЕРКАЛЕ ПАМЯТНИКОВ ПИСЬМЕННОСТИ XVII-XVIII вв.

(по данным фондов Государственного архива г. Тобольска)

Изучение памятников региональной письменности XVII–XVIII вв. г. Тобольска имеет большое значение для исследования процессов в области формирования литературного языка, так как на ее словесном субстрате нашли выражение многие общие тенденции функционально-типологического развития словесных средств с древних веков и до настоящего времени.

Скорописные тексты как делового, так и неделового характера, созданные чиновниками разных рангов и представителями местного населения г. Тобольска, бывшего губернского центра, и сосредоточенные в исторических фондах ГУТО – Государственного архива в г. Тобольске и библиотеки редкой книги при историко-архитектурном музее-заповеднике, – единственный в крае богатейший и малоисследованный документальный рукописный материал XVII–XVIII вв. Он отражает процесс становления норм русского литературного языка и формирования русской системы делопроизводства, а также дает богатую пищу для размышлений о региональной составляющей языка и культуры России прошлого.

Анализ наиболее частотных текстов делового и неделового характера с точки зрения их лингвистической содержательности и информативности, а также жанрово-стилистических особенностей и структуры позволил сделать следующие выводы относительно языковой картины мира прошлого.

Административное, промышленное, духовное делопроизводство в центре Сибири представляет собою подлинное наследие прошлого, что доказывается палеографическим, графическим и орфографическим анализом значительного собрания скорописных текстов. Орфографическое варьирование, вызванное влиянием говора, слабым освоением заимствованных слов или элементарной малограмотностью местных писцов (*въ тоболскѣ* – *в тоболске* – *въ Тобольске*, *салдацкая жена* – *солдацкая жена* – *солдатская жена*, *разсмотреть* – *рассмотреть*, *безпаишпортный* – *беспаспортный*, *мыцца* – *мытца* – *мытса*, *щастие* – *счастье* *шездесять*, *двенатцеть* – *шестьдесять*, *двенадцать*) свидетельствует о процессе формирования русской орфографической нормы.

В графике памятников обнаруживается связь с традициями XVII в.: употребление упраздненных букв и характерных для XVII – XVIII вв. связных начертаний. Однако региональной чертой, характеризующей графику рукописных памятников г. Тобольска, можно считать сохранение в текстах ряда знаков дублетных букв дольше, чем в центре.

Александръ михайло Харитоновъ Гва Обоимъ матрѣ шоро
дотать покая Селино Салавди Буди ма Сами атр вл ав рд
илъ пришедъ пола обонъ ирошедъ мило Ивана Бумна
итришд ильшад на влмно по вреедъ влмине Пилъ вбане
ошоло савелъ Бумна Нотало д вл отпавтмишо вл Бумине д в
рѣ в

Рис. 1. Образец текста XVII в

Селино ивъ двалорговъ Сала вавождъ ивъ томно вавовъ
дасрбдасав Радъ д рѣ шовъ динири д рѣ шови
Стедариши трица Шестидесятъ шедомъ Бандо
ча Седъ двалорговъ воровождъ Шестидесятъ и
дасъ ивъ михайло вавождъ ивъ втимиождъ вобинъ
Шднъ Шонъ а д д дини Промышленъ д рѣ
воты вавождъ ерѣдъ вавождъ ерѣдъ вавождъ
Шедихо авванъ д рѣ шовъ о ерѣдъ Шедихо
Синиша дини вавождъ Рѣ шовъ Шедихо
молъ они а д рѣ шовъ Шедихо Шедихо
Шедихо вавождъ Шедихо Шедихо Шедихо
Шедихо вавождъ Шедихо Шедихо Шедихо

Рис. 2. Образец текста XVIII в

В числе основных проблем диахронической стилистики и истории русского литературного языка многие ученые называют проблему становления и развития функциональных стилей с опорой на коммуникативное назначение текстов. Прежде других письменных стилей выделился официально-деловой стиль, так как он обслуживал важнейшие сферы государственной жизни: внешние государственные сношения, хозяйственно-экономические и культурно значимые отношения, торговлю, закрепление частной собственности и др. По этой причине основную часть фондов городского архива составляют рукописные тексты делопроизводства, которые представляют большой интерес для формирующейся в конце XX – начале XIX вв. исторической стилистики русского языка.

Иерархия институтов власти, установленная Екатериной II «Учреждением для управления губерний Всероссийской империи» (1785 г.), влияла на становление иерархии документов в провинции. В активе любого учреждения или должностного лица был определенный набор разновидностей документов для ведения диалога с тем или иным (вышестоящим, нижестоящим или равным) органом власти.

К деловым текстам XVII – XVIII вв. г. Тобольска относятся преимущественно рукописные и отчасти печатные памятники, которые по содержанию можно объединить в группы по тематике и ведомственной принадлежности: 1) деловые источники церковных канцелярий, включая и монастырские; 2) судебно-юридические тексты различных инстанций; 3) административно-управленческие, в том числе учетно-статистические источники. Это тексты, представляющие все основные сферы функционирования языка в разнообразии жанровых разновидностей, а главное – разной коммуникативной направленности. В них в большей или меньшей степени полноты отражены следующие сферы государственной и культурнообщественной жизни: 1) духовная сфера, 2) официальная (государственная), 3) судебная сфера, 4) познавательная-научная, 5) бытовая сфера, 6) художественная, 7) публицистическая сфера. Корпус тобольских архивных текстов XVII – XVIII вв. представляет собой коллекцию достаточно поздних текстов, отражающих многообразное функционирование языка на отдаленной от российского центра территории в различных сферах общественно-речевой практики.

XVII–XVIII вв. – период, когда письменная традиция в орфографии и грамматике ещё не кодифицировалась, а была подчинена узусу. Это период постепенного перехода от литературного языка, базирующегося на церковнославянском, к языку нового типа, так или иначе отражающему собственно русскую языковую основу. Можно выделить три категории документов по общей сфере их создания и обращения:

- 1) государственные законодательные и исполнительно-правительственные: высочайшие указы, *репорты, промемории* и т.д.;
- 2) внутриканцелярские исполнительные, сельскохозяйственные, строительные, промышленные: *ведомости, деловые письма, доклады, записные книги, инструкции, квитанции, описи, реестры, сметы* и т.д.;
- 3) социально-бытовые: *прошения, жалобы, билеты, доношения, наставления, оправдания* и т.д.

Многочисленными являются указы, *репорты, доношения, деловые письма*, а также *книги прихода и расхода денежных сумм* и некоторые другие. Они имеют строгую композицию, характерный для каждой части набор языковых средств. Наиболее частотные жанры можно считать сложившимися для деловой письменности второй половины XVIII в. Но малочисленны *запросы, наставления, обращения, объяснения, памятки, расписания, регистры, сметы* и некоторые другие. Из-за малочисленности таких документов трудно судить об особенностях их жанровой композиции и лексики. Очевидно, эти жанры не стали традиционными для официального делового письма XVIII в. Но, однозначно, общим в построении всех достаточно частотных и стабильных для деловой системы документов является наличие в них особой жанровой структуры, обладающей стилеобразующими приметам.

Специфика стандартизации деловой письменности XVIII в. заключалась, во-первых, в установлении системы документации и в формировании упорядоченного документооборота; а во-вторых, в усилении системной организации деловой письменности, в выработке определённых формул деловой речи и связанных с этим устойчивых, постоянно повторяющихся конструкций, т.е. в установлении единых, обязательных образцов и типовых форм для разных документальных жанров.

В памятниках провинциальной канцелярии отразилось состояние общенародного письменного языка в период становления национальных литературных норм. Их принадлежность к законодательной, судебной, исполнительной, финансово-налоговой, духовно-административной или культурно-просветительской сфере отразилась не только в содержательном своеобразии текстов, но и в их структуре. Они стандартны в отдельных частях формуляра, подчинены в целом императивному и информативному речевым регистрам и, соответственно, представляют собой совокупность в известной мере типизированных текстов делового письма. Это позволяет судить о деловом языке как одном из наиболее оформившихся и традиционных звеньев в еще не до конца сформировавшейся функционально-стилистической системе русского литературного языка конца XVIII в.

Вместе с тем совершенно очевидно, что делопроизводство города было неоднородным по форме и содержанию, так как в нем типизиро-

ванные языковые формулы уживались с отражением на письме живой разговорной речи в максимальном приближении к устной форме. В документах XVIII в. сочеталась общая точность, строгость, обезличенность и «безэмоциональность» с проявлением своеобразной диалогичности в свободной констатирующей части. Это одно из противоречий в стилистике деловых бумаг, в котором проявилось контрастное соотношение книжности и разговорности. В меньшей мере оно касалось документов императивной модальности – указов, приказов, промеморий. Таким образом, специфика эволюции деловой письменности конца XVIII в. определяется прежде всего её стандартизацией, формализацией и вместе с тем демократизацией.

Тексты г. Тобольска конца XVIII в. и наблюдения над их языком позволяют судить о не до конца сформировавшейся к тому времени стилистической системе русского национального языка, а также о явных предпосылках для углубления стилистической дифференциации в рамках деловой письменности, о выделении официально-делового, научно-го и художественного стилей.

Вторая половина XVIII в. характеризуется развитием наук. Тобольские «Лечебники...» и «Травники...» дают богатый материал для изучения истории ряда лексико-тематических полей и формирования специальной медицинской, ботанической и фармацевтической терминологии, включающей названия симптомов болезней, общих недомоганий их разновидностей: *афендронъ*, *биение трясавичное*, *болячка*, *водяной отокъ*, *ворогуша*, *дыховница (одышка)* и др., названия болезней человека: *обморокъ*, *водяная болѣсть (водянка)*, *горляная болезнь*, *горляной отекъ*, *грыжа (грыжная болезнь)*, *дрожанная болезнь (лихорадка)*, *дыховница (одышка)*, *епеленсия*, *епеленсиева болѣсть (эпилепсия)*, *зимница (лихорадка)*, *холера (холера)*, *лунное страдание (лунатизм)*, *охрипление*, *паленсистова немощь*, *парализъ и парализъ (паралич)*, *пеленсия (эпилепсия)*, *холера (холера)* и др. Не менее показательно формирование в XVIII в. юридической терминологии.

Отнесение тобольского рукописного памятника «Запись астрономических явлений» [КП, 12, с. 530] к научным текстам относительно, так как содержание источников включает ещё мало специальной терминологии. Но включение в текст более достоверных фактов по географии, астрономии с введением времени, дат, топонимов и антропонимов повышает их научный статус: «17 августа в 19 день явилась Комета въ апреле и мае по три сутки а ходъ ея с самого севера с полуночи до востока и безъявленна при солнце а особю светла знакъ китайской службы. Глава ея к северу а хвост к востоку» (л. 85).

Языковая динамика наиболее ярко представлена в ономастике. Составляя списки личных имен и фамилий горожан XVII и XVIII вв.,

можно судить о неустойчивости номинаций лиц в эпоху формирования русской нации. Обозначение антропонимами людей одной и той же социальной группы в однородных по содержанию документах могло варьироваться. Отметим, что состав мирских имен среди тоболяков к концу XVII в. идет на убыль, также увеличивается количество двухчленной и трехчленной моделей именования. Так, в «Дозорной книге 1624 г.» представляет собой подворовую перепись жителей города: «...*В тутикѢ Устюжской улицы двор посадского человека Ивашки Степанова иконника, пьющего казака Галки Тарасова, стрѣльца Замызги Офонасьева, посадского человека Субботки Верзилы...*» (с. 8); «...*Под горою жь за рѣчкую Курдюмкою промеж заливовъ на мысу двор судового сторожа Мишки Лошкина, гулящего человека Петьки Сороки, конного казака Безсонки Жукова, съезжие избы сторожа Милашки Степанова, пушкаря Неждана Милованова, пьющего казака Дружинки Леонтъева, иноземца Матвѣя Трубача, Семейки Ростовского...*» (с. 10).

Летописно-хроникальные записи – интереснейший, лингвистически малоизученный тип старорусского текста, в которых основная тематическая линия текста, которую автор развивает последовательно, – поход Ермака и завоевание Сибири. Первые страницы истории предваряет заголовок, написанный крупными буквами: «*Лѣтопись Сибирская*». Автор свою историю начинает так: «*Въ нѣкоторой Сибирской исторіи упомянуто о родѣ атамана Ермака, а писатель той исторіи при ней своего имени не объявилъ*» (л. 5).

Анализ текстов показал, что тобольские письменные источники представляют собой ценный материал для антропоцентрического описания наивной картины мира, концептосферы прошлого, рождения новых пластов лексики в связи с развитием государственного управления, хозяйственных, культурных и других отношений между церковным и гражданским обществом.

Тексты памятников г. Тобольска как делового, так и неделового характера, представленные в рукописных и печатных вариантах, в большинстве своем никем не исследованы и являются ценнейшим источником для изучения исторической лексикологии, словообразования, морфологии, синтаксиса и исторической стилистики. Это уникальный источник для всестороннего лингвистического исследования в аспекте нормализации литературного языка и формирования полифункциональной стилистики национального языка. Перспективы нового направления обширны и бесспорны: разнообразные по тематике и языку тобольские письменные источники XVII – XVIII вв. раскрывают перспективу изучения лексического состава в аспекте когнитивной лингвистики, социолингвистики и других направлений современного языкознания.

Список литературы:

1. Дозорная книга 1624 г. КП, 186388.
2. Лечебник XVII в., рук. КП, 12 092 (транслитерирован и издан с первичным анализом, 2003).
3. Травник XVIII в., рук. КП, 1287 (транслитерирован и издан с первичным анализом, 2004).
4. Запись астрономических явлений XVIII в.», рук. КП, 12530.
5. Лѣтопись «О народах Сибири» (вторая половина XVIII в.), рук. КП, 128664.
6. Лѣтопись сибирская Ивана Черепанова. Копия XIX в. рукописи Тоболској духовној семинарии 1760 г., рук. КП, 12531.

Гамазкова О.В.
ООО «Дрофа»,
г. Москва (Россия)

СОВРЕМЕННЫЙ УЧЕБНИК В КОНТЕКСТЕ ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Проблема диалога культур в преподавании языков приобретает значимость в современной школе. Реальностью наших дней становится поликультурное образование, ориентированное на культуру многих народов. Происходит процесс интенсивного развития языков и культур, связанный с возрождением народов, активизируются процессы миграции. В перспективе учащиеся приобщаются не только к русской, родной культуре, но и к культуре других народов.

В современных условиях, когда проблема межнационального взаимопонимания приобретает особую значимость, диалог культур является важным средством формирования умения жить в полиэтнической и поликонфессиональной стране толерантности, уважения друг к другу, гармонизации отношений между представителями разных этносов.

Диалог культур – один из путей осознания своей ментальности, в которой отражены смысл и ценности личности, «миросозерцание в категориях и формах родного языка, соединяющее в процессе познания интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях» [Колесов, 1999, с. 81]. Диалог культур способствует социализации личности как носителя языка с ее этническими особенностями.

Диалог культур в обучении опирается прежде всего на понятие языковой картины мира. Картина мира – концептуальная модель мира. Она отображает единую природу мира как универсальную понятийную систему, которая коррелирует с реальным миром на основе принципа отображения (В.Г. Колшанский). Универсальные процессы мышления, независимы они от характера языков. Однако при этом существует национальная специфика отражения объективного содержания мира. «Языки по-разному показывают нам мир» (Л.В. Щерба). «Язык окрашивает через систему своих значений и ассоциаций концептуальную модель мира в национально-культурные цвета» (В.Н. Телия) [Быстрова, 2003, с. 87].

Современное обучение русскому языку в рамках поликультурного образования в школе реализует следующие подходы и принципы в их взаимосвязи:

- принцип полилингвальности
- принцип преемственности

- принцип дифференциации и разнообразия
- принцип креативности
- принцип культурной ценности
- принцип объемной картины мира – принцип вариативности
- принцип этической актуальности
- взаимосвязанное обучение уровням языковой системы
- комплексное овладение видами речевой деятельности.

Основными приоритетными подходами в обучении русскому языку в условиях диалога культур обозначены личностно-ориентированный, коммуникативно-деятельностный и когнитивный. Общим знаменателем этих подходов можно считать диалогичность обучения.

В современной лингвистике, особенно в контрастивном изучении языков, исследуется проблема отражения глубинной психологии народа в формах языка, в его семантике, лексике, морфологии и синтаксисе. Именно результаты этих изысканий в значительной мере определяют тот учебный материал, на базе которого осуществляется моделирование диалога культур в обучении русскому языку как неродному.

Современные российские учебники по русскому языку как неродному (ООО «Дрофа») написаны в рамках компетентного подхода и ориентированы на детей постиндустриальной эпохи, которые прежде всего нуждаются в развитии речевой культуры. Учебники основаны на текстоцентрическом принципе и «работают» в русле продуктивного билингвизма. Для них характерно уменьшение «учебного шага», а также четкий орфографический и коммуникативный алгоритм, что продиктовано прежде всего особенностями фенотипа современных детей. Кроме того, на страницах учебника широко представлен диалог культур, который создает возможность выхода в региональную атмосферу изнутри федеральной (например, при изучении темы «Столица России» предполагается вопрос о центре его родного края).

В учебниках практикуется пошаговое введение материала и широкая дифференциация упражнений и заданий. В условиях обучения разноуровневой по степени владения русским языком полиэтнической аудитории в них представлен вариативный и разноуровневый материал разной степени трудности.

Гибкая модель обучения, которая соотносится с личностно-деятельностным, коммуникативно-деятельностным, когнитивным, комплексным, системным и оптимизационным подходами, способная аккумулировать в себе все теоретико-методологические предпосылки создания оптимальных учебных средств по русскому языку, представлена в современных учебниках для детей-инофонов.

Список литературы:

1. *Быстрова Е.А.* Диалог культур на уроках русского языка. СПб, 2003.
2. *Колесов В.В.* Жизнь происходит от слова... СПб, 1999.
3. *Левитская А.А.* Система поликультурного образования как ядро воспитательного потенциала федерального государственного образовательного стандарта общего образования: Матер. Всероссийского семинара-совещания рук. органов, осущ. управление в сфере образования, и ректоров учреждений доп. проф. пед. образования субъектов РФ «Организация введения федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования». М., 2-3 февраля 2010 г.
4. *Хамраева Е.А.* Какой учебник русского языка нужен современной России? // Русский язык в национальной школе. М.: Современное образование, 2009, №2.

Гарбовский Н.К.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПЕРЕВОД

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 кругам вещей. 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 [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 перевода, два видения своей партии в этом дуэте. «Переводчик от творца только что именем разнится», утверждал В.К. Третьяковский [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 Левииу 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, и попытаться передать авторский замысел, авторские образы, авторскую философию.

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, построен-

ный на основе определённой языковой картины мира, текстом наднациональным, достоянием мировой культуры? Вспоминается ещё одно высказывание мудрого Третьяковского: «Ежели творец замысловат был, то переводчику замысловатее надлежит быть» [там же, с. 36]. 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.

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 Александрийском 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 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, Мар-

гаритой 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 годы XX века и получившего название «театра 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). 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 от того 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 трагичному 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 году издательство «Фламаринон» 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 г.), Аленом Франсоном (1995 г.), Стефаном Броншвейгом (2001 г.), Жаком Делькювельри (2005 г.).** Текст дополняется множеством комментариев. Более того, в пограничных сносках возникают фрагменты первоначального чеховского варианта пьесы в переводе Марковича и Морван.

Комментарии касаются русской системы онамастики, 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, *goubles*, *verstes*, *moujiks*, *koreck*, *poud* 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. *Мауша*. Пустяки. (*Нюхаем 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.
Sorin. Пустяки.
Дорн. Нет, не пустяки...
Medviédienko. Piotr Nikolaïévitch devrait arrêter de fumer.
Sorine. *Sornettes*.
Dorn. Ce ne sont pas des sornettes...
3. *Sorin*. Личного счастья нет у бедняжки.
Дорн. Пустое, ваше превосходительство.
Sorine. La pauvrete 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 с молодым людям значения слов *vétille* и *sornette*, **вполне точно передаю-**

щие 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 перелагать Чехова. Перевод Дюрас [Dugas, 1999] 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 веков. 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 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 его переводом:

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 не молода. 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

Treplev.

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 empêchement 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

любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр – это рутина, предрассудок. 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 пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль – маленькую, удобопонятную, 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.

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 ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют 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.

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.

Sorine. 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, Trigorine. En somme j'aurais voulu être comme tout le monde, être né de mère inconnue, ordinaire...

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

У Чехова доминирует тема театра, у Дюрас, напротив, – тургеневская тема родителей и детей. Дюрас в самом деле 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, превратилось 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 не 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 умён, но поучителен, и 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. (целуя 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 знала лошадь, знала. (Смеется.) Но я рада. (Крепко жмет 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. (Идет вправо и поет.) «Во Францию два гренадера...» (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». (Смеется и уходит.).

Нина. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, 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 отражение литературные веяния времени, 50-х и 80-х годов XX века, соответственно.

Но конец прошлого века дал французскому читателю еще один перевод «Чайки». В 1993 году 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 всём 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 он, 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 птица. 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 убирает 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* неправомерен (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, 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 шестидесятые годы XX в. Такой подход режиссёр и переводчик считает абсолютно чеховским. Зачем франкоязычной публике длинные русские имена? Они живописны, экзотичны, подобно старым самоварам, зонтикам и воланчикам и причёскам с пучком, но не более того. Возможно, полимезируя 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 года.

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]. Содержание же вторично и не представляет интереса для искусства, а следовательно, для художественного перевода, поэтому всякий перевод художественного произведения бессмыслен.

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:

1. Беньямин В. Задача переводчика. <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm>
2. Duras M. Théâtre. P. Gallimard. 1999.
3. Genève. «La mouette». <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article1494>
4. La mouette de Anton Tchekov. http://www.dlptheatre.net/info/la_mouette/la_mouette.htm
5. La mouette au théâtre Pitoëf. http://www.lepoches.ch/upload/cms/DPED_La%20Mouette_6.pdf
6. Русские писатели о переводе. М. 1960.
7. *Tchékhov*. La mouette. P. Flammarion. 2006.
8. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 т. М. 1957.

*Гердт Е.В.*Сибирская государственная автомобильно-дорожная академия,
г. Омск (Россия)

**«ПРОЖИВАЕМОЕ ВРЕМЯ» В РУССКОЙ ЯЗЫКОВОЙ
КАРТИНЕ МИРА
(лингвокультурологический аспект)**

В сознании человека закрепилось два понимания времени: линейное, отражающее идею эволюции, начала и конца, и циклическое, представляющее собой последовательность однотипных событий. При этом «в рамках языковой картины мира линейное и циклическое время дополняют друг друга, позволяя вписывать индивидуальный, конкретный путь развития в общий, типизированный процесс. Специфичность и неповторимость периодов жизни отдельного субъекта, с позиции линейного измерения времени, в рамках человеческого рода оказывается отражением общего цикла развития» [Человек как субъект и объект восприятия, 2008, с. 61]. В результате в этнической языковой картине мира формируется представление о возрастных характеристиках (ипостасях) человека и его социальных функциях. На основе биологических (возрастных) и общественных показателей возможно выделение в русской языковой картине мира категории «проживаемое время», в основе которой лежат этапы становления и развития человека от рождения и до завершающей стадии существования. Наблюдается совмещение «повторяющейся» цикличности в жизни человека вообще и цикличности «отдельной» определенной личности.

В ходе работы приемом сплошной выборки был выделен корпус фразеологизмов-идиом (ФЕ) (около 160 единиц), которые объединяются интегральными и периферийными семами «необходимые жизненные этапы в развитии человека». Источниками исследования были различные лексикографические источники. Это: Бирих А.К., Мокиенко В.М. «Словарь русской фразеологии» (СПб., 1998); «Фразеологический словарь русского языка» / Под ред. А. И. Молоткова (М., 1986); «Фразеологический словарь русского литературного языка: В 2 т. / Под ред. А. И. Федорова (М., 2001); Телия В.Н., Брилева И.С., Гудков Д.Б., Захаренко И.В. «Большой фразеологический словарь русского языка: Значение. Употребление. Культурологические комментарии» / Отв. ред. В.Н. Телия (М., 2008); Жуков, В. П. «Толковый словарь фразеологических синонимов русского языка» / В. П. Жуков, М. И. Сидоренко, В. Т. Шкляров / Под ред. В. П. Жукова. (М., 2005); Яранцев Р. И. «Русская фразеология : словарь-справочник: Около 1500 фразеологизмов» / Под ред. Р. И. Яранцева (М., 1997); Алефиренко Н.Ф., Золотых Л.Г. «Образ-

ное пространство русской фразеологии: язык–познание–культура: словарь» (М., 2008); Даль В.И. «Толковый словарь живого великорусского языка» (1880-1882); Ожегов С. И. «Толковый словарь русского языка» (М., 1986), Фасмер М. «Этимологический словарь русского языка» (М., 1964-1973); Срезневский И.И. «Материалы для словаря древнерусского языка» (СПб., 1893-1912).

В центре фразеосемантического поля (ФСП) «проживаемое время» стоит человек, который последовательно проходит все этапы и движется по линии жизни. При этом жизнь в русской культуре чаще всего ассоциируется с путем (путем-дорогой). Время воспринимается как движение, в результате которого человек переходит из одного состояния в другое. С другой стороны, человек может двигаться в неподвижном времени.

Анализ собранного материала позволил выделить следующие важные этапы в жизни каждого человека, отражающие его движение: рождение – детство – молодость – замужество/женитьба – рождение детей – зрелость – старость – смерть. При этом «проживаемое время» определяется единичными значимыми вехами, отмечающими развитие и становление личности (На рассвете жизни, Утро жизни, На заре туманной юности; Еще не вечер, Весна жизни, Осень жизни, Бабье лето) и линейным способом (Из пеленок, С (от) младых ногтей, (Со школьной) скамьи, С университетской скамьи, Войти в возраст, Года вышли, На пороге смерти, Отправиться на тот свет, Отойти в селения горние, Отправляться к праотцам, Переселиться в вечность и т.п.).

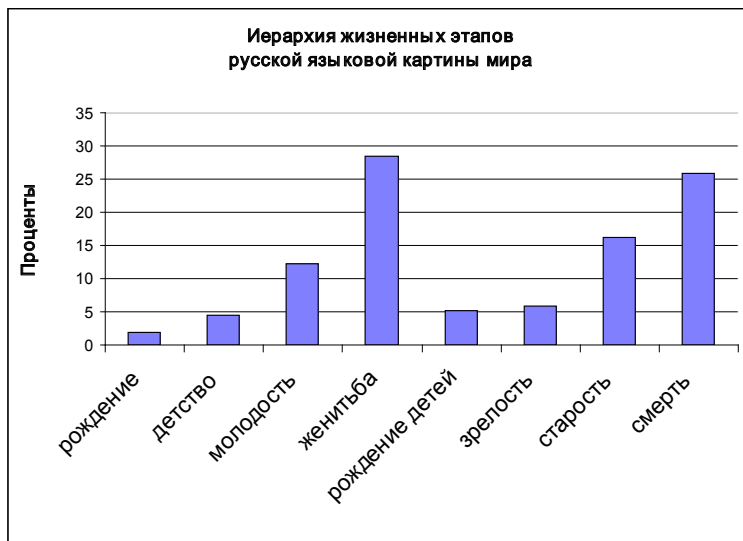
В рассмотренных фразеосемантических группах (ФСГ), формирующих ФСП «проживаемое время», встречаются единицы, в которых человек сравнивается с зооморфным и фитоморфным миром, то есть человек уподобляется либо животному, птице, либо растению. Из таких «природных» образов (животного и растительного мира) моделируется русская языковая картина мира (РЯКМ), ведь выбор подобных образов у разных народов различен. В РЯКМ преобладают фитоморфизмы – растительные (флористические) образы: ягодка, береза, дуб, смороквина, полынь, зелень, ракета, ромашки, одуванчик, хрен. Человек может пройти все этапы развития растений (В расцвете сил, В самом соку и т.п.). Также встречаются во фразеологизмах и зооморфные образы (Желторотый птенец, хвостик, хвост, попова собака, котенок, копыта, лапа и т.п.). Все единицы, в составе которых присутствуют зооморфные или флористические образы, обладают яркой образностью и экспрессивностью. Эти признаки создают оценочный и эмоциональный фон (т.н. «эмоциональный шлейф» А. Вежбицкая). Чаще всего выражения, в основе которых лежит натуроморфная образность, имеют неодобительно-оценочную или шутовую, ироническую окраску. В

литературе отмечается, что при отрицательной характеристике человека и его действий чаще всего используются символы «неразумной» природы (животные, растения, «предметный»/«неживой» мир). Свойства, принадлежащие неразумной или неживой природе, воспринимаются как отклонения от нормы и оцениваются отрицательно: система образов «природного мира» создает зону «чужого», «плохого». Это положение подтверждается собранными фразеологическими единицами русского языка. Как отмечает Литвиненко Ю.Ю., частичный изоморфизм человека и мира проявляется в наличии сходных этапов развития природного цикла и развития личности [Человек как субъект и объект восприятия, 2008, с. 61]. Собранный материал подтверждает это положение, так как жизнь, как показано выше, может иметь сходство с малым суточным циклом и с годовым обозначением времени.

Анализ подобных единиц также показал, что в языке не обращается внимание на «возрастную норму» – середину жизни, по крайней мере, в сформировавшемся в русском языке ФСП «проживаемое время». Это не означает, что есть периоды, которые можно обозначить как «отклонения от нормы» (молодость, старость), и собственно зрелость как показатель нормы. Однако, возможно, в языке прослеживается традиция маркирования каких-то оценочных вех, а положительная характеристика приводит к игнорированию фиксации данной стадии в языке. Можно предположить, что данные примеры показывают архаическую семантико-прагматическую оппозицию «молодость – старость», реализующую представления об опытности/неопытности (и на старуху бывает проруха; молодо-зелено, желторотый юнец, тебе бы еще в коротеньких штанишках бегать и т.п.), уважении/неуважении (старикам у нас почет, преклонный возраст, молоко на губах не обсохло и т.п.). При этом на каждой стадии отмечаются «отклонения» от нормы, когда представитель того или иного жизненного этапа наделяется характеристиками человека противоположной возрастной группы. Так, молодой человек наделяется характеристикой опытного, умного, искушенного в жизни человека (мудр не по годам / летам), тогда как пожилой человек может наделяться как положительными качествами молодых людей такими как, а) выносливость, энергия, физическая сила, бодрость (вторая молодость, молод душой (сердцем), как огурец (разг.) и т.п.); б) негативными показателями: неразумность, плохая память, неопытность (впасть в детство, как ребенок и т.п.).

Анализ собранного материала позволил выявить важность того или иного периода жизни для человека. Было выделено 8 ФСГ, содержащих семантику «необходимые этапы в жизни человека». На основании подсчитанного определенного числа ФЕ-идиом, принадлежащих каждой группе, была выявлена важность того или иного жизненного этапа. Ре-

зультаты проведенных подсчетов представлены в диаграмме, в которой фиксируется количество ФЕ-идиом, относящихся к той или иной фразеосемантической группе.



Представленная диаграмма показывает, что центральным событием в жизни любого человека, по мнению отображающего действительность сообщества, является женитьба / замужество, так как в эту ФСГ входит наибольшее число единиц (44). Непрохождение данного этапа женщиной осуждается в культуре и языке, так как она не выполняет репродуктивной функции, которая является одной из «биологических» обязанностей зрелой женщины (старая дева; бесплодная смоковница, вековечная невеста, христова невеста, ни с девками ни с бабами (диал.) и т.п.). Подтверждением того, что одиночество женщины не одобряется обществом является большее количество ФЕ, номинирующих незамужних женщин, по сравнению с ФЕ с компонентом «холостяк» (старый холостяк). В народной культуре считается, что человек должен пройти полный жизненный цикл, наиболее важной частью которого является зрелость, основной характеристикой которой является активность (биологическая, трудовая, умственная). Ее центром можно считать женитьбу/замужество как возрастной показатель изменения своего социального статуса, как следующий этап в развитии личности и выполнении «биологического» долга.

Рассмотрение фразеологического материала показало, что отражение в языке этапов жизни женщин отличается от оценки мужского возраста. У мужчин ценится т.н. «активное время» (термин Е.С. Яковлевой) (в полном расцвете сил, в поре, в самом соку и т.п.), а его утрата порицается. (не первой молодости, старый хрыч (прост.) и т.п.). У женщин выделяются «дробные» периоды: «активного», «менее активного», «пассивного» времени (после тридцати, после сорока, бальзаковский возраст (после 40), 45 – баба ягодка опять, опасный возраст, после пятидесяти, божий одуванчик и т.п.). При этом придуманы эвфемистические фразеологизмы, так как неэтично называть возраст зрелой женщины. Необходимо отметить, что среди ФЕ-идиом, характеризующих женский возраст, помимо нейтральных выражений встречаются экспрессивные фразеологизмы с шутливой, иронической окраской (45 – баба ягодка опять, опасный возраст).

Таким образом, понятие «проживаемое время» одновременно вписывается и в линейное представление о жизни как дороге, берущее начало еще в древности, и жизненных этапах, имеющих циклический характер, изоморфных суточному делению и годовому природному круговороту. При этом наблюдается отражение таких состояний человека, как «пассивное» накопление сил, «активное» действие, «затухание» сил и «утрата» возможности действовать.

Данный подход позволяет рассматривать человека «во времени» как отдельную личность, повторяющую заданный цикл. При этом отражаются события, проживаемые и оцениваемые «другими» (предшественниками). В результате создается своеобразная «шкала существования человека». Используемые языковые средства как с «выраженной» языковой семантикой, так и «скрытой». Не менее важной является отражаемая человеком оценка этапов его жизни, которая может носить гендерные корни. При этом женщинам свойственна субъективная оценка прошедших и настоящих жизненных этапов, а мужчинам близка объективная оценка своего возраста. Эта оценочность, несомненно, находит отражение во фразеологизмах-идиомах русского языка.

Список литературы:

1. Человек как субъект и объект восприятия: фрагменты языкового образа человека: монография / под ред. Н.Д. Федяевой. Омск: изд-во ОмГПУ, 2008. – 162 с.
2. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира. (Модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994. – 343 с.

Гоголадзе Т.А.

Горийский университет,
г. Гори (Грузия)

Миндиашвили Н.М.

Сухумский государственный университет,
г. Тбилиси (Грузия)

«ВИШНЕВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В ГРУЗИНСКИХ ПЕРЕВОДАХ И ПОСТАНОВКАХ

К концу 1903 года Антон Павлович Чехов (1860-1904) закончил работу над пьесой «Вишнёвый сад». Постановка пьесы была осуществлена в 1904 году ко дню рождения драматурга и была посвящена 25-ой годовщине его деятельности. Сам А.П. Чехов, к этому времени уже тяжело больной, присутствовал на премьере в Москве. Пьеса была принята с огромным успехом и считается вершиной драматургии А.П. Чехова.

Начиная с 1904 года пьеса «Вишневый сад» переводится на разные языки. За переводом следует и постановки на сценах зарубежных театров. А.П. Чехов дважды гостил в Грузии (в июле 1888 года и в конце мая 1900 года) и в своих письмах-воспоминаниях выражал сожаление, что не удалось творить в этой прекрасной стране.

В 1889 году Григол Вольский (Умцифаридзе) перевел одноактную пьесу А.П. Чехова «Медведь». В 1890 году М. Насидзе перевел «Иванова» под названием «Жертва бесхарактерности, или Нико Джамбарашвили». Р.Д.С. (псевдоним) в 1903 году перевел «Дядю Ваню». К концу 1900-ых годов было переведено на грузинский язык примерно 24 произведения А.П. Чехова.

Переводческая традиция в Грузии имеет свои древние истоки. С XIX века русский язык вместе с французским стали популярными в Грузии. На страницах грузинских газет и журналов появляются переводы русских писателей. Еще в XVIII веке при царе Ираклии II в придворном театре ставили пьесы Сумарокова. Традиция переводных и переделанных пьес продолжалась в XIX веке на сценах грузинского театра. По библиографическим данным, к началу XX века (до 1921 года) среди переводных произведений на первом месте стоит русская литература (почти половина всей переводной литературы). Переводы осуществлялись по традициям основных тенденций данной эпохи. Этому свидетельствует как выбор переводимой литературы, так и манера перевода.

Адекватный перевод и переделки очень характерны для тогдашней литературы (особенно драматургии). Грузинский шестидесятник, писатель, публицист, лидер национально-освободительного движения в Грузии И. Чавчавадзе впервые обращает внимание на переводимую

литературу и качество перевода. И. Чавчавадзе даёт определяющее различие между переводом и переделкой:

«Когда берётся сценическое произведение из чужой жизни для нашего театра, нужно учесть два обстоятельства: или то, что чужая жизнь, характер или обычай знать и понимать так, как оно есть в подлиннике передать и точно и без изменения, или то, чтобы взять только суть, основной предмет или структуру целой пьесы, но с изменениями: где нет соответствующих характеров, обычаев или образа жизни и они для нас чужды, не подходят – там заменить нашими характерами, обычаями, образом жизни. Этим путём чужой образ жизни перестроится на наш лад... В первом случается это перевод, во втором переделка.» [Чавчавадзе, 1986, с. 113].

На первом этапе развития грузинского театра доминируют переделки, но уже к началу XX столетия переводы занимают единственное и главное место для постановок на сцене. Этому способствовали прекрасные переводы шекспировских пьес и самого Ильи Чавчавадзе («Царь Лир») и Иванэ Мачабели. История и методология перевода многим обязаны работам французских, немецких, английских, русских, грузинских исследователей-теоретиков разных периодов (А.Ф. Тайтлера, П. Кадера, Х. Белгера, Ф. Хеннверта, А. Смирнова, И. Кашкина, А.В. Федорова, Г. Гачечиладзе и др.). По определению переводчика и литературоведа-теоретика Гиви Гачечиладзе: *«Художественный перевод представляет собой форму художественного творчества, ту же роль, что для автора оригинала живая реальность. Метод переводчика соответствует его мировоззрению».* [Гачечиладзе, 1966, с. 170] К сожалению, опубликовано очень мало работ теоретиков об особенностях перевода драматургических произведений.

Вышесказанное касается и переводов пьес А.П. Чехова. Чехова переводили и переделывали. Исследования насчет сравнительного анализа качества переводов Чехова на грузинский язык мы не смогли найти.

Однако надо учесть переводческие тенденции и методологии XX века. В конце 1904 года писательница, актриса и переводчица Софио Цицишвили переводит пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад» – («alublis baRi»), которая была опубликована в приложении (№5) газеты «Иверия» (1905 г.).

Перевод С. Цицишвили представляет собой первый адекватный перевод этой пьесы. Переделывается только стиль образования собственных имён, отчества и фамилии. Например, Любовь Андреевна Раневская – luba andrias asuli ranevskisa (Луба Андриас асули Раневскиса), Варя – varo (Варо) и т.д. Только почему-то не переделана по аналогии Шарлотта Ивановна. В остальном переводчица следует за текстом оригинала, чувствует стиль и манеру и вникает в идею пьесы. К сожалению, этот

перевод больше не издавался. Думается, сама актриса, активная участница драматических кружков, хотела не только познакомить грузинского читателя с чеховским шедевром, но и помечтать о её постановке.

В 1908 году в Кутаисском театре (которую возглавлял 1908–1968 годы писатель, драматург и актёр Шалва Дадиани) была переделана, а потом поставлена пьеса «Вишневый сад» под названием «Салхино» (в буквальном переводе «там, где счастливо пируют»). Неизвестен не только автор переделки, но и режиссер-постановщик.

В 1909 году в тбилисском драматическом театре была переделана и поставлена пьеса «Вишневый сад». Также неизвестен автор переделки (может быть и тот самый автор кутаисской постановки, потому, что пьеса снова называлась «Салхино»).

С этих времён прошло почти 50 лет. Изменяется стиль и методология переводческих принципов: *«Зачастую говорят, что переводчик должен всецело подчинить свою личность переводимому автору. Это невозможно и тем более невозможно, чем талантливее переводчик. Долг переводчика проникнуться мировоззрением, манерой, стилистическим характером автора и по мере сил передать это мироощущение, манеру и стиль средствами родного языка, оставаясь самим собою».* [Вопросы художественного перевода, 1955, с. 24].

Появляется новый перевод «Вишнёвого сада», на этот раз переводчик прозаик-драматург, режиссер, актёр, общественный деятель, директор грузинской студии в Москве, директор театра им. Ш. Руставели в Тбилиси, председатель театрального общества Шалва Дадиани (1874–1959). Пьеса была издана в 1954 году издательством «Хеловнеба» отдельной книгой, а в 1962 году внесена в третий том собраний сочинений А.П. Чехова на грузинском языке (издательства «Сабчота сакартвело»).

«Вишнёвый сад» так и не был поставлен на протяжении почти 80 лет. В 1986 году, Михаил Туманишвили задумал поставить эту пьесу в своём театре. Он долго работал над спектаклем. Три раза пробовал (1983, 1986 и 1995 годах), подготавливал каждую сцену, выбирал актёров (Нинели Чанкветадзе, Зураб Кифшидзе), в последний раз, в 1995 году, почти закончил все 4 акта, но – не успел... Осталась только мечта великого мастера и эссе «Импровизация на тему «Вишнего сада». Это прекрасное эссе режиссёра, постановщика, писателя М. Туманишвили как-будто немножко приоткрывало дверцу в мир шедевра А.П. Чехова.

«Три правила (и темы) жизни.

Гаев и Раневская – Наши предки Рим спасали,

Жить прошлым.

Петя – Мечта и стремление к лучшей жизни,

но только без каких-либо действий.

Лопахин – Заниматься делом» [Туманишвили, 1998, с. 309]

Роберт Стуруа про «Вишнёвый сад» писал: «Чехов смеялся. Он не выносил упадок интеллигенции и считал, что все несчастья идут от них самих и ихней высокомерности...»

«Я не дискутирую с ними. Они правы, но эта концепция навеивает грусть. Почему же не помнят то добро, которое исходит от интеллигенции. Вместе с их уходом ушло что-то хорошее, неповторимое. Они похожи на белых аистов...» [Туманишвили, 1998, с. 318]. Туманишвили и согласен и не согласен с мнением Стуруа. Он нередко вспоминает Пitera Брука, его постановку «Вишнёвого сада», которая похожа на прекрасный, сказочный мир. Супруга Брука – Наталия в роли Раневской, надевала платья XIX столетия, а Гаев сидел на высоком сундуке, болтал ножками по-детски. Что это было? Натуралистическое или обереудское решение постановки?

«Очень распространена ошибка Чехова, как натуралиста, а ведь многие из художественных пьес, известных в последние годы под названием «куска жизни», охотно возомнили себя чеховскими. Чехов никогда не писал просто «кусочек жизни», он был доктором, который невероятно осмотрителен, и только снимал один за другим тысячи и тысячи слоев. Эти слои он обрабатывал, а затем располагал их в изысканно хитроумной, абсолютно искусственной и многозначительной последовательностью...». [Брук, 1984, с. 83].

Ушёл режиссер, замысел мастера потерян навсегда? и как будто всё кончилось. В театре Туманишвили часто спорили его ученики, как восстановить его постановку, не лучше ли постановить как прощание с учителем? И это не получилось.

И вот Гоги (Георгий) Маргвелашвили решил постановить пьесу Чехова. Заведущая литературной частью Манана Антадзе перевела «Вишнёвый сад» специально для новой постановки, ученики Туманишвили объединились, и в 2006 году воплотилась мечта: на сцене театра Туманишвили был постановлен спектакль по пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад». Это было первой, интересной постановкой по принципам театра абсурда. Замысел режиссера Г. Маргвелашвили гласит: Все когда-то хорошее уходит, уходит с грустью, канув в небытие, новое приходит и к нему или привыкнешь, или нет. Тогда ты должен уйти. Эта тема вечна и стара как мир.

Пьеса имела успех, была на гастролях в Москве, в Театре им. Моссовета. Были рецензии. Особенно важны оценки большого знатока Чехова Татьяны Шахазизовой («Экран и сцена», 2006, №5 [797]).

«Здесь мало ностальгии, лирики воспоминаний, видения или то, что Анатолий Эфрос называл «жизненной поэзией». Как будто формула от мастера «Жизнь в сквозняке», как дух спектакля и образ» – пишет Т. Шахазизова, – «На сцене все чётко, на грязно-белом фоне, холодно.

Огромный шкаф и сундук становятся часто дверьми и кулисами, куда уходят актёры. А бал в доме Раневских похож на пир ведьм. Герои пьесы жили мечтами о прошлом, новое они не смогли принять, по этому канули в абсурд... Спектакля Г. Маргвелашвили уже 2 года нет в репертуаре театра, но с 2010 года он возобновится и вновь будут играть шедевр Чехова «Вишнёвый сад». Актёры – бывшие ученики М. Туманишвили. Роль Раневской исполнит Нинели Чанкветадзе»...

Ещё одна попытка постановки «Вишнёвого сада» была осуществлена в польском драматическом театре Ваучеса в 2003–2006 годах грузинским режиссёром Театра К. Марджанишвили – Андро Энукидзе.

«Вишнёвый сад» Чехова – мечта, мечта о прошлом, настоящем и будущем. Она бессмертна несмотря на трудности, разногласия у режиссёров разных театров Грузии.

Головченко И.Ф.

Пятигорский государственный лингвистический университет,
г. Пятигорск (Россия)

МЕЖДУ ОБРАЗОМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ: ЮРИДИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ТЕКСТАХ А.П. ЧЕХОВА

Каждое произведение А.П. Чехова-новеллиста отражает реалии, многие из которых являются остро современными и порой даже не нуждаются в интерпретации, по крайней мере, для России. В данном случае речь идет, естественно, об интерпретации не как о переводе с русского на другой язык, а о передаче и восприятии реалий времени и места, в которых творил писатель, в контексте юридического дискурса. Подобный подход объясняется тем, что автор данной статьи преподаёт правовые дисциплины студентам лингвистического университета, а для обеспечения междисциплинарных связей и поддержания интереса к правоведению у обучающихся не юридическим специальностям творчество А.П. Чехова является неисчерпаемым источником наглядных примеров (иногда парадоксальных), которые в контексте заявленного дискурса следовало бы назвать юридическими фактами, составляющими основу сюжетно-композиционного развития повествования и его идейно-тематической направленности.

Страшный термин «коррупция», являющийся неизбежной российской реалией, хотя и не вошел в лексикон А.П. Чехова, тем не менее неотъемлемая составляющая названной реалии – «взятка» – часто встречается в произведениях писателя. Причем речь о ней идет не как о чем-то из ряда вон выходящем (ненормальном), заслуживающем порицания, не как о правонарушении, а как о естественном, обыденном, нормальном (не противоречащем нормам права), как это представлено в рассказе «Оратор»: «Помилуйте, что вы говорили? Бескорыстен, неподкупен, взятку не берёт! Ведь про живого человека это можно говорить только в насмешку-с».

Живописной иллюстрацией «нормальности» (в смысле непротивоправности) взятки оказываются рассуждения станового пристава Прачкина, раздосадованного случившимся накануне проигрышем в карты (рассказ «Не в духе»): «– Восемь рублей – экая важность! – заглушал в себе Прачкин этого беса. – Люди и больше проигрывают, да ничего. И к тому же деньги дело наживное... Съездил раз на фабрику или в трактир Рылова, вот тебе и все восемь, даже еще больше!».

Естественность и обыденность взятки проявляются в монологе героини рассказа «Загадочная натура»: «Родилась я в бедной чиновничьей семье. Отец добрый малый, умный, но... дух времени и среды... Vous

comprenez, я не вино моего бедного отца. Он пил, играл в карты... брал взятки...».

Но ярчайшим примером обыденности взятки и чиновничьего произвола, безусловно, является рассказ с абсолютно парадоксальным по отношению к его содержанию названием «Служебные пометки». Начинается он так, «В книге «входящих» ... на полях имеются карандашные пометки, сделанные разными почерками. Так как все они носят печать мудрости и полны высокого значения, то надо думать, что они принадлежат лицам начальствующим. Выбираю самые лучшие и характерные...»

«Птица узнаётся по перьям, хороший проситель по благодарности».

Автор следующей пометки, указывая причину отказа просительнице, выражает возмущение тем, что она сама выполнила предписание «ст. 64 п. I Уст. О герб. сборе», освобождающее её от уплаты названного сбора: «и в неприлеплении ею шестидесятикопеечной марки я усматриваю не столько понимание духа законов, сколько желание действовать самовольно, помимо указаний надлежащего начальства. ... она же распоряжаться не может. Отказать».

Другой российской реалией, постоянно сопутствующей взяточничеству, выступает безответственность (как в проспективном – позитивном, так и ретроспективном – негативном смысле) лиц, замещающих государственные должности, которую красочно иллюстрирует рассказ «Рыцари без страха и упрека». Уже его название (кстати, тоже парадоксальное содержанию) как нельзя более точно передаёт перманентную суть непотопляемого, никчемного, незаслуженно удачливого русского чиновника, попеременно «терпящего успех» как в роли того, кто топит, так и того, кого топят. В рассказе «говорили о случаях, случайно случившихся на той или другой линии» железной дороги. «Три вагона разбило! ...Двое убитых, пять раненных... Предостережений много принято было, а между тем не обошлось без худа. ...В одном из вагонов начальнику движения из его усадьбы свежих раков везли, да при суматохе растеряли. Начальник мечтал в этот вечер раки а ла бордалез кушать. ...И не будь этих самых раков подлых, не прилетело бы ко мне на станцию следствие, и не потерял бы я место...»

– Вы и теперь без места? – спросила поповна из соседнего села...

– Какое! Через неделю я служил уж на другой дороге, хоть и под судом числился».

«Жертва» случая недоумевает: «С места меня пугнули и судом грозили. Ты-де, мол, спал и телеграммы не дал. Начальнику станции, выходит, и спать нельзя... народ бессовестный... Из-за пустяков семейного человека места лишили».

Рассказ «Следователь», повествующий о том, как «уездный врач и судебный следователь ехали в один хороший весенний полдень на

вскрытие», отчётливо иллюстрирует ещё одну реалию, роднящую труд писателя (завязка – развязка), врача (болезнь – исцеление, диагноз – лечение), юриста (правонарушение – наказание), а именно причинно-следственную связь между деянием (правонарушением) и его последствиями, которая является неотъемлемой (хотя и не всегда очевидной) составляющей объективной стороны состава правонарушения.

Подобная иллюстрация сохраняет свою актуальность и сегодня, не только живописуя названную юридическую категорию, но и показывая, казалось бы, парадоксальные подходы к ее пониманию, с одной стороны, компетентным субъектом – следователем, заявившим: «В природе есть много загадочного и темного, но и в обыденной жизни, доктор, часто приходится наталкиваться на явления, которые решительно не поддаются объяснению... Например, я знаю одну очень интеллигентную даму, которая предсказала себе смерть и умерла без всякой видимой причины именно в назначенный ею день» и тем самым расписавшимся в собственной некомпетентности, а с другой стороны – некомпетентным (в юридических тонкостях) субъектом – уездным врачом, который отвечает следователю: «нет действия без причины,... Есть смерть, значит, есть и причина. А что касается предсказания, то ведь тут мало диковинного». Фактически оказывается, что обыватель, рядовой член государственно-организованного общества, не наделенный ни правом, ни полномочием, смылит в следствии больше, чем наделенный и правом и полномочием – следователь, то есть служащий правоохранительных органов государственной власти. Собственно соединение, казалось бы, несовместимых явлений – перманентная российская реалья, которая проявляется с самого начала рассказа в уже процитированном первом предложении: «хороший весенний полдень» и «вскрытие». Более того, уже в заглавии содержится противопоставление содержанию, ведь в итоге истинным следователем оказывается не судебный следователь, а уездный врач.

Присутствие врача в большинстве произведений А.П. Чехова, учитывая его профессию, вполне естественно. Особенно в контексте вышеизложенного, ведь врач, чтобы избавить пациента от болезни, должен решить задачу по выявлению её причины, что во многом, как уже было сказано, роднит врача со «служителями Фемиды» (служащими правоохранительных органов), решающими схожие, в смысле установления причин, задачи. Вот хотя бы ст. 24.1. действующего Кодекса Российской Федерации об административных правонарушениях: «Задачами производства по делам об административных правонарушениях являются всестороннее, полное, объективное и своевременное выяснение обстоятельств каждого дела, разрешение его в соответствии с законом, обеспечение исполнения вынесенного постановления, а также выявление

причин и условий, способствовавших совершению административных правонарушений».

Доктор, чиновник и взятка парадоксальным образом встретились «В вагоне» (название рассказа): «Ну, что может быть приятнее, когда стоишь этак с глаза на глаз с обывателем и вдруг чувствуешь на ладони некоторое бумажное, так сказать, соприкосновение... Так и бегают по жилам искры, когда в кулаке бумаженцию чувствуешь...

– Вы, вероятно, доктор?

– Храни бог, я становой».

Конечно же истинная причина присутствия доктора почти во всех произведениях А.П. Чехова вполне объяснима. Характерно, что автор в начале своего творческого пути задаётся вопросом, вынесенным в название рассказа «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» (1880 г.). Юридический дискурс проявляется в его сочинениях как способ отображения и обобщения окружающей реальности. Действительность и художественный образ связаны «диагнозом» (что в контексте юридического дискурса может восприниматься как приговор) доктора Чехова.

Голуб Е.З.Минский государственный лингвистический университет,
г. Минск, (Республика Беларусь)**ПРЕПОДАВАНИЕ РКИ В УСЛОВИЯХ КУЛЬТУРНОЙ
И ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ БЕЛАРУСИ:
ПУТИ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ**

В последние два десятилетия интерес к изучению русского языка среди иностранцев значительно вырос, что вызвано двумя взаимосвязанными факторами: переходом к рыночной экономике и демократическими преобразованиями на постсоветском пространстве, благодаря которым страны бывшего СССР, в том числе и Республика Беларусь, стали более открытыми и привлекательными для иностранцев. Если первый фактор является стимулом для иностранных граждан к изучению русского языка в качестве средства профессионального общения, то второй позволяет это делать в условиях естественной языковой среды. Спрос рождает предложение: на рынке образовательных услуг появилось множество курсов русского языка для иностранных граждан, которые имеют различный организационно-административный статус, в том числе курсовое обучение русскому языку иностранцев в рамках государственных учебных заведений.

Курсы русского языка функционируют и в Минском государственном лингвистическом университете на факультете русского языка для иностранных граждан. Это краткосрочные курсы (от двух недель до трёх месяцев) и среднесрочные (от трёх месяцев до года), которые носят интенсивный характер (20 часов в неделю) и работают круглый год, включая и летний период.

С целью изучения мотивации, целей, потребностей слушателей, а также некоторых социально-психологических особенностей аудитории, нами регулярно проводятся анкетирования, результаты которых демонстрируют многообразие аудитории по различным параметрам: по возрасту, национальности, уровню образования и уровню владения русским языком, опыту предшествующего изучения иностранных языков, а главное – по мотивации, целям и задачам, которые ставят перед собой учащиеся. Подобные анкетирования позволяют правильно организовать учебный процесс и создать такие условия обучения, которые бы мотивировали всех учащихся продолжать изучение русского языка.

Возрастной диапазон слушателей курсов – от 16 до 65 лет, большинство – в возрасте от 18 до 32 лет. Половина обучающихся на курсах являются студентами различных вузов у себя на родине, некоторые

уже имеют высшее образование. На курсах обучаются слушатели из Турции, Южной Кореи, Германии, Великобритании, Швеции, Австрии, Испании, США, Словакии, Японии и др. По данным последнего анкетирования, опыт изучения русского языка и уровень владения им также различен: 55% слушателей изучали русский язык у себя на родине, 12% имеют также опыт изучения русского языка в России или в Украине, 33% не изучали русский язык до приезда в Минск.

Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что для большинства слушателей (86%) русский язык является необходимым условием их настоящей или будущей профессиональной деятельности. Среди них можно выделить слушателей с универсальным типом мотивации и конкретным (узконаправленным). Универсальным типом мотивации характеризуются слушатели, для которых русский язык является будущей специальностью (студенты-филологи), и слушатели, профессия которых связана с изучением русской культуры, истории, менталитета (политологи, антропологи). Конкретный тип мотивации свойственен слушателям, которые готовятся работать с носителями русского языка у себя на родине или в России в более узкой профессиональной сфере (сфере туристического бизнеса, торговли, медицинского обслуживания и др.).

14% слушателей не связывают изучение русского языка со своей основной профессиональной деятельностью. Это люди с универсальным типом мотивации, которых привлекает русское искусство, русская литература, «загадочная русская душа».

Тип мотивации в некоторой мере определяет и приоритеты в овладении различными видами речевой деятельности. Если для студентов-филологов одинаково важны все виды речевой деятельности, то для других категорий учащихся наибольшую значимость имеет говорение и аудирование (понимание) русской речи.

Конечно, на курсах русского языка нет возможности формировать группы в соответствии с узкими целями учащихся, но подобные анкетирования позволяют преподавателю обеспечить занятия по практике речи тематическим материалом, который в определённой степени интересуется всех учащихся, и уже в рамках избранной тематики индивидуализировать работу в соответствии с их специфическими потребностями.

Исключительно важной представляется задача поддержания мотивации на достаточно высоком уровне в процессе всего периода обучения. Опыт работы свидетельствует, что при значительной протяжённости курса (10-12 месяцев) возникают трудности в сохранении первоначального уровня мотивации.

Существенное влияние на изменение мотивации могут оказать проблемы, с которыми сталкиваются учащиеся: обучение в одной группе

слушателей, различных по типу мотивации, трудности в изучении грамматики русского языка, условия проживания в общежитии и, конечно, проблемы адаптации в новой культурной и языковой среде.

Иностранцы, приезжающие в нашу страну для изучения русского языка, оказываются в своеобразной языковой среде. Ещё у себя на родине они получают минимальное представление о языковой ситуации в Беларуси: по крайней мере, им известно о существовании двух государственных языков, о том, что русский язык является основным языком образования и активно используется в повседневной жизни. Иностранцы сталкиваются с белорусским языком только в его «представительской» функции (объявления в общественном транспорте, отдельные телевизионные программы), что не осложняет их пребывания в Беларуси и не создаёт существенных препятствий для общения. Двухязычие в нашей стране имеет и позитивные моменты для иностранных слушателей: обогащает их языковой опыт, развивает лингвистическое мышление и навыки языковой догадки. Чтобы предупредить возникновение коммуникативных трудностей при пользовании общественным транспортом, преподаватели в рамках темы «В городе» знакомят учащихся с названиями станций метро на русском и белорусском языках. Коммуникативно несбалансированная языковая ситуация в Республике Беларусь вызывает интерес иностранных слушателей в различных аспектах (соотношение социальных функций, объём коммуникации на обоих языках, языковая политика государства и др.), поэтому интересующимся этой проблематикой студентам мы предлагаем цикл занятий социолингвистического характера. В нашем университете для иностранных студентов также есть возможность изучать белорусский язык.

Попадая в новую культурную и языковую среду, человек, как правило, испытывает чувство дискомфорта, которое получило название культурного шока. Количество иностранцев, обучающихся в нашей стране, растёт, и, конечно их впечатления от жизни в Беларуси, их восприятие культурных реалий становятся предметом обсуждения на занятиях. Преподаватели регулярно слышат как положительные оценки нашей культурной среды, так и отрицательные. Чтобы правильно понять, как воспринимают нас и нашу культурную среду обитания иностранцы, мы периодически проводим специальное анкетирование, в котором предлагаем следующие вопросы: «Что Вас шокировало в Беларуси?» и «Что Вас приятно удивило в Беларуси?»

Анализ полученных ответов позволяет судить о том, что является важным при восприятии чужой культуры. В иной культурной среде (в нашем случае – в белорусской), в первую очередь, привлекает внешний вид города и его жителей, различные объекты культуры и искусства, манера поведения, черты характера людей и их отношение к иностран-

цам. Картина положительных впечатлений достаточно целостна. Они отмечают, что Беларусь – это спокойная, безопасная страна; Минск – красивый, чистый, зелёный город, в котором имеется широкий выбор культурных мероприятий с приемлемыми ценами. В оценке характера белорусов можно отметить следующую разницу: преподаватели, знакомые, друзья воспринимаются как открытые, доброжелательные люди, а люди на службе или «наделённые властью» (продавцы, работники столовой, чиновники) – как грубые и невежливые.

Зная о проблемах, с которыми могут сталкиваться студенты во время проживания в нашей стране, преподаватель может помочь им в решении бытовых и личных проблем, особенно в начале обучения, когда преподаватель часто является единственным близким человеком и связующим звеном с миром. Анкетирование позволяет выявить источник негативных эмоций у иностранцев, которые можно уменьшить или даже предупредить.

Оценки культурной среды Беларуси иностранцами во многом влияют и на наше представление о собственной культуре. Например, многие минчане думают, что Минск не очень привлекателен для иностранцев, так как в нём мало исторических достопримечательностей и архитектурных памятников, а на иностранцев он, наоборот, производит прекрасное впечатление. Поэтому интерес к культуре Беларуси необходимо максимально использовать как во время учебных занятий, так и при организации внеаудиторных мероприятий. На кафедре русского языка создано учебное пособие «Белая Русь», которое даёт возможность слушателям получить необходимые лингвострановедческие знания, знакомит с историей, самобытной культурой и современной жизнью Беларуси. Работа по данному пособию может служить подготовительной базой для проведения внеаудиторных мероприятий: автобусных поездок по Беларуси, пешеходных экскурсий по городу, посещений музеев, выставок, театров. На факультете организуются экскурсии не только по традиционным маршрутам (Витебск, Гродно, Мир, Несвиж), но и в места с уникальной природой и ландшафтом (Беловежская пушка), в маленькие города (Заславль, Пинск, Вилейка) и даже в глухую белорусскую деревню. Такие путешествия помогают студентам лучше узнать Беларусь, пробуждают интерес к нашей культуре и истории и, конечно, повышают мотивацию изучения языка, на котором говорят жители страны.

Для проведения подобных мероприятий активно привлекаются белорусские студенты, которые при необходимости выступают в роли переводчиков, так как экскурсии обычно проводятся на русском языке. Общение иностранных стажёров с белорусской молодёжью при подготовке концертов, литературных и музыкальных праздников, конкурсов позволяет иностранным учащимся лучше ориентироваться в различных

ситуациях общения, адаптироваться в непривычной среде, а также развивать коммуникативные умения и навыки.

Таким образом, развивая интерес иностранцев к Беларуси, своеобразию её культуры и языковой ситуации, преподаватель тем самым поддерживает мотивацию изучения русского языка иностранными учащимися, для которых именно русский язык является основным средством познания оригинальной культуры Беларуси.

Гуновска М.
Университет им. Демокрита,
г. Комотини (Греция)

ОБРАЗ ГРЕКА В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Образ Грека присутствует в новой болгарской литературе еще со времени ее зарождения – конца 18 века. Это обусловлено фактом, что судьба двух народов, входящих в состав Османской империи, была неразрывно связана на протяжении веков. В основном, можно заметить, что отношения между болгарами и греками в историческом и политическом плане отражает и построение этого образа в произведениях болгарских авторов. Цель настоящего доклада – рассмотреть как изменяется этот образ в произведениях болгарских писателей последних десятилетий, когда произошли огромные перемены как в политическом аспекте, так и в ценностной системе болгарского общества. Разрушение социалистической системы, новый строй, к которому стремится современный мир, переосмысление моральных и культурных ценностей, разрушение границ и, вследствие этого, отношение к соседним народам безусловно повлияло и на литературу, в нашем случае – на образ Грека в национальной болгарской литературе. Но чтобы рассмотреть новые тенденции в этом направлении, позволим себе сделать краткий обзор темы – такой, какой она представляется болгарским литературоведам, работающим в этом ключе.

Как отмечает выдающийся исследователь болгарской литературы Надя Данова, в ходе оформления болгарской национальной мифологии появляются фигуры Другого, с которым болгары идентифицируются и сопоставляют себя. Рядом с фигурами *своих* стоят фигуры *Другого* в нескольких основных вариантах – это Престижный Другой, Похититель, Варвар, Религиозный Другой, истонченный, слабый, но коварный Интриган и Завистник, а также коварная Красавица [Данова, 2003, с. 92].

В начальных веках османского владычества (14 – 18 вв.) термин Грек не содержал в себе отрицательного значения, он являлся символом образованного человека, т.е., выполнял роль Престижного Другого. Болгары и греки, как христианские народы под чужим владычеством, имели схожую судьбу и являлись братскими [там же, с. 93].

С началом пробуждения болгарского национального самосознания постепенно категория Свои приобретает иное содержание. Она уже идентифицируется с болгарской этнокультурной общностью, основывающейся на общем языке, происхождении, хозяйственной жизни, исторических традициях и территориальном распределении. Греки превращаются в народ, который стремится помешать культурной и политической независимости болгар.

Первое произведение, свидетельствующее об изменении отношения к образу Грека в болгарском национальном сознании – это «История славяноболгарская» (1762 г.) Паисия Хилендарского [там же, с. 94]. Для него византийцы и современные греки – один и тот же народ. В книге рассказывается о героизме болгарских царей, которые неоднократно обращали в бегство греческие войска, о зависти и ненависти греков по отношению к болгарам. Так формируется последующий образ Грека – он культурнее и образованнее Болгарина, но он высокомерен, хитер, безжалостен, жаден, жесток, бесчестен, завистлив. Доказана и губительная роль Гречанки, вошедшей в дом болгарских царей, т.е. появляется Гречанка в образе Коварной красавицы [там же, с. 96]. **Паисий подчеркивает**, что так же, как турки поработили Болгарию, так и константинопольские патриархи с турецкой помощью завладели болгарской Патриархией и из-за своей ненависти к болгарам, с самого начала стали назначать только греческих священников и вместо того, чтобы проявлять заботу о болгарских школах, обратили их в греческие... [там же, с. 97].

В произведениях другого выдающегося литературного деятеля болгарского Просвещения – Софрония Врачанского, Греки появляются в нескольких вариантах. Это и представитель церковной власти, который грабит болгарский народ, но, с другой стороны, в автобиографии автора, наряду со злодеем протосингелом, присутствуют и архиереи – мудрые и справедливые люди. В словах, обращенных к болгарскому народу, Софроний советует своим соотечественникам брать пример с греков и европейцев, которые, благодаря своим знаниям, стали правителями и властелинами болгар. В этой ипостаси, конечно, очерчивается образ Грека – Престижного Другого [там же, с. 98].

В 1792 году выходит в свет еще одна история – «История во кратце о болгарском народе словенском» иеромонаха Спиридона, в которой образ Грека представлен в облики коварного Интриганта и Завистника. Там греческий патриарх подучил султана Селима уничтожить всех благородных, просвещенных болгар и епископов, т.е. мы видим, несомненно, новый вариант темы Коварного и Лукавого Интригана, который слаб и не действует открыто, с оружием в руках, а исподволь, используя силу османцев [там же, с. 100].

Грек появляется как Престижный Другой у просветителя Райко Поповича, который восхищается греческой культурой и греческим языком и считает, что болгарам следует изучать его, чтобы образоваться, а не читать русские книги, которые далеки от болгарской молодежи [там же, с.102].

Эволюция по отношению к грекам наблюдается и у Неофита Бозвели. В 1835 году выходит его «Славяноболгарское детоводство» – что-то вроде энциклопедии знаний для детей. В пятом томе образ Греков

присутствует как образ Престижного другого, автор рассматривает их с времен Древней Эллады, но подчеркивает, что и современные ему греки – их прямые наследники, остроумные и любознательные. В 40-х годах, однако, Бозвели становится борцом за независимость болгарской церкви и изменяется его отношение к Грекам. Он обвиняет их в том, что они стремятся духовно поработить болгар, сербов и в его словах проступает образ Слабого Коварного Интриганта, более опасного, чем отоманцы, из-за его подлости [там же, с. 104].

Можно привести в качестве примера целый список имен болгарских литературных деятелей, писателей, поэтов и историков, у которых присутствует образ Грека. Ограничимся, однако, простым упоминанием имен авторов. Это Иван Селимински, Анастас Кипиловски, Васил Априлов, Константин Фотинов, Иван Богоров, Петко Рачов Славейков, Марин Дринов и многие другие. У большинства из них этот образ выступает отрицательным – как образ Коварного Злодея и Завистника, и это неслучайно. Ведь 19 век – век борьбы болгар за независимую церковь, которой из всех сил противодействовало греческое духовенство. Другой образ Грека – это Престижный Другой, высококультурный, одаренный знаниями, которым восхищаются и которого ставят в пример.

В первой половине 20 века двое авторов национального значения выражают свое отношение к греческому народу. Необходимо упомянуть, что это – период Балканских войн, когда представители двух наций нередко встречались на поле боя, период, который был крахом болгарских национальных идеалов об осуществлении единства болгар – духовного и территориально-политического [Велкова, 2003, с. 135]. Упомянем здесь творчество Антона Страшимирова и Димитра Димова. Антон Страшимиров убежден в положительных качествах болгарского народа, его негативизм к соседнему народу служит тому, чтобы подчеркнуть превосходство болгар [сочинения «Болгары, греки, сербы», 1918, «Книга о болгарях», 1918, «Наш народ», 1923].

Совсем иное отношение к грекам проявляется в произведениях Димитра Димова, написанных во время Второй мировой войны, когда северо-греческие земли были присоединены к Болгарии. В его сочинении «Впечатления от одной поездки на Тасос» (1942 год) преобладает восхищение и преклонение перед красотой Греции. Говоря о городе Кавала, писатель отмечает, что как только болгары туда ступили, были снесены все грязные деревянные лачуги между площадью и пристанью, вычищен гниющий мусор из рыбных магазинчиков и прочих лавок, и все это было превращено в парк с цветами. Здесь как бы отвергается бытующая идея, что греки облагородили нецивилизованных болгар – в данном случае роли поменялись. В произведении в целом чувствуется симпатия к природе, населенным местам и обитателям Греции. Автор

вспоминает величие Древней Греции и подчеркивает, что на фоне великолепной природы возвышенность эллинов понятна, а по отношению к современным ему грекам встречаются эпитеты как «честный грек», «добродушные греки». Закончим обзор словами современного литературоведа Сани Велковой, что «наличные тексты в большой степени являются опровержением логического вывода, что в период между двумя войнами между двумя народами следовало бы ожидать враждебности, проявившейся и в литературе» [там же, с. 141].

Примерно так можно подытожить обзор связанных с темой произведений авторов начала 18 – середины 20 веков. А теперь остановим наше внимание на нескольких романах, вышедших в 90-ые годы 20 и в начале 21 века.

В историческом романе Веры Мутафчиевой «Я, Анна Комнина» повествование ведется от имени дочери византийского императора Алексия Комнина, известным историком Анной Комниной и некоторыми близкими ей людьми. Сама Анна – среди самых обаятельных женских образов – чрезвычайно образованная, мудрая, проницательная и умная женщина, обладающая редкими управленческими способностями, с огромной любовью к литературе и знаниям. Это универсальный образ. Но в ходе повествования вырисовываются две оппозиционные пары образов. Во-первых, это противопоставление византийки Анны Даласины, одной из бабушек главной героини, матери императора, и другой ее бабушки – Марии Болгарской – правнучки брата последнего болгарского царя Самуила. Анна Даласина – расчетливая, суровая, властная женщина, очень умная и образованная, но холодная и сдержанная. Она больше всех любит свою необыкновенную внучку Анну, но ставит всегда власть выше людей, выше своих чувств. Полная ее противоположность – Мария Болгарская, которая правит землями у Охридского озера. Она очень богата, но как бы в подчиненном положении – к ней ее Константинопольские византийские родственники относятся с неким презрением, однако это не мешает им строить свои политические козни при помощи ее золота. К слову, это явление, характерное для династических браков, можно найти в ряде других исторических и литературных свидетельств, относящихся к разным временам и государствам.

Мария очень сердечна, чутка, она любит своих крепостных людей, находит общий с ними язык, заботится о них, любит природу. В повествовании Марии Болгарской замечается и некий упрек к дочери – византийской императрице Ирине, забывшей полностью происхождение, род своей матери.

Другая оппозиция в романе – это образы византийского императора Алексея Комнина и болгарского еретика-богомила Василия Врача. Алексей – прекрасный полководец, но ему очень хочется отличаться

и в духовном отношении и поэтому он ставит перед собой цель – бороться против еретиков, манихейцев и богомилов. Анна с легкой иронией пишет о том, что ее отец даже не знаком, как следует, с канонами православия, перед спором с Василием Врачом он целыми неделями готовится к этому. В его беседе с Василием проступает духовное величие болгарина, он не суетен, он прозрел правду – что миром правит зло. Анна восхищена мудростью болгарина и пытается его спасти, но Василий добровольно принимает казнь – он отвечает царевне, что достойный человек не идет на соглашение с насильниками его воли.

В ранних произведениях Грек всегда был выше в духовном отношении, образованнее, в то время как Болгарин был выше в моральном, он был честен и отзывчив. Здесь намечается новая черта – Грек уже не стоит выше Болгарина в духовном отношении.

Другой исторический роман – «Земля под гривами ветров» Павлины Павловой, повествует о событиях 12 века, когда болгары уже готовятся к восстанию, чтобы освободиться от византийского владычества. Здесь автор следует модели – византийцы грабят болгарский народ, как-будто родина болгар – их собственность, все время повышают налоги, убивают безжалостно незащищенное болгарское население. Смерть бабушки главной героини, работающей мирно в поле и убитой беспричинно проезжающими мимо византийскими воинами, является апогеем всех их зверств.

Следующий исторический роман – это «Возреченные из Манастра» писателя Николы Инджова. Потомок болгар-беженцев из Эгейской Фракии, оставшейся после Балканских войн в пределах Греции, писатель повествует о истории своего села. В начале книги описаны события 1921 года, когда в болгарские села вошли греческие карательные отряды с целью принудить население отказаться от своей этнической принадлежности и объявить себя греками. Диалог между болгарским сельским учителем, представителем своего села Каменом, и начальником греческого отряда Петросом заканчивается трагически для жителей села Манастр. В ходе диалога (а надо отметить, что греческое имя Петрос и болгарское Камен означают одно и то же с точки зрения этимологии) становится ясно, что отец офицера крестил учителя, а отец учителя – греческого офицера. Т.е., как бы проводится идея о братоубийственной вражде между людьми, которые на протяжении веков жили мирно. И так как болгары отказываются записаться греками, им уготовано нечто хуже тюрьмы. Их погружают на корабль и начинают развозить по греческим островам, от одного к другому. Цель греков – не в том, чтобы выселить их куда-нибудь подальше от родных домов, а просто – уничтожить. В обмен на все их золото на корабле им выдают лишь воду и хлеб, а когда золото кончается, болгары просто умирают и

их тела выбрасывают в море. На всех островах местная власть отказывается принять несчастных ссыльных, их унижают словами. На острове Митилине болгарский учитель восклицает, что этот негостеприимный остров – родина великой Сапфо, а греческий генерал-патриот даже не знает, кто такая Сапфо и исправляет его, что Митилини славится победой греков в Балканской войне.

Как и в предыдущем романе, здесь вырисовывается не просто образ Грека как врага, а проступает духовное превосходство Болгарина над ним.

Другое значительное произведение – «Балканский грешник» Дмитра Киркова. Большая часть художественного времени развивается в Греции. Главный герой – также потомок беженцев из Эгейской Фракии. Но, в отличие от предыдущего романа, он не настроен критически к соседям, он отнюдь не патриот. Весь роман пронизан идеей того, что каждый народ по-своему прав. Также, как странно и неприемлемо звучит для болгар идея о Великой Греции, так же нелепо выглядит и для греков идея о Великой Болгарии. Сам герой, человек авантюристического склада, как бы становится греком в Греции, румыном в Румынии, сербом в Сербии, он любит и другие страны. (В соответствии с этими его преобразованиями, меняется и его фамилия, принимая характерный для очередной балканской страны фонетический вариант). Примечательна его встреча с родным селом своих родителей. Будучи в Греции, главный герой решает посетить село, чтобы поклониться у могилы своего отца, умершего пока еще мать была беременна и легшего костыми на кладбище старой родины. Он долго ищет могилу с его именем, но болгарских имен нигде не видно. Наконец обнаруживает на каком-то огороде надгробный памятник с надписью на болгарском, служащий оградой. Возмущенный Дмитрий понимает, что на месте старого болгарского кладбища новые жители соорудили огород. Первая его мысль – что это признак полного отсутствия человечности, первое его чувство – возмущение. Но после первоначального шока, в разговоре со своим другом греком Михалисом, он сам приходит к осознанию горькой правды – что отсутствие уважения к предшественникам, к прежним жителям, наблюдается и у болгар; ведь и в его родном городе Пазарджике в Болгарии целый квартал выстроен на месте старого турецкого кладбища. Все страдания, которые мы терпим один от другого, все наши грехи в отношении к соседям проистекают из-за неведения, мы просто не знаем хорошо друг друга – на эту мысль наталкивает жизнь и события, связанные с героем.

И образ Грека предстает в этом произведении в другом свете. Лучший друг главного героя Дмитрия – грек Михалис, фигура весьма противоречивая и разносторонняя, он и не положительный, но никак и

не отрицательный персонаж. На протяжении всего своего детства Дмитрий и Михалис были неразлучными друзьями во всех играх и шалостях. В раннем юношестве оба мальчика попадают в западню человека, к которому до этого относились с беспредельным доверием. Жизнь Дмитрия в опасности и Михалис, не задумываясь, становится соучастником в убийстве. Именно это убийство заставляет обоих юношей покинуть дом, семью, Болгарию, жить под знаком точащей душу совести. Михалис теряет все из-за друга, чтобы спасти его от смерти. С другой стороны, уже в Греции, Михалис, несмотря на огромную любовь друга к молодой афинянке Зое, не колеблется в конце отнять ее у Дмитрия. Зная, что это ранит безмерно его друга детства. Образ Грека одновременно как Брата, готового на все, но и как Предателя встречается впервые в болгарской литературе в этом произведении.

В последнем романе, который мы рассмотрим – «Крыстовден» Ивана Робанова, сюжет развивается на фоне новоосвобожденной от турецкого рабства молодой Болгарии конца 19-ого века. Судьбы героев – болгарина-разбойника, высокообразованной турчанки и болгарки-мусульманки тесно переплетаются и проходят через большие испытания. И в них некоторую роль играет грек Ставридис. Ставридис – жертва, когда-то во время междоусобиц убили его жену и ребенка. Грек давно смирился с этим, он не таит ненависти к физическим убийцам, которыми, как мы понимаем из его невысказанных слов, по-видимому являются болгары. Для Ставридиса ни один народ сам по себе не плохой, злоба существует в отдельных индивидах. И хотя грек – соучастник болгарских разбойников, которые грабят и убивают, его душа остается чистой. Именно эта чистота не дает покоя разбойнику Яко, который пытается испачкать руки грека кровью. Но это ему не удастся. Темная сторона Ставридиса ограничивается его мошенничеством, как человек он чистый, сострадательный, словом – весьма положительный герой. Он философски наблюдает за ходом событий, за судьбами людей и анализирует их поступки, пытается всегда помочь. Ищет проданных в рабство девушек, служит исповедником и советчиком одной из главных героинь. Среди окружающей его мерзости, как отмечено в романе, он уберет свою душу от Дьявола, сохранил себя, но боится предстать и перед Богом.

В итоге можно заметить, что в присутствии и развитии образа Грека в контексте рассматриваемых произведений болгарской литературы последних лет, наблюдаются две тенденции. Первая связана с бытующим еще со второй половины 18-ого века образом Грека как врага Болгарина, готового в любую минуту причинить ему зло. Однако не настолько сильна оппозиция “слабый, но хитрый и образованный враг – простодушный и необразованный болгарин”. Духовно Болгарин не уступает Греку.

Вторая тенденция – это образ Грека как брата, как зеркальный образ Болгарина. Он также страдалец, он находится в положении Болгарина, но, с другой стороны, его действия, направленные против Болгарина, оправданы с его собственной точки зрения и сами по себе не делают его отрицательным героем. Подобное отношение является новой тенденцией в современной болгарской литературе.

Список литературы:

1. *Надя Данова*. Образи на гърци и западноевропейци в българската книжнина през XVIII-XIX век, сб. Балканските идентичности в българската култура: изд. Кралица Маб, 2003.
2. *Саня Велкова*. Българи и гърци: елементи от взаимната им оптика през XX век, сб. Балканските идентичности в българската култура: изд. Кралица Маб, 2003.
3. *Вера Мутафчиева*. Аз, Анна Комнина: изд. Хемус, С., 1991.
4. *Павлина Павлова*. Земя под гривите на ветровете: изд. Български писател, 2005.
5. *Никола Инджов*. Възречени от Манастир, Библиотека 48, С., 2001.
6. *Димитър Кирков*. Балкански грешник, Библиотека 48, Жанет 45, С., 2001.
7. *Иван Робанов*. Кръстовден, Развитие, С., 1998.

Гуревич Т.М.
МГИМО (У),
г. Москва (Россия)

ЧЕХОВ, ПРОЧИТАННЫЙ ЯПОНИЕЙ: ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗОВ

Ноябрьская ночь.
Антоня Чехова читаю.
От изумления немею.
Асахи Суэхико

В октябре прошлого, 2009 года в рубрике «Книжная полка» газеты «Майнити», одной из трех крупнейших газет, была помещена статья критика Ё. Аракава, посвященная вышедшему в издательстве «Иванами» сборнику новых переводов повестей и рассказов А.П. Чехова. 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 годы «Вишневый сад» выходил на японском языке 12 раз в девяти разных переводах, «Три сестры» – 12 раз в шести переводах, «Дядя Ваня» – 13 раз в семи переводах, «Медведь» – 9 раз в пяти переводах. Считается, что в Японии 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 объеме. 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.

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 года он пишет: «...Для чего переводить мою пьесу («Вишневый 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. Уже при жизни писателя в 1903 году в Токио были изданы «Альбом» и «Дачники», а в 1904 году «Тсс!» и «Бабы». Первая зарубежная премьера «Вишневого сада» состоялась именно в Японии, в 1913 году. К 20-м годам прошлого столетия на японский язык были переведены все пьесы и большая часть повестей и рассказов Чехова.

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 годах, второе, более полное, вышло в 1933 – 1935 годах. 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 года, свидетельствует о том, что творчество этого автора не воспринимались 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 году в Японии вышла в свет и книга «Жизнь Чехова», составленная Х. Накадзима.

Очень широко отмечалось в Японии в 1960 году столетие со дня рождения русского писателя. По всей стране проводились юбилейные мероприятия, в театрах шли новые постановки чеховских пьес, а издательство «Тюокорон» выпустило полное собрание сочинений Чехова (четвертое с момента знакомства японцев с его работами) в 16-ти томах, к которым были добавлены ещё два дополнительных тома. В одном из них были собраны воспоминания современников о писателе, в другом – помещены статьи русских, японских, западноевропейских и американских авторов, посвященные его творчеству.

Популярность произведений Чехова в Японии определяется как близостью описываемых русским автором проблем, так и созвучием эстетических представлений японцев с чеховским художественным стилем, с его творческими мотивами.

Привычка избегать крайних высказываний, ярких красок и трагических образов, которые японская эстетика считает 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 творчества Чехова органически связано с общим контекстом японской художественной традиции. Исследователи постоянно отмечают определенное 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 «*отти*», предпочитая ей суггестивную форму выражения «*ёдзё*» – послечувствование, невыраженные эмоции – ассоциативный подтекст, призванный активизировать воображение читателя. Японская «культура, избегающая четких высказываний», особенности творческого стиля японских писателей, созвучны чеховскому психологизму, его лакунам в описании внутреннего мира и душевного состояния персонажа.

В произведениях Чехова находят отражение основные постулаты 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 Х. Мураками, ставшего 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 классических произведений, и произведений, написанных ранее тем же или другими авторами. Немало подобных «реинкарнаций» произошло и с произведениями Чехова.

Произведения Чехова, и прежде всего, «Вишневый сад» оказали большое влияние на творчество японских писателей, в частности, одного из самых читаемых классиков японской литературы прошлого века Дайдзая Осаму, в рассказах которого неоднократно можно встретить упоминания имени самого Чехова и его персонажей.

Известно, что классик японской литературы начала XX века Акутагава Рюноскэ прекрасно знал русскую литературу. В его прозе можно увидеть определенные реминисценции чеховских произведений. Так, например, в конце рассказа «Барышня Рокуномия», повествующем о деградации аристократии эпохи Хэйан (VIII – XII в.) 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. В конце другой новеллы Акутагавы – «Сад» – созвучно тому, как Лопухин с восторгом говорит о новой жизни на месте вишневого сада, сообщается о том, что на месте погибшего вместе с постепенным уходом из жизни всех членов семьи старинного сада построена железнодорожная станция – символ нового времени, символ промышленного капитализма.

Значительное влияние оказал Чехов и на становление японской драматургии. В конце XX века по мотивам чеховского «Вишневого сада»

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 Ю. Кояма, 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 традиционное японское и чеховское восприятие мира.

В 2004 году, в столетнюю годовщину со дня его смерти, в Токио состоялся представительный симпозиум «Чехов в XXI век», на заседаниях двух секций которого, «Чехов и мир» и «Чехов и современность», говорилось о разных аспектах восприятия творчества и самой личности Чехова. Немало юбилейных мероприятий состоится по всей Японии и в 2010 году в связи со 150-ой годовщиной со дня рождения писателя.

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.

Можно много говорить о трудности адекватной передачи чеховского текста. Так, например, уже не одно десятилетие между японскими русистами ведутся споры о переводе реплики Лопухина из первого действия, когда он говорит поговорку «со свиным рылом в калашный ряд». В подходящей по смыслу японской поговорке «надевать на жеребенка парадные одежды», желая сохранить образ свиньи, заменили «жеребенка» на «поросенка». Предлагались также варианты «со свиной мордой в благородную компанию» и «со свиным рылом в булочную». Эти варианты перевода можно считать удачными, уже из-за того, что «свинья» имеет в японском языке коннотацию, близкую к русской. К тому же во втором действии у Лопухина опять появляется сравнение: «почерк у меня скверный, пишу я... 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 варианта «со свиным рылом в булочную» является необходимость давать в сноске пояснение такому переводу, а это означает, что произнесенная со сцены реплика вряд ли легко будет воспринята японскими зрителями.

В 1926 году М. Ёнэкава предложил вариант перевода, близкий японскому мировосприятию – поговорку «мелкая рыбешка, затесавшаяся среди крупных». Этот перевод из-за отсутствия необходимости давать какие-либо пояснения и в силу легкости его восприятия на слух был признан некоторыми русистами более удачным. Споры между сторонниками «морской» и «свиной» образности перевода этой реплики ведутся по сей день, а лишенный образности вариант «тип, не соответствующий своему происхождению» 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. Недаром название «Три сестры» переводится на японский *саннин симай* – «три человека – старшие и младшие сестры».

Принимая во внимание более жесткую иерархию между братьями и учитывая, что иерархические отношения между сестрами более нивелированы, в японской интерпретации «краткость» – младший брат таланта».

Интересно, что если мы воспринимаем язык чеховской прозы как вполне современный, то переводы, выполненные в середине прошлого века, звучат для современных японцев несколько архаично. Новые переводы, написанные современным языком, необходимы потому, что в начале XX века 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. Сейчас перед японскими переводчиками стоит очень непростая задача: как передать по-японски реплику той или иной героини, не исказив её образ, другими словами, каким образом, избежав излишней «модернизации», не представить женщину как несколько устаревшую или жеманную особу.

М. Ура, выступавший на симпозиуме «Чехов в XXI веке», воспринимает чеховские произведения, особенно последнего периода жизни писателя как воззвание, обращение к читателю и замечает, что неко-

торые названия 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 женщина». Ошибочным, по его мнению, 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 рассказа этим словом.

Обращая внимание на «звучание» чеховской прозы, М. Ура замечает, что в пьесах писателя звук органично вплетается в ткань драматических произведений. Во втором действии «Вишневого сада» Гаев и Раневская слышат мелодии еврейского оркестра, через некоторое время в тишине «раздается звук ...лопнувшей струны», в третьем – «слышно, как настраивают оркестр», а потом «доносятся звуки вальса», в четвертом – слышно, как на ключ запирают двери, и доносится стук топора. В финале «Трех сестер» звуки оркестра вызывают у Ольги уверенность в счастливом будущем. М. Ура считает, что наполненность звуком, чеховскую «звукопись» необходимо сохранить и в переводах.

Даирова А.

Казахский университет международных отношений
и мировых языков им. Абылай хана Р.,
г. Алматы (Казахстан)

ПЕРЕВОД КАК ВИД ЯЗЫКОВОГО ПОСРЕДНИЧЕСТВА

Наступление эпохи глобализации характеризуется нарастанием интереса к языковым и культурным различиям представителей разных этносов, вступающих в контакт, чем можно объяснить возрастающее внимание к исследованию межкультурных контактов, обращение к важнейшим проблемам поиска оснований для моделирования диалогических отношений между культурами.

Представителей разных народов разделяет не только этнический барьер, связанный с различиями в культурах и национальной психологии, но и языковой, одним из способов преодоления которого служит перевод как один из видов языкового посредничества.

В настоящее время перевод мыслится как акт межъязыковой коммуникации, где имеет место не только контакт двух языков, но и соприкосновение двух культур. В одной из своих работ З.К. Ахметжанова приводит слова Питера Трента, которые как нельзя лучше отражают сложность и неоднозначность переводческой деятельности: «Думать, что вы можете быть переводчиком только потому, что вы знаете два языка, это все равно, что считать, что вы можете играть на пианино только потому, что у вас две руки» [Ахметжанова, 2005, с. 342].

Понимание любого текста предполагает знание не только языка, но и картины мира, складывающейся из элементов трех уровней: досимвольного, слоя символов и наиболее глубинного среза – семиотических оппозиций, истоки которых уходят корнями в древние мифические верования народов. Б.А. Жетписбаева отмечает, что мифологизация «активизирует знаково-символические ряды художественного целого, порождает символ универсального свойства и значения. Миф заставляет работать «духовную память» – с тем, чтобы вскрыть потаенные смыслы, разомкнуть архетипическую модификацию не только по вертикали и горизонтали, но и в триаде времени – с точки зрения современного взгляда на мир и человека» [Жетписбаев, 2002, с. 308].

При переводе происходит столкновение между «мы» – «они», «свое» – «чужое», одной из фундаментальных оппозиций человеческой культуры, зародившейся в глубокой древности, семиотическое противоречие между которой можно наблюдать в переводе, где, собственно, как раз и происходит встреча двух «культур» – «культуры» оригинала и «культуры» перевода. А. Попович утверждает, что, когда границы чу-

жой культуры полностью стираются и утрачивается ощущение «переводности»; когда реципиенты оказываются в сфере чужой культуры, без учета предрасположенности и условий для её восприятия и когда границы между отечественным культурным сознанием и чужой культурой относительны, в результате происходит смешение двух культур в переводе или её «креолизация» [Попович, 2000, с. 139].

В этой связи достаточно убедительным представляется заключение А.С. Сейдикеновой, что тот народ, для которого свойственно расширение понятия «свой», более расположен к диалогу культур, что в принципе, на сегодняшний день и доказывает народ Казахстана: понятие «свой» в казахской культуре простирается от «Я» до членов семьи, рода, всех казахов и до представителей мусульманской религии вообще. Интересен тот факт, что, находясь за пределами своей страны, все граждане Казахстана считают друг друга «казахами». Казахам свойственно включать в данный круг представителей другой национальности, если они имеют отношение к его семье, матримониальных родственников, хороших соседей и т.д. Для европейской и западной культур, данное понятие включает только членов семьи и только до определенного периода. Для представителей казахского этноса свойственно широкое понимание «свой», в то время как для французов, например, данное понятие включает в себя, в первую очередь, «чистую кровь», т.е. «ты – француз, если оба твоих родителя – французы» [Сейдикенова, 2007, с. 117].

Наиболее существенным, на наш взгляд, здесь является культурно-этнический компонент, определяющий специфику семантики единиц естественного языка и отражающий языковую картину мира его носителей. Если единицы сознания универсальны для всего человечества, то картина мира соотносится с содержанием концептов, которое различается от языка к языку. Именно в содержании концептов фиксируются различия в культурном опыте тех или иных народов, которые интересны при анализе переводов.

Каждый переводчик сталкивался с ситуациями, когда слово одного языка не имеет в другом языке однословного эквивалента или при наличии такого имеет абсолютно другое семантическое наполнение, понятное носителю данного языка и культуры и теряемое при некорректном переводе.

Легче всего поддаются переводу слова, образная природа которых та же, что и в языке перевода, что может быть выражено эквивалентными лексическими средствами. В тех же случаях, когда коннотативное содержание различно в двух языках, отсутствие экстралингвистической компетенции приводит к неадекватной передаче.

Большим коннотативным содержанием характеризуется *анималистическая фразеология*. Как было отмечено в исследовании С.К. Сате-

новой, «зоофразеологизмы образуют в языке определенную образно-фонтовую основу, которая по своему содержанию и семантической структуре может быть общей для многих родственных и неродственных языков или оставаться в рамках одного языка» [Сатенова, 1990, с. 12].

Зооморфизмы иллюстрируют антропоцентрическую тенденцию метафоризации. Они основываются на реальных (объективных) или мнимых (субъективных) качествах животных, которые приписываются им фантазией и творческим мышлением народа. Эти зафиксированные в переносно-содержательной структуре лексических единиц признаки и являются «семантической мотивированностью», или так называемой «внутренней формой» [Варина, 1976, с.234].

Будучи мотивированными, зооморфизмы являются яркими и экспрессивными, кроме того, их образность заключается в существующей дистанции между денотатом и референтом. Поскольку своими переносными значениями эти единицы могут характеризовать человека, его физические и духовные качества, можно констатировать существование образно-экспрессивного плана в их смысловом содержании, который проявляется в их коннотативных значениях. Зооморфизмы могут не только называть и характеризовать личность, но и выражать отношение говорящего к характеризуемому объекту.

Среди зоонимных образов в казахской культуре особая роль отводится волку. Для иллюстрации приведем пример из романа М. Ауэзова «Путь Абая» и способы передачи содержания на русский и английский языки (последний сделан путем опосредованного перевода), предложенные К.К. Каримовой: *Жаным-ау, қасқыр бала мынау зой! – деді.*

Волчий нрав у этого малыша.

«He's a little wolf,» he said.

Волк для казаха является символом бесстрашия, ума и имеет в некоторой степени положительную оценочность. Следовательно, «*қасқыр бала*» значит «*храбрый, смелый*». Кроме того, как следует из контекста, речь идет о младшем брате Абая, который показал характер и выдержку, будучи наказанным отцом. Предложенный же вариант перевода «*волчий нрав*» обозначает «*нелюдимый*», «*озлобленный*», что не одно и то же. Английский вариант вообще далек от соответствия: «*little wolf*» обозначает «*волчонок*». Данный фразеологизм на русский язык можно было перевести, используя фразеологический аналог: «*У него львиное сердце*», а на английский «*He has a brave heart*» (*У него храброе сердце*). В данном случае, несмотря на несколько иную, чем в оригинале образность, предложенные варианты позволяют раскрыть коннотативное содержание фразеологической единицы оригинала, так как причина вышеуказанного несоответствия кроется в отсутствии определенных фоновых знаний, которыми должен был обладать переводчик, чтобы адек-

важно воспринять и интерпретировать текст. В данном примере видно, что в некоторых случаях калькирование или семантически и структурно близкий к оригиналу перевод вступают в противоречие друг с другом [Каримова, 2008, с. 93].

Ср. также: *О славе мечтал я. Звезда славы светила мне в ночи жизни. Думал я всегда, что казахи – малый народ и должны быть как волки. Посмотри, травят волков, уничтожают кому не лень, ставят капканы на всех тропах, а они никак не исчезнут с лица земли; На кого же опереться ему, когда пойдет он по дедовскому пути? Конечно, прежде всего на потомков Аблая. Много их в степи, и недаром называют их «волчьим выводком»». У тюрков это высшая похвала, потому что... ведут они свой род от волков (И. Есенберлин в пер. М. Симашко).*

В русском языке семантическое наполнение слова *волк* несет несколько иную окрашенность. Рассмотрим предложения: *Оглянулся, увидел, как обходят зятя волки, и быстро отвернулся (В. Шукшин) и Ну, на злых, Люсьен, мы сами – волки (В. Шукшин).* В первом предложении слово *волк* употреблено в прямом значении и включает в себя семы «млекопитающее, хищное, семейство волчьих, с серо-бурым мехом». Слово в субъектной позиции связано с предметным миром своим денотативным содержанием – имеет конкретный референт. Во втором предложении слово занимает предикатную позицию, оно нереферентно, в нем актуализируется его сигнификативное значение «жестокость, беспощадность».

В некоторых контекстах актуализируются семы ‘гордость, независимость, свободолюбие’ *Понял следовательно, что у Раппопорта достаточная воля и готовность смерти, и следствие помягчело. «А ты, оказывается, волк!» – сказал ему следовательно. «Волк, – подтвердил Раппопорт, – и собакой для вас никогда не буду» (А. Солженицын).* Слово *волк* употреблено в предикатной позиции, что естественно для характеризующих слов, поэтому стремится к моносемности, отрыву от денотата. Это хорошо видно в следующем примере: *А сейчас Иван понял, что волк – это волк, зверь (В. Шукшин).* Первое употребление данного слова включает все названные семы; во втором же – семы ‘млекопитающее’, ‘серо-бурая шерсть’, при этом важно только то, что волк имеет звериный нрав: *Самую лютую собаку в последний миг что-то остановило: страх, ласка, неожиданный окрик человека. Этого волка, с паленой мордой, могла остановить только смерть. Он не рычал, не пугал... Он догонял жертву. И взгляд его круглых желтых глаз был прям и прост (В. Шукшин).*

Таким образом, идентичные или вариативные устойчивые выражения порождаются общими условиями жизни, быта, общим уровнем культурного развития, общностью образного мышления, наблюдений

над характером и повадками домашних животных, либо они являются результатом межъязыковых заимствований. Например, в выражении *жон-терісін сыдыру – содрать шкуру*, наблюдается совпадение как в прямом, так и в переносном значении.

Рассматривая перевод как «пересоздание» произведения, мы подразумеваем не только адекватный перенос лексики, грамматики, стиля оригинала, но и перенос культуры того народа, на языке которого написан текст оригинала в текст перевода, где самоочевиден и факт воздействия внешней культуры, то есть языка и культуры переводчика. Таким образом, возникает такой феномен, как «степень потери культуры». Диапазон может колебаться от «точечных» несоответствий до полного искажения лингвокультурологической информации.

Список литературы:

1. *Ахметжанова З.К.* К проблеме алгоритмизации перевода // Ахметжанова З.К. Сопоставительное языкознание: казахский и русский языки. Алматы, 2005. – С. 342–344.
2. *Жетписбаева Б.А.* Миф в романе «Конец легенды» А.Кекильбаева // Материалы Международной конференции «Казахстанская филология: проблемы и перспективы». Алматы, 2002. – С. 307–310.
3. *Попович А.* Проблемы семиотики перевода. Межкультурный фактор в переводе // Проблемы художественного перевода. Благовещенск: Благовещенский Гуманитарный Колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – С. 138–139.
4. *Сейдикенова А.С.* «Озім-озге» концептінін фольклордағы корінісі // Тілтаным. Институт языкознания им. А.Байтурсынова Министерства образования и науки РК. 2007, № 2(26). – С. 113–118.
5. *Сатенова С.К.* Образно-фоновая основа устойчивых выражений, образованных на основелексии скотоводства в казахском языке. Автореф. дисс... канд. филол. наук Алма-Ата, 1990. – 31 с.
6. *Варина В.Г.* Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц. // Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. – С.234–237.
7. *Каримова К.К.* Трансформация лингвокультурем романа М.О. Ауэзова «Абай жолы» при прямом и опосредованном переводе. Дис... канд. филол. н. Алматы, 2008 – 146 с.

Дехнич О.В., Ляшенко И. В.

Белгородский государственный университет,
г. Белгород (Россия)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ УЧЕБНИКОВ В ПРЕПОДАВАНИИ ПРАКТИЧЕСКОГО КУРСА ПЕРЕВОДА

В Инструкции о порядке рассмотрения и утверждения грифа Минобразования России на учебные электронные издания (приложение 2 к приказу Минобразования России от 19 июня 1998 г. № 1646) дается следующее определение электронному изданию: «2.1. Электронное издание – это совокупность графической, текстовой, цифровой, речевой, музыкальной, видео-, фото- и другой информации, а также печатной документации пользователя. Электронное издание может быть исполнено на любом электронном носителе – магнитном (магнитная лента, магнитный диск), оптическом (CD-ROM, DVD, CD-R, CD-1, CD+ и др.), а также опубликовано в электронной компьютерной сети. К учебным электронным изданиям относятся издания, разработанные по заказу Минобразования России, заказам региональных органов управления образования, а также в инициативном порядке с содержанием, соответствующим полному учебному курсу или отдельным его частям по различным видам учебных работ и учебных дисциплин (лекция, урок, семинар, лабораторные и практические занятия, самостоятельная, домашняя работа, контрольная, тест и др.)» [цит. по: Родин, 2003, с. 26].

В нашей статье электронное учебное пособие – это средство обучения, включающее текстовую, звуковую, видео- и графическую информацию на CD/DVD, предназначенное для обучения и обеспечивающее возможность организации самостоятельной и аудиторной работы студентов.

Говоря об электронных учебных пособиях, выпускаемых на факультете романо-германской филологии Белгородского государственного университета, мы, прежде всего, имеем в виду учебные пособия, в которых в качестве программной оболочки используется формат PDF, позволяющий внедрять электронные ссылки как на внутренние, основные ресурсы пособия, так и на дополнительные учебно-информационные материалы, которые можно разместить на электронном носителе. За последние пять лет на кафедре английского языка факультета РГФ БелГУ было выпущено шесть таких учебных пособий: три пособия – (Improve Your Skills in Translation and Interpreting Practice, 2009; Translating and Interpreting English, 2008; Three Topics for Translation Practice) специально предназначены для практикума по учебной переводческой практике на четвертом курсе специальности 031202.65 Перевод и переводоведение.

ние; два пособия – (Agricultural Technologies and Farming, 2009; Practice in Medical Translation, 2009) по Практическому курсу перевода той же специальности. Учебное пособие In the News (с грифом УМО по классическому университетскому образованию), 2006 может использоваться на всех языковых специальностях. Данные пособия предназначены, в первую очередь, для студентов очной формы обучения, ибо они не включают такие распространенные в других программных оболочках средства обучения и контроля, как интерактивные тесты. Выбранная нами оболочка удобна не только тем, что она проста в работе и предполагает интегрированное использование мультимедийных файлов, но и тем, что она сохраняет исходный, «книжный» вид учебного пособия, позволяя при необходимости копировать и распечатывать страницы, необходимые для работы в аудитории.

Вслед за О.В. Зиминой считаем, что электронный учебник/электронное учебное пособие не может заменить печатное издание, т.к. это разные жанры произведений учебного назначения [Зиминая, 2003], поэтому, как правило, наши электронные учебные пособия сопровождаются печатным изданием. Вместе с тем, электронные учебные пособия имеют целый ряд преимуществ перед печатными изданиями.

Во-первых, они дают великолепную возможность в более полном объеме дать информацию об изучаемом предмете, поскольку учебный материал может быть представлен в виде различного объема текстов и упражнений, схем, таблиц, а также обучающих и информативных презентаций, графических, фото-, аудио- и видеоматериалов. Для сравнения можно привести пример презентации учебного материала по теме «Искусство» в печатном учебном пособии по практике устной и письменной речи иностранного языка и в электронном учебном пособии по тому же предмету. Помимо печатных текстов и упражнений к ним, первое в лучшем случае будет содержать несколько фотографий полотен и скульптур известных авторов и, возможно, несколько аудио-текстов на прилагаемом CD-диске. В электронном же варианте пособия ограничения в объеме представляемого материала практически нет: здесь можно разместить не только сотни иллюстраций, но и множество других графических и аудиовизуальных объектов, например, видеofilm об экскурсии по тому или иному музею, ТВ-репортаж с выставки современных художников, электронные ссылки на справочные ресурсы Интернет и многое другое.

Во-вторых, электронные учебные пособия дают возможность быстрого обновления и корректировки учебно-информационных материалов, т.е. помогают идти в ногу со временем, что особенно удобно, например, в изучении общественно-политической лексики на самых различных материалах современных СМИ. Помимо этого, в электрон-

ных пособиях можно весьма просто и быстро исправить оставшиеся незамеченными при редактировании опечатки и прочие технические погрешности.

В-третьих, электронные учебные пособия имеют более короткие сроки подготовки, поскольку отпадает необходимость сотрудничества с издательствами и типографиями. Иными словами, электронное учебное пособие может быть создано силами самих преподавателей (при условии их достаточной компьютерной грамотности), без необходимости привлечения квалифицированных дизайнеров и программистов. Отсюда следует и четвертое преимущество, а именно – значительно меньшая по сравнению с печатными изданиями стоимость электронных изданий.

Процесс создания электронных учебных пособий можно условно разделить на несколько этапов.

На **первом** этапе, как правило, автор или коллектив авторов определяют структуру учебного пособия и составляют тематический план. При этом, безусловно, необходимо руководствоваться такими важными факторами, как учебная программа, особенности целевой аудитории, временные рамки, отводимые на изучение той или иной дисциплины, возможность использования компьютера в аудитории и дома и т.д.

Вторым этапом является создание базы данных будущего пособия – подбор текстов, аудио- и видеоматериалов, материалов для оформления. В качестве источника можно использовать как печатные, так и электронные информационные ресурсы. В нашей работе чаще всего мы обращаемся к ресурсам Интернет, среди которых наиболее зарекомендовавшими себя являются информационные веб-порталы BBC, Voice of America, British Council, Discovery, About.com, а также другие интернет-источники, специализирующиеся на подаче той или иной информации.

Одним из основных этапов (**третьим**) в подготовке любого пособия является составление упражнений и ключей к собранным учебно-информационным материалам. Количество упражнений, как правило, определяется целями и задачами изучаемой дисциплины, временем, отводимым на изучение той или иной темы, а также видами работ, планируемыми преподавателем для выполнения студентами в аудитории и дома. Особо необходимо подчеркнуть важность составления ключей к упражнениям, поскольку не следует забывать о том, что пособием будут пользоваться не только его авторы, но и другие преподаватели, возможно, даже из других вузов. В нашей практике мы обычно используем два варианта электронного пособия – для студентов и преподавателей. В вариант для студентов ключи к упражнениям не включаются.

На **четвертом** этапе осуществляется подготовка шаблонов для графического оформления. На этом этапе необходимо выбрать шрифт, размер и цвет заголовков разделов, подразделов, заданий, текстов и другой

печатной информации пособия. Кроме того, рекомендуется использовать специальные навигационные значки, которые будут использоваться в электронном пособии в качестве ссылок для перехода в тот или иной раздел, для открытия графических объектов, мультимедийных файлов и дополнительных информационных ресурсов. В качестве подобных значков нами используются, например, миниатюрные графические изображения CD-диска (для воспроизведения файла аудио), камеры (для воспроизведения файла видео), фигурные стрелки (для перехода в другой раздел электронного документа) и т.д. Важно описать возможности перекрестных ссылок и их графическое отображение, а также все условные обозначения, используемые в пособии, во введении.

Следующим, **пятым**, этапом является верстка готового материала в формате Word – оформление текстов и упражнений с учетом требуемого формата, сопровождение их графическим материалом, добавление нумерации страниц, колонтитулов и т.д. При этом необходимо отметить, что все тематические разделы могут быть как в одном файле, так и в виде отдельных файлов. Последнее представляется нам более предпочтительным вариантом, поскольку отдельные тематические файлы более удобны в обработке, кроме того доступ к каждому из них в отдельности можно создать непосредственно из меню программы автозапуска. На этом этапе важно не забыть о таких важных разделах пособия, как оглавление, введение и, если это предусмотрено, глоссарий и ключи к упражнениям. Помимо упомянутых разделов, в наших электронных учебных пособиях по практике перевода (в зависимости от специализации) мы используем и такие разделы, как скрипты к аудио- и видеотекстам, географические карты, анатомический атлас, дополнительные материалы для перевода с листа, последовательного перевода и т.п.

Шестой этап предполагает конвертацию готового макета пособия из формата Word в формат PDF. Эта операция осуществляется с помощью программы Adobe Acrobat Professional (не путать с программой Adobe Acrobat Reader, предназначенной лишь для чтения файлов формата PDF). Программа весьма проста в использовании и не требует каких-либо знаний компьютерного программирования. На этом же этапе с помощью имеющихся в программе дополнительных средств в полученном электронном документе оформляются ссылки для перехода в другие разделы, а также для открытия мультимедийных и прочих файлов, включаемых в электронное пособие.

Седьмой этап требует знаний определенных компьютерных программ, предназначенных для работы с графикой и изображениями. На этом этапе необходимо оформить обложку для печатного варианта издания и обложку, которая впоследствии будет нанесена на CD/DVD диск. В качестве наиболее простой и доступной для рядового пользователя

программы для создания обложек для CD/DVD дисков мы рекомендуем использовать Ulead Photo Express, в которой имеются уже готовые шаблоны как текстовых, так и графических объектов. Остается лишь вставить в них соответствующие тематике учебного пособия надписи и изображения и сохранить полученную обложку в формате BMP или JPEG для последующего нанесения на диск.

На последнем, **восьмом** этапе, осуществляется создание программы автозапуска для CD/DVD диска, на который планируется записать электронное пособие. Существует множество бесплатных программ автозапуска, которые можно найти в Интернете. С помощью этих программ можно создать красочное меню, в которое выносятся названия разделов пособия и программ, необходимых для успешной работы записываемого диска. В качестве примера таких программ можно назвать Adobe Acrobat Reader (для чтения документов в формате PDF), бесплатные мультимедийные проигрыватели и кодеки (для воспроизведения аудио- и видеофайлов), а также бесплатные словари. Помимо этого, в меню наших электронных учебных пособий мы включаем ссылки на дополнительные ресурсы, включающие справочную литературу, схемы, тематические иллюстрации, контактную информацию и т.д. С помощью несложных операций к вынесенным в меню автозапуска заголовкам даются ссылки на определенные файлы в скомпилированном электронном пособии, что позволяет открыть их всего лишь одним щелчком левой клавиши мыши.

Список литературы:

1. *Зими́на О.В.* Печатные и электронные учебные издания в современном высшем образовании: Теория, методика, практика / О.В. Зими́на. М.: Изд-во МЭИ, 2003. – Режим доступа: http://www.academiaxxi.ru/Meth_Papers/
2. *Родин В.П.* Создание электронного учебника: Учебное пособие / В.П. Родин. Ульяновск: УлГТУ, 2003. – 30 с.

Доборджинидзе Д.
Государственный университет Шота Руставели,
г. Батуми (Грузия)

ТРУДНОСТИ РЕЧИ БИЛИНГВОВ ПРИ ПЕРЕКЛЮЧЕНИИ ЯЗЫКОВЫХ КОДОВ

Языковой ландшафт подвержен постоянным изменениям, которые распространяются не только на регионы, в которых исторически сложилась дву- или многоязычная ситуация. Развитие и рост контактов, связанных с общим процессом глобализации как общемировой тенденции, позволяет говорить о новых импульсах, влияющих на взаимодействие языков в регионах с преобладанием монолингвального населения. В условиях становления и развития современной глобальной цивилизации проблема «языкового барьера» уже не отождествляется с политическими границами и географическими расстояниями: тенденция распространения искусственного билингвизма как формы овладения двумя языками вне естественной двуязычной среды ставит перед языковедами целый ряд новых многоаспектных проблем.

Актуальность исследования обуславливается его обращённостью к вопросам становления искусственного двуязычия (билингвизма), а также функционального взаимодействия первого и второго языка в процессе формирования лексикона языковой личности билингва. В лингвистической литературе существуют различные понимания термина билингвизма: одни ученые считают билингвами тех, кто усвоил второй язык преимущественно в естественной среде параллельно с родным языком; другие же считают билингвами тех, кто усвоил второй язык преимущественно в естественной среде параллельно с родным языком [Маслова, 2001, с. 145–148].

Взаимодействие языков – многоаспектное явление, предполагающее диалектическую связь между экстра- и внутрилингвистическими фактами проявлений данного феномена. При этом с одной стороны выступают такие объекты внутрилингвистического характера, как речевая диффузия и языковая диффузия (интерференция, интеркаляция, трансференция и транскаляция) как следствие языковых контактов. С другой стороны, если речь идёт о возникновении новых условий контакта языков, на передний план исследования выходит проблема не следствия контакта языков, а механизма, согласно особенностям функционирования которого они вступают во взаимодействие. И, соответственно, таким «местом» реализации механизма взаимодействия языков является языковая личность, личность носителя первого и второго языка на различных этапах своего онтогенеза, индивидуум, обладающий всем

набором психических характеристик человека: своей картиной мира, памятью, опытом, волей, рефлексией, способной в тех или иных ситуациях различным образом воздействовать на механизм функционального взаимодействия языковых и когнитивных навыков.

Усвоение коммуникативного аспекта языка является конечной целью современной коммуникативной лингвистики. Овладение вторым языком должно вести к овладению его функциями, которые обеспечивают его использование как средства общения. Для успешной коммуникации участники общения должны достичь такого уровня коммуникативной компетенции, при котором они, по словам Ж. Луиса, понимают, «когда ты должен говорить, когда не должен, о чем ты можешь говорить, с кем, в какой момент, где и каким образом» [Lohisse, 2002, p. 179]. Билингвизм (двуязычие) – это свободное владение двумя языками одновременно. Двуязычный человек способен попеременно использовать два языка, в зависимости от ситуации и от того, с кем он общается. В настоящее время усиление экономических, политических и культурных связей между различными странами изменило и продолжает изменять условия функционирования преподавания иностранных языков. Приобретение знаний на другом языке в современном мире является острой необходимостью реализации межличностной коммуникации в оптимальных условиях. Если всегда бытовала и приветствовалась психологически ценная идея, что «образованный человек должен владеть, кроме родного, одним или двумя иностранными языками», то сегодня эта идея стала необходимостью. Изменение геополитической и социокультурной ситуации в современном мире ведет к росту интереса к изучению языков как к важному компоненту содержания профессиональной подготовки будущих специалистов. Однако это не значит, что обучение иностранным языкам в настоящее время преследует только практические цели. Сегодня в изучении иностранных языков тесно переплетаются научные, учебные и общеобразовательные цели. Коммуникация всегда предлагает обмен мнениями, информацией, она должна удовлетворять практическим и теоретическим требованиям деятельности человека на работе и в жизни. Поэтому усвоение второго языка – естественным или искусственным путем – должно иметь конечной целью приобретение той функции, которая обеспечивает пользование им как средством общения; и это предполагает участие в коммуникативном акте, восприятие, выражение, осуществление обмена мыслями между партнерами.

Считается, что двуязычие положительно сказывается на развитии памяти, умении понимать, анализировать и обсуждать явления языка, сообразительности, быстроте реакции, математических навыках и логике. Полноценно развивающиеся билингвы, как правило, хорошо учатся и лучше других усваивают абстрактные науки, литературу и другие

иностранные языки. Ситуации билингвизма типичны почти для любой страны мира [Швейцер, 1976, с. 45]. Билингвизм воспринимается как норма, а не как исключение, почти что половина земного шара говорит более чем на одном языке. И становится все больше интересным, как всё же люди употребляют одновременно два языка. Очевидно, что в этом случае происходит смещение двух различных перспектив – социолингвистической, помогающей в изучении того, каким образом используется язык в обществе, и структурно-лингвистической, предполагающей, прежде всего, описание устройства конкретного языка как некоторой абстрактной системы правил. При описании двуязычной ситуации методы структурной лингвистики совершенно необходимы для того, чтобы корректно описать правила, регламентирующие использование двух языков одновременно. Если же внимание исследователя сосредоточено целиком на том, как именно функционирует язык в некотором социальном контексте, ситуация двуязычия требует ничуть не больше оправданий, чем ситуация одноязычия. Почти всякое переключение с языка на язык в ходе разговора является мотивированным и определяется ожиданием слушающего.

В результате длительного сотрудничества с Россией в Грузии по сей день пользуются русскими словами. Некоторые русские слова даже большинством населения воспринимаются как грузинские (например – именно, сметана, зречиха, сосиски, колбаса, кастрюля – видоизмененная грузинская трансформация – *kasruli*, сковорода – *skoroda*), а часть населения, зная, что это русские слова, используют их по назначению, объясняя это комфортностью разговорной речи. При том, во время беседы происходит трансформация множества русских слов, в процессе которой они подгоняются под нормы грузинского языка. Меняется либо произношение всего слова или же к русским словам добавляют грузинские морфемы: приставки, суффиксы, окончания. Так, например, предложно-падежные формы слова *стол* используются грузинами с помощью аффикса, который в грузинском языке стоит после слова (послелог – в грузинском) и звучит следующим образом – *stolze*. *Ze* – это приставка *na* – в русском языке, которая употребляется в предложном падеже в пространственном значении *на столе*, вместо грузинской формы *magidaze* употребляется русско-грузинский гибрид *stolze*. Можно привести множество таких примеров. *Paездkashi mivdivar* – к русскому слову *поездка* добавляется грузинский послелог – *SHI*, который в русском передается с помощью формой предложного падежа с предлогом *В*.

В грузинском языке часто употребляются транскрибированные формы русских слов, например: *ruchka*, *suxari*, *ushanka*, *kurтка*, *shuba*, *kofta*, *maika*, *ostri*, *perashki*, *prichoska*, *vitajka*, *pamada*, *kofe*, *kraska*, *soki*, *bulki*, *achki*. Подобные иноязычные вкрапления приобретают свой-

ственный грузинскому языку фонетический облик. Так, например, в слове *кофе* – вместо губно-зубного «ф» произносится характерное для грузинского языка губно-губное F, слово *кровать* – *kraoti*, *зарядка* – *zariadka*, *сальянка* – *salianka*, *сгущенное молоко* – *sgushoni* – или же *malako*, *порошок* – *parashoki*.

Подобные слова обхватывают очень широкий семантический спектр бытовой разговорной лексики:

а) бытовые предметы: *skaterti*, *zaneska*, *rakovin*; *spicjka*;

б) мебель: *stenka*, *shkafi*, *kreslo*, *kraoti*, *qixna*, *stoli*, *divan-kravati*, *polka*, *ugaloki*;

в) бытовые приборы: *xaladelniki*, *krani*, *smesiteli*, *pilesosi*;

г) инструменты: *atviortka*, *gazovi kluchi*, *razvadnoi kluchi*, *plackaplucki*, *shurupi*, *bolti*. *gaika*;

д) посуда: *miska*, *krushka*, *kasruli*, *skorod*;

е) продукты: *kartoshka*, *markovka*, *garoxi*, *kapusto*, *ukropi*, *petrushka*, *virezka*, *grudinka*, *kalbasi*, *sasiski*, *kofe*, *suxari*, *smetana*, *grechixa*, *soki*, *bulki*;

ж) цветы: *gvazdika*, *ramashka*, *tulpani*, *margaritka*, *baiarishniki*, *chereda*;

з) обувь: *saposhkebi*, *batinkebi*, *sapojniki*, *masteri*, *shnuroki*;

и) одежда: *jileti*, *shuba*, *kofta*, *kurtka*, *carochqa*, *plashi trusiki*, *maika*, *naski*, *ushanka kupalniki*;

к) детали машины: *matori*, *tormuzi*, *svechi*, *labavoi*, *xadavoi* и пр.

В заключение хотелось бы отметить, что всякое речевое высказывание является всегда интерактивным процессом, для осуществления которого собеседник должен содействовать дискурсивной деятельности говорящего. Особые трудности возникают в речи билингвов, которые при переключении языковых и культурных кодов часто искажают языковые единицы. Данная проблема весьма актуальна в свете современных процессов всеобщей глобализации и интеграции, когда билингвизм стал характерной чертой современного человека, ориентированного на мультикультуризм.

Список литературы:

1. Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
2. Маслова В.А. Лингвокультурология. М., 2001.
3. Швейцер А.Д. Современная социолингвистика. М., 1976.
4. Lohisse J. Comunicarea. De la transmiterea mecanica la interactiune, Iaei, Editura Polirom, 2002. – С. 179.

Додонова Н.Э.
ГОУВПО «ТГПИ»,
г. Таганрог (Россия)

ПЕРЕВОД А.П. ЧЕХОВА: УНИВЕРСАЛЬНОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ

Вирджиния Вулф в очерке «Modern Fiction» писала, 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 чем писал Чехов, близко всем. Но то – *как* писал, передать сложно, передать, чтобы сохранился живой образ и впечатление от него, чеховское емкое 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 узнает себя в зеркале его рассказов и пьес весь мир. Узнает – каждый по-своему, каждый – для себя, но все же – узнает. 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 счет чего удается Чехову проникнуть в подсознание не соотечественнику? За счет каких механизмов сохраняется чисто чеховское? Или в ряде случаев уже и не сохраняется?** Появляется нечто новое под именем Чехова? Например, южноафриканский вариант «Вишневого 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), 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 ее 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 свое, 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 остается в переводном варианте Чехова? Сам Антон Павлович и не предполагал, что его текст в переводах может быть так далек 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 пришел 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, все 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 ее проблемами, событиями, понятиями, и считал, что и студенты «у них» другие, и времяпровождение 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, не 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 1903г.); «"Вишневый сад" уже переводится для Берлина и Вены и там успеха иметь не будет, так как там нет ни биллиарда, ни Лопухина, ни студентов `а 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 все 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 не переводили» (Из письма О. Л. Книппер, 15 ноября 1901 г.).

В ключе обсуждаемой темы «последовать» 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 переведенным. Что изменилось – может быть, накапливаемая 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 чем 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», меняется идиоматика, пунктуация, имена главных героев (если они предлагаются транслитерированным вариантом, то еще меньше остается для зарубежного читателя Чехова). Но при этом Чехов – остается, остается не только как тонкий, умный художник слова и жизни, остается 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 добьешься 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 отчетливо, 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 подчиненное место, дело – не главное в жизни, главное – настроение сердца, к Богу обращенное» [Касьянова, 1994, с. 112]. Но в рассказе всем есть над чем подумать, 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, открывает для себя Чехова.

С.В. Лурье фиксирует три компонента «этнической градации»: бесознательный «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 все 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 «свое» – «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 (хотя, конечно, качественный перевод – фактор немаловажный), а внутреннего настроя и желания – «принять»: «не принять, отторгать».

Последнее время исследователи все больше приходят к выводу, нет смысла говорить об эквивалентном переводе художественного произведения, в основном речь идет об адаптации. В случае с пьесами – безусловно, да. Особенно, если речь идет 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 учетом 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 свое, 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) все 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 уровне 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 передает непонимание, неразделенность, горечь, унижение, измену, тоску, ложь, лицемерие, предательство, да мало ли что можно найти в этой сфере жизни, как и в любви 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 не стоит за

этим осуждение или категорический пессимизм. Чехов оставляет право за читателем вынести оценку, или вообще не выносить, поразмыслить или посмеяться, погрузить или все 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 хорошо, потому что хочется сказать о больном, о вечном по-другому. Потому и живут переводы Чехова в динамике. 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, «все 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 («дзю-зюкает» – «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 века («в салопе» – «in a pelisse»), особенности русской речи конца XIX – начала XX века («Слуга покорный» – «I'd rather not», «Изволь» – «By all means», «Вчера они были» – «He was here yesterday», «Ну, полно!» – «Come, come»). Да, 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, перенося ее «вместе с воздухом». Он признавался, например, что, когда задумал писать «Степь», вокруг уже пахло степными травами и цветами. Еще 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 удается хуже, что-то лучше, что-то вообще нерационально 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 путем 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 «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 прие-

мов (в частности, метафоры, зевгмы, сравнения, градации, эвфемизмов, оксюморона, 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 приемы 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 определенных алгоритмах перевода, поскольку нереально сформулировать единый набор приемов для передачи, скажем, национального колорита. Тем не менее для художественно-переводческих эвристик ведущими будут являться правила, опирающиеся на нормы а) межъязыковых отношений, б) межкультурных отношений, в) межлитературных отношений, г) межсоциальных отношений [Швейцер, Казакова].

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 учетом 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:

1. *Аленькина Т.Б.* Комедия А.П. Чехова «Чайка» в англоязычных странах: феномен адаптации // Автореф. дисс. ... канд.филол. наук. М.: МГУ, 2006, с. 26-27.
2. А.П. Чехов и мировая культура: взгляд из XXI века // Тезисы докл. межд. науч. конф. (Москва, 29 янв – 2 февр. 2010г.) / Сост. и ред. Р.Б. Ахметшин, М.О.Горячева, В.Б.Катаев (отв. ред.). М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2010, 160 с.
3. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М.: Академия, 1997, с. 267–279.
4. Все герои Чехова – вся Россия. Каталог / Сост. М. Ткаченко. М., 2004, 256 с.
5. *Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. М., 2003, 298 с.
6. *Додонова Н.Э.* А.П.Чехов в переводах К.Гарнетт // Сб. науч. трудов «XXII Чеховские Чтения». Таганрог, 2004, с. 185–192.
7. *Додонова Н.Э.* Перевод А.П.Чехова как интертекстуальный континуум // Мат-лы науч.-пр. конф. «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие». М., 2008, с.195–200.
8. *Додонова Н.Э.* Отдельные аспекты перевода А.П. Чехова // Сб. статей междун. научно-практ. конф. «Проблемы прикладной лингвистики». Пенза, 2004, с.85–87.
9. *Илиополова К.С.* Свое и чужое как разные части социокультурного пространства // Известия вузов. Северо-кавказский регион. Общественные науки. Ростов-на-Дону, 2007. № 6. С.11.

10. Казакова Т.А. Стратегии решения задач в художественном переводе // Перевод и интерпретация текста. М., 1988, с. 56–64.
11. Касьянова К. О русском национальном характере. М., 1994, 265 с.
12. Катаев В.Б. Это начиналось так... (Литературное наследство. Чехов и мировая литература. Т.100: В трех книгах.) // Чеховский вестник. М., 2006. № 19. С. 6–13.
13. Уфимцева Н.В. Русские: опыт еще одного самопознания // Этнокультурная специфика языкового сознания. М., 1996, с. 144–162.
14. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 2, 6, 7, 10 -12, 21-30. М.: Наука, 1983-88.
15. Шалюгин Г.А. Чехов в наши дни. Записки музейного человека. Симферополь: «Таврия», 2006, 404 с.
16. Швейцер А.Д. Теория перевода. М., 1988, 215 с.
17. Chekhov Anton. The Cherry Orchard / Translated by A. Dunnigan. N.Y., 2006.
18. Chekhov Anton. Five Comic One-Act Plays / Translated by C.Garnett. New York, Dover Publications, 1999, 69 p.
19. Chekhov Anton. Plays. Selections. Toronto, General Publishing Company, 1989, 204p.
20. Chekhov Anton. Short Stories. ЭР: <http://www.ibiblio.org>.
21. Woolf Virginia. Modern Fiction. М., 2002, p. 247–258.

Есакова М.Н.

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ЯЗЫКОВАЯ КАРТИНА МИРА И ПЕРЕВОД

Связь культуры и языка имеет двоякий характер: во-первых, это «культура в языке», иными словами, специфическая языковая картина мира, то есть то, каким представляется мир человеку в его воображении и, во-вторых, культура, описываемая языком, то есть представление артефактов культуры в содержании текстов.

Понимание двойственного характера взаимоотношения культуры и языка имеет первостепенное значение. Восприятие культурной реальности через текст оказывается возможным только в том случае, если понятно, каким образом данная знаковая система (конкретный язык) отражает картину мира.

Картина мира – это именно картина, то есть некое отражение, вторичная сущность по отношению к миру как к отображаемому объекту. Следовательно, картина мира не может быть абсолютно объективной, она всегда связана с личностью, либо с некой совокупностью личностей, создающих эту картину. Когда создается языковая картина мира, в качестве такого отражающего субъекта выступает этнос как объединение людей, связанных одним языком. Если же рассматривать картину мира в целом, то в этом случае необходимо прежде всего задуматься над тем, кто является ее создателем, и возможно ли вообще представить себе такую картину и такого создателя.

Видимо, придется изначально согласиться с тем, что такая картина может быть расценена только как некое идеальное явление. «Целостная картина мира» – это отражение действительности всеми существующими языками, всеми другими семиотическими системами, а также интуитивное представление о действительности, не получающие выражения ни в какой знаковой системе и периодически возникающие в сознании людей.

В то же время, данное построение позволяет нам выделить три весьма важных аспекта в определении картины мира, которые могут быть представлены в виде трех оппозиций: первая – это отношения между картинами мира, построенными средствами разных языков. Вторая – это отношение языковой картины мира к картинам мира, созданным средствами других семиотических систем. Третья – отношение общеэтнической языковой картины мира к индивидуальным картинам мира конкретных субъектов.

Языковая картина мира, несомненно, связана с конкретным реальным языком, поэтому субъектом ее создания является конкретный

этнос. Конечно, языковые картины мира некоторыми своими частями накладываются друг на друга и представляют универсальную языковую картину мира. Однако такое построение также условно. Тем не менее, это наложение, как мы отмечали выше, говоря о соотношении языков и культур, лежит в основе переводимости, в то время как несовпадающие области, то есть те части языков, которые по-разному рисуют те или иные фрагменты действительности, относятся к непереводимому и представляет собой особый интерес для переводческой науки.

Второй аспект – это языковая картина мира в ряду картин, построенных с помощью других семиотических систем. В первом случае мы говорили о множестве картин, обусловленных множеством языков, как о соотношении равнозначных и равноправных объектов. Языковые картины мира по отношению к картине мира в целом, представленной всей совокупностью семиотических систем, предстают как частное по отношению к общему.

Виды искусства (музыка, живопись, архитектура) как семиотические системы универсальны. Искусственно созданные знаковые системы (знаки дорожного движения, морские флаги расцветивания, система записи при последовательном переводе и т.д.) также универсальны, так как изначально имеют своей целью преодоление языкового многообразия. Однако и те, и другие отличаются от языков определенной ограниченностью средств выражения. Ни одна семиотическая система по сравнению с языком не обладает столь широкими возможностями для отображения картины мира как язык. В то же время язык способен описать более или менее точно любую из картин, представленных в другой семиотической системе.

Третий аспект связан с понятиями индивидуального и общего в построении картины мира. Человек является носителем всех (в большей или меньшей степени) семиотических систем. Однако только в идеальном случае можно предположить, что он может оказаться носителем хотя бы даже одной естественной семиотической системы в полном объеме. Иначе говоря, он обладает лишь частью семиотических систем, которые и формируют его собственную картину мира. Картина мира отдельного индивида не совпадает ни с универсальной картиной мира, представленной в искусствах, ни с универсальной частью общей языковой картины мира, ни с языковой картиной того этноса, к которому он принадлежит.

Одним из реальных продуктов творческой деятельности человека, в котором могут смыкаться все три оппозиции, является литературный текст.

В художественном тексте совмещается языковая картина мира определенного этноса, противопоставленная в своих несовпадающих частях языковым картинам народов, говорящих на других языках.

Автор литературного художественного произведения воспроизводит реальные или виртуальные картины, пользуясь языковыми средствами как инструментом. В то же время, каждый знак, обладая семантической значимостью, уже является отражением определенного фрагмента внеязыковой действительности и заключает в себе элемент языковой картины данного этноса. Восприятие художественной действительности, происходящее по разным чувственным каналам, преломляется в знаковую форму, понятную для других представителей данного этноса.

Индивидуальность художника состоит, во-первых, в особом видении мира (мировоззренческий аспект), а во-вторых, в особом способе выбора и организации языковых средств для построения текстовой картины.

Если первое можно определить как этап интериоризации действительности, то второе, напротив, экстериоризации воспринятого художником и преломившемся через его сознание и психику.

Интериоризация действительности может и не быть связанной с языковыми формами (интуиция, восприятие звуков, вкусовые ощущения и т.д.), в то время как экстериоризация в литературном творчестве происходит исключительно средствами языка.

Однако нельзя полностью отделить интериоризацию от языка, так как интериоризация предполагает восприятие внешних по отношению к человеку явлений и их вольное или невольное сопоставление с предыдущим опытом. Что же касается опыта конкретного индивида, то он формируется, с одной стороны, благодаря непосредственным контактам с окружающей средой, а с другой – путем усвоения определенной части общей мировой культуры, которая, как известно, в значительной степени сохраняется и передается с помощью языка.

Автор литературного произведения, с одной стороны, является носителем представлений об окружающей среде, а с другой – представлений об определенной языковой системе, о том, как она отражает те или иные фрагменты картины мира. Кроме того, автор как субъект является и частью некоего этноса и нации, а соответственно и определенной этнической и национальной культуры, о которой у него имеется представление.

Отношения между культурой этноса или нации и представлениями об отдельной культуре отдельного индивида всегда характеризуется как целое и часть. Идеалом бы было совпадение этих двух аспектов, однако реально во всех случаях можно говорить лишь о большем или меньшем приближении части к целому.

Таким образом, текст можно представить как одно из звеньев сложной системы взаимоотношений общего и частного, в которых находят свое выражение культурологические оппозиции.

В то же время в литературном творчестве конкретного автора довольно редко вступают в оппозицию две или несколько языковых картин мира, так как литературное творчество обычно реально осуществляется на одном языке.

Однако в жизни любого художественного текста может наступить момент, когда он становится объектом перевода на другой язык. Но перевод – не просто новая интерпретация оригинала. Он дает тексту оригинала новое измерение, вводит его в другую культурную систему, в которой существуют иные ориентиры и «оси координат». Переводной текст живет в этой новой системе координат вполне самостоятельной жизнью, не всегда похожей на жизнь оригинала. Вместе с тем, воспринимая текст, созданный представителем чужой культуры, мы невольно сопоставляем его со своим опытом, обогащая его новыми смыслами, давая ему, таким образом, новую жизнь в новом времени и пространстве. «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответ на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывает перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [Бахтин, 1979, с. 334-335].

В процессе перевода на первый план выступает оппозиция двух языковых картин мира: картины мира, заключенной в системе языка оригинала и, соответственно, в системе языка перевода. Довольно долгий период времени теория перевода ограничивалась лишь этой оппозицией.

Исследователи неоднократно пытались найти закономерные соответствия и несоответствия в способах обозначения тех или иных фрагментов внеязыковой реальности. О том, что переведенный художественный текст является продуктом иной культуры, иного видения мира, что в нем сосредоточены все типы культурологических оппозиций, говорилось довольно часто. Но попытки установления параметров этих оппозиций в большинстве случаев сводились к примерам частных несоответствий. Культурологический взгляд на перевод ограничивался, как правило, проблемой так называемых реалий. Разумеется, реалии представляют собой наиболее явную часть асимметрии культурных систем, а соответственно, и определенных языковых картин мира.

Однако и та часть языковых картин мира, которая демонстрирует внешнее подобие, то есть представляется симметричной, является на самом деле неэквивалентной. Эта неэквивалентность отражает оппозицию общего и частного в когнитивной деятельности человека, разных

уровней абстракции. Она обусловлена тем, что каждый этнос имеет собственное представление об общих явлениях культуры во всех ее четырех сферах (материальной, духовной, организационной и поведенческой). Речь идет не только о том, что в одной этнической культуре могут отсутствовать некоторые элементы, имеющиеся в другой культуре, но и о том, что отношение к тем или иным объектам, существующим в общечеловеческой культуре, может быть различным. Эти объекты могут вызывать разные ассоциации, то есть по-разному сопоставляться с культурным опытом народа.

Приведем хрестоматийный пример, перекочевавший в работы по теории перевода из книги Ладо: такое природное явление, как снег, известно многим народам северного полушария. В то же время, отношение к этому явлению весьма различно.

Для южан снег – экзотика, редкое явление природы, иногда пугающее и раздражающее, когда снег реально выпадает и на некоторое время останавливает жизнь в городах. В то же время снег – это символ Рождества.

Для народов более северной части снег – это обычное явление, ожидаемое (психологическая готовность) и достаточно легко переносимое в определенные периоды года.

Для третьих – народы крайнего севера – снег – одна из основных жизненных сред.

«Эскимосы, – пишет Ладо, – знают много оттенков значения, соответствующих разным видам снега, и используют отдельные слова для обозначения этих оттенков, в то время как другие культуры, хорошо знакомые со снегом, просто не имеют такого разнообразия значений. Обычно подобные различия в значениях наиболее явственно проступают лишь тогда, когда мы пытаемся точно перевести текст с одного языка на другой» [Ладо, 1989, с. 35].

Во всех трех случаях снег влияет на жизненный уклад и становится предметом разнообразных ассоциаций, но ассоциации эти в различных культурах в зависимости от климатических условий всегда различны. Если у южан снег – это бедствие, то у северных народов – либо нейтральное, либо положительное явление, которое во многом облегчает, а иногда и спасает жизнь (по снегу открываются санные пути, облегчающие движение и делающие проходными непроходимые дороги, снег защищает землю от мороза, спасая урожай, а соответственно и человека от голода). Чем большее место занимает снег в культуре того или иного народа, тем более обширной и вариативной оказывается лексико-семантическая область, связанная с этим явлением.

Разные ассоциации может вызвать одна и та же геометрическая форма, если у нее нет прямого обозначения, и она получает в языке

метафорическое наименование через сравнение с другими объектами. Так, хорошо известный русскому человеку рисунок ткани «в елочку» в английском языке имеет эквивалентом «herring spine», то есть «хребет селедки». Во французском этот рисунок обозначен «en chevrons» и соотносится с видом нарукавных нашивок в форме угла (ср. в русском языке «шеvron» – «нашивка из галуна в виде угла на левом рукаве форменной одежды»). Культурологическим обоснованием данных расхождений может быть то, что образ «ели», одного из основных видов деревьев, произрастающих в России, является близким для русской культуры. «Хребет селедки» – образ весьма далекий (селедка появилась в России только при Петре 1 как заморский продукт). Для Англии же, морского государства, омываемого Северным морем и Атлантическим океаном, сельдь является основной промысловой рыбой. Ее хребет, видимо, часто можно было видеть на побережье (когда выброшенную на берег рыбу объедали птицы и насекомые). Что же касается французского обозначения, то оно отправляет нас к образу элемента костюма. В нем подчеркивается внимательное отношение этого народа к нарядам. Недаром Франция является законодательницей мод.

В плане знакомства с чужой культурой перевод играет одну из ведущих ролей, поскольку он «пересекает» не только границы языков, но и границы культур, а создаваемый в ходе этого процесса текст «транспортируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры» [Швейцер, 1989, с. 37].

Таким образом, учет в переводе особенностей культуры народов, оказывающихся в контакте благодаря переводу, позволяет подходить к переводу как к акту межкультурной коммуникации, так как он предполагает преодоление не только языковых, но и культурных барьеров. Это вид коммуникативной деятельности, который посредничает между двумя культурными сообществами и имеет «двуликий» характер, будучи направлен, с одной стороны к исходной культуре и языку, а с другой стороны, к культуре, на язык которой выполняется перевод. Имея такую двойную направленность, перевод призван сблизить носителей разных культур, обеспечить их взаимопонимание.

Список литературы:

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. *Ладо Р.* Лингвистика поверх границ культур. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 25, М.: Прогресс, 1989.
3. *Швейцер А.Д.* Эквивалентность и адекватность перевода. // Тетради переводчика. / Вып. 23, М.: Международные отношения, 1989.

Есакова М.Н., Литвинова Г.М.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

Харацидис Э.К.

Университет имени Демокрита,
г. Комотины (Греция)

**ОБ ОПЫТЕ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОГО ПОСОБИЯ ПО ФОНЕТИКЕ
«РУССКАЯ ФОНЕТИКА И ИНТОНАЦИЯ»
(для грекоговорящих учащихся)**

Изменения, происходящие в современном мире, требуют качественно нового подхода к системе образования, в целом, и к обучению иностранным языкам, в частности. Заметное влияние на систему обучения русскому языку как иностранному (РКИ) оказывают глобализация учебного процесса, появление разнообразных форм обучения, стандартизация процесса обучения и государственного контроля подготовленности иностранных граждан к учебной и иной деятельности.

Кроме того, новые требования к обучению языкам обусловлены расширением экономического и культурного сотрудничества между странами, а следовательно, необходимостью в быстром и эффективном овладении языком. Это, в свою очередь, ставит перед современными исследователями задачу создания учебников нового типа, соответствующим как потребностям учащихся, так и государственным образовательным требованиям по русскому языку как иностранному.

Взросший интерес греческой аудитории к изучению русского языка диктует необходимость создания и применения в учебном процессе национально ориентированных учебников и учебных пособий по русскому языку, что, несомненно, будет способствовать интенсификации процесса обучения в целом и поможет решить проблему адаптации греков в русскоязычной среде.

На наш взгляд, начинать серию учебных пособий для грекоязычной аудитории необходимо с фонетического раздела. Ведь самое первое, с чем сталкиваются учащиеся, – это фонетика, которая является средством формирования навыков и умений во всех видах речевой деятельности. Неправильное произношение, неумение воспринимать информацию на слух мешают взаимопониманию; грубые фонетические ошибки приводят к тому, что собеседнику трудно сосредоточиться на содержании звучащей речи. Кроме того, ни для кого не секрет, что фонетический навык легче сформировать в самом начале обучения: исправить ошибки в постановке звуков на втором-третьем году обучения русскому

языку практически невозможно. Обучить произношению – это значит сформировать слухопроизносительные навыки, то есть способность понять услышанный текст и адекватно его произнести. В свою очередь, неправильное произношение может привести к невозможности в дальнейшем решать различные профессиональные задачи.

Учитывая данный необходимый аспект преподавания русского как иностранного, коллектив авторов, в который входят как российские, так и греческие преподаватели, создал учебное пособие «Русская фонетика и интонация», ориентированное на грекоязычную аудиторию. При создании данного пособия авторы стремились учитывать особенности контингента обучаемых, влияющие на процесс овладения русским языком. Реализации этого требования способствует использование данных сопоставительного анализа русского языка и родного языка учащихся, то есть основные положения национально ориентированной методики. Вопрос учета родного языка и культуры учащихся в процессе преподавания РКИ и при создании учебных материалов давно привлекает внимание как русских методистов, так и их зарубежных коллег. При обучении произношению одним из ведущих принципов становится учет соотношения фонетических систем родного языка учащихся и русского языка, «отталкивание от родного языка учащегося» [Щерба, 1974].

Одной из особенностей предложенного пособия является то, что теоретическая часть переведена на греческий, что облегчает работу учащимся, которые получают возможность познакомиться со спецификой фонологической системы русского языка на родном языке. Это способствует устранению трудностей терминологического восприятия. Хотя основным в обучении произношению является развитие у учащихся практических навыков и умений, однако понимание роли отдельных моментов артикуляции звуков и их акустических характеристик – необходимое условие обучения правильному произношению.

Предлагаемое пособие представляет собой систематический корректировочный курс русской звучащей речи для учащихся, родным языком которых является греческий. Как известно, характер произносительных отклонений в речи учащихся зависит от взаимодействующих языков, поэтому можно говорить об английском, немецком, испанском, греческом и т.д. акценте. Во всех этих акцентах отмечаются как специфические, так и общие черты. Поэтому авторы данного пособия ставили перед собой две основные задачи:

- 1) дать учащимся общее представление об артикуляционной базе современного русского языка, о его фонетическом строе и его особенностях как языка, принадлежащего к восточнославянской группе славянских языков и обладающего сложной звуковой системой, суще-

ственно отличающейся не только от несходных с ним языков, но и от близкородственных;

2) автоматизировать произносительные навыки в области звуков, ритмики и интонации на основе сопоставительного анализа фонетических систем русского и греческого языков, а также с учетом типичных ошибок, допускаемых греческими учащимися в процессе обучения русской фонетике, ритмике и интонации.

Этим задачам был подчинен отбор и организация учебного материала, направленного на усвоение правильного произношения и минимизации акцента.

Поскольку «закономерные отклонения от орфоэпических норм возникают в произношении не отдельных говорящих, а большинства людей определенной этногруппы, объединенной одним (родным) языком, изучающей иностранный язык» [Балыхина, 2010, с. 97], авторы предприняли попытку выявить прежде всего трудности, возникающие в процессе восприятия и произнесения звуков русского языка греческими учащимися, то есть такие отклонения от нормы, которые обусловлены языковыми навыками, приобретенными в процессе усвоения родного (греческого) языка. Как известно, человек, слыша чужие слова, пытается найти в них фонетические соответствия в родном языке. Поэтому для облегчения понимания, как произносится тот или иной звук, авторы пособия нередко прибегали к звуковым ассоциациям (действие по аналогии). Так, например, для правильной постановки такого сложного русского звука, как [ы], представляющего особую трудность для греческой аудитории (учащиеся часто заменяют его звуком [и], что приводит к искажению смысла, потому что эти звуки, как известно, смыслообразительные: «Мила мыла окно»), было предложено прибегнуть к произношению греческого слова *Αυτίο* – до свидания), где [ι] произносится твёрже, чем в других позициях. Редукция гласных, как правило, представляет трудность для учащихся всех национальностей. Однако в греческих диалектах (в центральной и южной Греции) встречается изменение безударных гласных, подобное редукции в русском языке. Поэтому авторы, объясняя это фонетическое явление русского языка, обращаются к греческим диалектам, что значительно упрощает его объяснение и усвоение.

Авторы пособия используют общепринятые в лингвометодической практике приемы обучения иностранных учащихся русскому произношению [Лебедева, 1986]. Активно применяются звуки-помощники, звуки-спутники, используется благоприятная фонетическая позиция, действие по аналогии (о котором мы рассказывали выше), утрирование артикуляции, изменение темпа речи. Обращаются авторы и к некоторым логопедическим приемам. Так, для постановки произношения звука [ы] предлагается широко открыть рот, и, глядя в зеркало, подви-

гать язык вперёд-назад. Когда язык отодвинут назад, работает шейная мышца (начинается боль и напряжение) – в таком положении должны находиться органы артикуляции при произнесении [ы]. Такие приемы помогают учащимся сознательно подойти к усвоению чужого произношения, контролируя мышечное чувство.

Важное место в пособии занимают упражнения на сопоставление звуков, которые смешиваются в произношении греков (например, [ы] – [и], [ч] – [ц] и т.д.). Особое внимание уделяется изучению важнейших фонологических категорий русского языка: редукции гласных звуков, твёрдости – мягкости и глухости – звонкости согласных звуков. Упражнения на противопоставление твёрдых и мягких, глухих и звонких согласных предполагают работу над целой группой согласных, объединяемых этим признаком.

Важно обратить внимание учащихся на такой существенный момент русской фонологической системы, как твердость / мягкость согласных. Мягкие согласные звуки перед передними гласными греки произносят со средней степенью мягкости (так называемая «полумягкость»). В свою очередь, мягкость согласных в абсолютном конце слова и перед согласными вообще не встречается в европейских языках, и постановка мягкости звуков в этих позициях становится достаточно трудной задачей.

Предлагаемое пособие обращено к учащимся со слабой языковой подготовкой, однако оно может быть использовано и в группах продвинутого этапа обучения, поскольку знание определенных произносительных норм необходимо всем учащимся, независимо от уровня владения языком.

Ориентация материала на учащихся разного уровня владения языком отражена в его построении: разделы пособия и упражнения, помеченные звездочкой, рекомендуется использовать на продвинутом этапе обучения.

Пособие состоит из трех разделов: «Звуки русской речи. Ритмика русского слова», «Ударение», «Интонация».

Материал в первом разделе расположен в следующем порядке. В начале учащиеся получают общее представление о звуковой системе русского литературного языка. Далее предлагается приступить непосредственно к постановке различных звуков, работа над которыми начинается с методических рекомендаций. В комментариях авторы обращают особое внимание на трудности, с которыми может столкнуться учащийся, родным языком которого является греческий. После этого следуют упражнения, направленные на отработку конкретного звука. При этом обращается внимание на ощутимые моменты артикуляции, по возможности используются звуки-помощники.

Изучение фонетического слова и его организации ведётся в курсе в следующих направлениях: учащиеся знакомятся с фонетической природой русского словесного ударения, основными ритмическими моделями русского языка, качественной редуцией безударных гласных, учатся произносить сочетания согласных в разных позициях.

Все упражнения расположены в определенной последовательности: от звука к тексту. Сначала предлагаются одно- двухсложные сочетания, лишённые смысла. Такие упражнения позволяют сосредоточить внимание учащихся на артикуляции звука, на переключении артикуляции с одного звука на другой. После этого следуют упражнения на отработку звуков в различных позициях с гласными и согласными.

В подобных пособиях, рассчитанных прежде всего на начальный этап обучения, не всегда удается использовать разнообразный лингвострановедческий материал. Но авторы, помимо географических названий и собственных наименований, старались вводить текстовые фрагменты, несущие культурологическую информацию: завершает работу над каждым звуком чтение небольших текстов, стихов, скороговорок, поговорок, пословиц, в которых тренируемый звук встречается наиболее часто. Подобные упражнения позволяют автоматизировать уже приобретенные навыки в артикуляции, а также развивают речевую активность, на их материале успешнее идет закрепление произносительных норм русского языка. Кроме того, при помощи подобных упражнений происходит первое знакомство с культурой страны. Интересным представляется включение в пособие географических названий, собственных наименований, принадлежащих греческой культуре, а также общеупотребительных слов, пришедших в русский язык из греческого (речь прежде всего идет о терминах: «гекзаметр», «фонетика», «синоним» и др.). Обращается внимание учащихся на разницу в произношении этих имен и названий в русском и греческом языках (например, мягкость русских согласных по сравнению с греческими в словах «Нерон», «Гектор», «Гомер», «Родопи» и др.).

В пособии учащимся также предлагаются упражнения творческого характера, а также задания на анализ языкового материала, рассчитанные на учащихся продвинутого уровня.

Отдельная глава посвящена свойствам русского словесного ударения. Здесь же учащиеся получают представление о синтагме, о фразовом и синтагматическом ударении.

Работа над интонацией, предложенная в третьем разделе пособия, предполагает знакомство с интонационными конструкциями (ИК) и усвоение их смысловозначительных возможностей, которые проявляются во взаимодействии с лексическим и грамматическим составом предложения и его смысловыми связями в контексте.

В пособии отрабатываются семь типов интонационных конструкций. В основе данного раздела пособия лежит теория Е.А. Брызгуновой. Каждой из ИК посвящено отдельное занятие. Обучение интонации ведётся в текстах монологического и диалогического характера. Кроме того, авторы пособия использовали как прозаические, так и поэтические тексты, представляющие особую сложность для иностранной аудитории.

В конце пособия даются тексты для самостоятельной работы над звуками и интонацией.

Книга снабжена аудиоприложением, куда вошли упражнения, отмеченные следующим значком: Ω. Задания, записанные на пленку, содержат следующую команду: «Слушайте, повторяйте, читайте самостоятельно». Аудиозапись дана в ускоренном темпе (сокращены паузы для повторения звуков за дикторами).

При составлении пособия авторы опирались на труды таких известных лингвистов, как: Аванесов Р.И., Брызгунова Е.А., Муханов И.Л., Одинцова И.В., Бархударов Е.Л. и др. Мы убеждены, что для конкретной зарубежной страны можно создавать учебники, делая их самостоятельными произведениями, но можно создавать и национально ориентированные варианты на базе типовых учебных комплексов по русскому языку для иностранных учащихся. Структура такого национального учебника, объём и расположение в нём материала должны исходить из специфики преподавания русского языка, а методическая интерпретация языковых фактов, мера внимания к ним, объём тренировки и пр. изменяются в зависимости от реальных трудностей, с которыми сталкиваются при обучении носители конкретного языка и данной национальной культуры

Кроме того, представляется важным, что при подготовке пособия учитывался опыт работы со студентами русского отделения университета имени Демокрита (Греция), а также с греческими студентами и стажерами, обучающимися в Высшей школе перевода (факультета) МГУ им. М.В. Ломоносова.

Список литературы

1. *Аванесов Р.И.* Русское литературное произношение. М., 1972.1.
2. *Акишина А.А., Барановская С.А.* Русская фонетика. М., 1990.
3. *Антонова Д.Н.* Фонетика и интонация. Русский язык заочно. М., 1988.
4. *Бальхина Т.М., Чжао Юйцзюан.* От методики к этнометодике. М., 2010.
5. *Брызгунова Е.А.* Звуки и интонации русской речи. 4-е изд. М., 1981.
6. *Караванова Н.Б.* Корректировочный курс фонетики русского языка. М., 2006.

7. *Короткова О.Н.* По-русски без акцента. Корректировочный курс русской фонетики и интонации для говорящих на китайском языке. СПб., 2006.
8. *Мусатов В.Н.* Русский язык. Фонетика. Фонология. Орфоэпия. Графика. Орфография. Учебное пособие. М., 2006.
9. *Одинцова И.В.* Звуки, ритмика, интонация. Учебное пособие. М.Ю 2006.
10. *Панков Ф.И., Бархударова Е.Л.* Русская фонетика и интонация. Практическое пособие для иностранных магистров-лингвистов. М., 2004.
11. *Реформатский А.А.* Введение в языкознание. М., 1960.
12. *Сафронова Е.Г.* Ритм и звуки. М., 1993.
13. *Шмелькова Н.А., Фролкина Л.В.* Пять уроков русской фонетики. М., 1988.
14. *Щерба Л.В.* Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Жубанова А.А.

Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
г. Алматы (Россия)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГРАММАТИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ И ЛИНГВОДИДАКТИКИ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

Преподавание и изучение языков шло различными путями и преследовало различные цели. Новые системы преподавания возникают под влиянием ряда условий, связанных с состоянием базовых наук и с целевой установкой. Как известно, языкознание является одной из базовых, или фундаментальных наук для методики. Лингвистика «всесторонне анализирует понятие «язык», а для методики он является предметом преподавания». Лингвистические взгляды на функции, структуру и взаимоотношения языков также «находят отражение в теории и практике их преподавания». История методики преподавания языков «свидетельствует о том, что каждый переход языкознания на новый этап своего развития отражался на формировании господствующих в данный момент методических взглядов». Так, «в период расцвета сравнительно-исторического языкознания, выдвигавшего слово в качестве основной единицы языка и объекта межъязыкового сопоставления, в методике процветали грамматико-переводный и лексико-переводный методы, предлагавшие в виде основного приема обучения заучивание отдельных слов, их перевод и пословное составление или анализ предложений»; «в период младограмматизма (вторая половина XIX столетия) центр тяжести был перенесен на предложение, что способствовало развитию наглядно-интуитивных методов». Фраза выступала в виде основного элемента коммуникации, «прежде всего – в вопросно-ответной форме – в процессе ведения беседы между учителем и учащимися» [Основы методики преподавания иностранных языков, 1986, с. 82].

В 30-е гг. XX века, «когда были изучены различные типы предложений, характерные для разных языков, и было обнаружено синтагматическое членение, в методику проникла идея о создании системы упражнений, построенных на использовании «модельных фраз», подвергающихся всевозможным операциям замен и подстановок». Благодаря фразоцентрическому подходу, внимание методистов с отдельных слов и правил их сочетания переключилось на предложения как синтагмированное структурно-смысловое единство, представляющее более или менее законченную ячейку коммуникации. Возникшее структуральное направление провозгласило предложение основной структурной организацией языка и еще больше активизировало работу в выбранном направлении. Так, Ч. Фриз и его единомышленники теоретически обо-

сновали и практически разработали «метод моделирования». Теория порождающей грамматики послужила дальнейшему прогрессу методики. В языке было выявлено небольшое число «ядерных предложений» и набор трансформаций, «с помощью которых из ядерных предложений можно образовать любое другое, соответствующее нормам данного языка (Н. Хомский, Дж. Миллер и др.). Теория порождающей грамматики усилила интерес методистов «к всевозможным преобразованиям, позволяющим посредством замещений, дополнений, расширений, совмещений и перестановок получать все более разнообразные фразы («трансформы»), могущие быть использованными для выражения различных речевых интенций на иностранном языке». С зарождением лингвистики текста наметились новые векторы в методике: стали рассматриваться единицы более высокого порядка, чем слово и предложение. Основную функцию в смысловыражении «выполняют высказывания и сообщения, объединяющие слова и фразы с помощью таких приемов аранжировки, благодаря которым образуются целостные, связанные и коммуникативно направленные произведения языка и речи» [там же, с. 82].

В 1990 г. Институт языкознания АН СССР и редакция журнала «Иностранные языки в школе» организовали обмен мнениями по проблеме «Лингвистика и преподавание иностранных языков в средней школе». На обсуждении выступили А.Н. Шахнарович, В.И. Юньев, С.Г. Тер-Минасова, О.В. Александрова, С.И. Мельник, А.А. Леонтьев, Е.А. Ленская. На обсуждении «были предложены вопросы об оптимальном описании языка как учебного предмета; о требованиях, предъявляемых к «учебной грамматике»; об объеме теоретических знаний в курсе иностранного языка в школе; о лингвистической терминологии; о функциональном сопоставлении лингвистических единиц изучаемого языка и родного языка учащихся и ряд других» [Лингвистика и преподавание иностранных языков в средней школе, 1990, с. 47].

По мнению А.М. Шахнаровича, «отношения лингвистики и методики только начинают складываться». Одной из главных проблем лингвистического плана в методике, считает ученый, является представление языка как учебного предмета. Для этого необходимо ответить на следующие вопросы: Какова специфика языка как предмета обучения? Как структура языка должна быть представлена для учебных целей? Как идет процесс овладения языком? А.М. Шахнарович дает научный ответ на эти вопросы: «Не перенося ...закономерностей овладения родным языком на процесс овладения вторым, можно и нужно сформулировать основные закономерности и тенденции процесса овладения вторым языком и, тем самым, заложить базу для описания структуры каждого конкретного языка как учебного предмета» [там же, с. 47]. Рассматривая вопрос о сопоставлении языков (родного и изучаемого) и отмечая тот

факт, что «при всем кажущемся их несходстве и при всей кажущейся простоте – далек от решения», А.М. Шахнарович подчеркивает, что сопоставление родного и изучаемого языка должно быть «чрезвычайно корректным психолингвистически» и «должно следовать некоторым общим принципам», сформулированным на основе типологических и психолингвистических исследований.

Основные положения выступления С.Г. Тер-Минасовой заключались в следующем: «...учебная грамматика должна быть ориентирована на активные нужды учащегося»; «основные усилия должны быть сосредоточены на тех грамматических моментах, которые реально требуются ученикам для активного владения» и для конкретных целей; определить грамматический минимум «может только лингвистическое исследование: необходимо тщательно изучать функциональные особенности системы того пласта языка, которым в данном курсе с четко поставленными целями овладевают учащиеся, изучить реальное речепотребление и на этой основе выделить наиболее существенные моменты грамматики, необходимые для развития тех навыков владения языком, которые опять же предусмотрены целями обучения». С.Г. Тер-Минасова обращает особое внимание на функциональные сопоставления лингвистических единиц изучаемого языка и родного языка учащихся. Она подчеркивает: «Все, что облегчает переход к новому языку, к новой картине мира, необходимо использовать. Не нужно бояться интерференции: от родного языка, если его правильно использовать, если функциональные соответствия научно выделены и обоснованы, гораздо больше пользы...» [там же, с. 48].

О.В. Александрова считает важным вопросом организацию материала по грамматике в учебниках. Лучшим способом овладения грамматикой, по мнению ученого, «является изучение конкретного материала, текстов, на основе которых учитель может разъяснить употребление того или иного средства». В свою очередь, «подбор и составление учебных текстов – это кропотливейшая и трудная работа, однако она необходима, так как дает хорошие результаты». Согласимся с мнением О.В. Александровой, что «достижения лингвистической науки еще очень слабо внедряются в школьную практику обучения иностранному языку». Введение в практику обучения языкам достижений современного языкознания «не означает, что необходимо интенсивное введение лингвистической терминологии в учебные курсы; только лишь самые необходимые, достаточно широко распространенные термины должны быть введены и разъяснены, знание специальной терминологии необходимо специалистам, как и углубленное изучение теоретических вопросов языкознания». В школьной программе необходимо использовать лингвистические знания, которые способствовали бы развитию навыков речи, как устной, так и письменной [там же, с. 49].

Кризис в преподавании иностранных языков, по мнению С.И. Мельник, не так часто, как следовало бы, «связывают с лингвистическим обеспечением любого курса иностранного языка, между тем прослеживается явственная связь между толкованием языка и его преподаванием». Так, грамматико-переводные методы, «надолго определившие традиции обучения языкам, могли родиться и существовать в русле исследований сравнительно исторического языкознания: сопоставление лексических и грамматических единиц с последующим конструированием собственно предложения»; «структурно-бихевиористские методы (три поколения разных методов, родившихся в интервалом примерно в десятилетие в США, во Франции и в Болгарии после второй мировой войны) имплицитно, но очень точно передают философию языка, заложенную в лингвистической концепции структурализма и опираются на известную психологию “поведения”». С.И. Мельник считает, что «надежды, возлагавшиеся на структурализм, рухнули, и с некоторым интервалом во времени начинается осознание неприемлемости структурно-бихевиористских методов, если речь идет об обучении языку...». Существовавшая несколько десятилетий «дискуссия между сторонниками и противниками “прямых”, “устных”, аудиовизуальных, суггестопедических методов были весьма плодотворны для методистов, но заявленная возможность освоить язык в кратчайшие сроки путем заучивания и автоматического употребления готовых форм (структур, моделей, речевых клише) развеялась как дым в связи с постепенно созревшим пониманием того, что готовые формы изначально не могут представлять адекватно такое сложное явление, как владение языком, речемышление, общение...». Эти методы подвели ученых к пониманию роли общения. С.И. Мельник отмечает: «Конечно, общение на уровне «уличных» контактов... нужно и важно, но имеет мало общего с настоящей проблемой: как выразить на иностранном языке то, что волнует тебя, как добиться взаимопонимания в этом сложном мире, где существует проблема самовыражения личности, взаимопонимания на всех уровнях. Тут и на родном языке не просто, – вот и считалось, что ставить задачей самовыражение на иностранном языке нереально и нельзя. Задача и правда была невыполнимой средствами известных прежде методик». В советской лингвистике «были ученые, которые не верили в возможность понять и объяснить язык на пути формализованных операций по трансформации структур и не верили в возможность представить язык – его быстротекущую реальность – через статичную закрытую “вещь в себе”, какой является структура в соответствующем лингвистическом учении». Требовался выход на новый уровень философского осмысления языка. Зарождение новой “коммуникативной” лингвистики произошло одновременно в СССР и на Западе: коммуникативный подход в советской лингвистике опирался на

коммуникативно-деятельностную теорию общения и избрал основной единицей на стыке языка и коммуникации – текст (и высказывание как его нижний предел); коммуникативно-функциональный подход на Западе «оперировал отдельным поступком, ставя в центр внимания речевой акт» [там же, с. 50].

Не владение иностранными языками, по мнению А.А. Леонтьева, «понемногу становится даже и объективным тормозом на пути к установлению торгово-экономических связей с зарубежными странами, к поднятию уровня научных исследований и т.д.». С другой стороны, «если попытаться оценить уровень и лингвистики, и методики преподавания неродного языка в СССР», «нельзя не признать, что этот уровень весьма высок, уж во всяком случае не ниже, а кое в чем и значительно выше, чем в других странах». А.А. Леонтьев отметил еще один парадокс: «Как известно, не где-нибудь, а именно в нашей стране получила широкое распространение уже в 70-е годы методика интенсивного (суггестопедического) обучения языкам Г. Лозанова (Г.А. Китайгородская, Л.Ш. Гегечкори, С.И. Мельник, И.Ю. Шехтер и др.)». Кроме всего, А.А. Леонтьев считает главной причиной постоянных срывов в советской практике преподавания иностранных языков «низкий общекультурный, профессионально-педагогический и творческий уровень огромного большинства преподавателей языка – как в школе, так и в вузе» [Сулейменова, 2001, с. 51]. Одной из причин неудач является, по словам А.А. Леонтьева, «низкая лингвистическая обеспеченность практической методики»: лингводидактика превращается в обычную формальную грамматику; «блестящие идеи Л.В. Щербы, а в наше время – В.Г. Гака, остаются на ее периферии».

Е.А. Ленская обратила внимание на следующие недостатки в обучении иностранным языкам: «...основная наша беда все-таки не в плохо сформулированных целях, а в том, что эти цели остаются декларированными и в учебных комплектах не реализуются»; «отчасти это происходит потому, что постоянно нарушается системный подход к обучению...»; «содержание обучения часто не соответствует поставленным целям». Так, «несмотря на то, что большинство учебных комплектов выдвигают своей задачей формирование коммуникативной компетенции, учебный материал, в них включенный, не обеспечивает решения этой задачи» [Лингвистика и преподавание иностранных языков в средней школе, 1990, с. 52].

Э.Д. Сулейменова в обобщающем труде «Актуальные проблемы казахстанской лингвистики: 1991–2001» осуществила анализ и теоретическое осмысление корпуса лингвистических исследований в казахстанском языкознании. В проведенном исследовании выявлены «различные точки зрения и разные методологические процедуры, которые

сами составляют важнейший компонент казахстанской лингвистики», и определены «приоритеты в использовании взаимосвязанных парадигм лингвистического анализа, в частности, когнитивной, коммуникативной, функциональной, семантико-прагматической, этнолингвистической и лингвокультурологической и др.» [Сулейменова, 2001, с. 41].

Проведенный исторический экскурс свидетельствует о том, что лингводидактика находится в постоянном поиске путей реализации новейших достижений лингвистической мысли в практике преподавания языков.

Список литературы:

1. Основы методики преподавания иностранных языков. Киев, 1986.
2. Лингвистика и преподавание иностранных языков в средней школе // Иностранные языки в школе, 1990, № 4.
3. Сулейменова Э.Д. Актуальные проблемы казахстанской лингвистики: 1991-2001. Алматы, 2001.

Жумабекова А.К.

Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
г. Алматы (Казахстан)

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД УЧЕБНЫМ ПОСОБИЕМ ПО ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА ДЛЯ СТУДЕНТОВ КАЗАХСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ

В канун 20-летия независимости Казахстана возникает необходимость подвести определенные итоги развития всех сторон жизни общества, в том числе в сфере образования. За эти годы произошли большие изменения, в частности в области языковой политики.

Расширение сферы функционирования государственного (казахского) языка в нашей стране породило востребованность в специалистах по межъязыковому посредничеству. Если вначале это были только переводчики – носители русского языка, то сейчас – большей частью специалисты по европейским и восточным языкам, родным языком которых является казахский.

Остро встала необходимость научно обоснованного подхода к учебному процессу подготовки переводческих кадров, способствующей улучшению качества печатной продукции, входящей в культурное и научное наследие Казахстана.

К базовым дисциплинам для студентов данной специальности относится предмет «Теория перевода». Одной из актуальных проблем является отсутствие учебников по данной дисциплине, предназначенных для студентов казахских отделений вузов, т.е. национально ориентированной учебной литературы. Выпущены монографии, сборники научных статей, учебные пособия, посвященные отдельным проблемам теории и практики перевода. Но учебных изданий, написанных на казахском языке в соответствии с государственным общеобязательным стандартом образования (1) (претерпевшим изменения 3 раза за последние 5 лет) по специальности «Переводческое дело», до сих пор нет. Здесь следует добавить, что и на русском языке казахстанскими учеными и методистами выпущены только отдельные учебные пособия, в основном, по тем или иным аспектам специальных видов перевода (научно-техническому, художественному и др.).

Таким образом, учебный процесс с неизбежностью поставил нас перед необходимостью взяться за решение новой задачи – написания учебного пособия по теории перевода для студентов казахских отделений вузов.

Сама возможность выполнения такого ответственного дела определялась предварительной работой – выпуском двуязычного словаря

переводческих терминов, двух учебных пособий: «Введение в специальность» и «Практикум по межкультурной коммуникации» – по предметам, входящим, соответственно, в перечень пререквизитов и постреквизитов дисциплины «Теория перевода».

Так, в изданном нами «Кратком толковом русско-казахском словаре переводческих терминов» (2005 г.) были отобраны 250 терминов, наиболее часто используемых в учебном процессе; часть из них (на казахском языке) была впервые введена в научный оборот.

В учебное пособие «Практикум по межкультурной коммуникации» (2005 г.) мы включили, в основном, практические задания по выработке навыков межкультурного общения на основе изучения различий в культурных ценностях, стереотипах и поведении различных этнических групп и народов мира в их сопоставлении с казахской культурой и менталитетом.

Особенностями учебного пособия «Введение в специальность (переводоведение)», написанного на казахском языке (2008 г.), стали не только теоретические положения (сгруппированные, в соответствии с содержанием государственного стандарта, по темам: «Переводческая профессия», «Устный и письменный перевод», «Профессиональная этика переводчика», «Протокол и перевод»), но и материал для самостоятельной работы студентов, сопровождаемый внушительным списком новейшей литературы.

Предлагаемое нами новое пособие хотя бы отчасти восполнит пробел существующий в казахской учебной литературе. Являясь учебным изданием пропедевтического типа, оно не претендует на полноту и фундаментальность излагаемых проблем. Содержащиеся в нем сведения отражают логику курса в вышеназванном нормативном документе.

Структура изложения материала полностью соответствует тематике, содержащейся в государственном стандарте: вначале излагается историческая эволюция переводческой деятельности; показываются предпосылки и условия становления переводоведения как науки; затем раскрываются предмет, объект, методы исследования теории перевода, ее терминологический аппарат; далее описываются принципы типологии переводческой деятельности, приводится классификация видов перевода по различным основаниям; раскрывается одна из из центральных категорий переводоведения – эквивалентность; затрагиваются вопросы прагматики перевода и связанная с ними проблема оценки качества перевода; раскрываются механизмы процесса перевода, его этапы, приемы и методы перевода, описываются модели перевода; проводится анализ переводческих соответствий, анализируются примеры перевода отдельных разрядов лексики (терминов, собственных наименований, фразеологизмов); дается характеристика языковой личности перевод-

чика и его роли в межъязыковой коммуникации; в конце кратко излагаются основные направления в отечественном и зарубежном переводеведении (прежде всего, в России а также Англии, Германии, Франции, США, Канаде и др.).

Каждая глава заканчивается вопросами и заданиями для самоконтроля. Дается примерное содержание практических занятий. В соответствии с требованиями кредитной технологии приведены тесты по каждой теме. В заключительной части пособия помещен толковый словарь переводоведческих терминов.

В процессе работы нами была проанализирована значительная научная и методическая литература. Так, например, был обобщен опыт крупнейших теоретиков перевода: В.Н. Комиссарова, А.В. Федорова, Я.И. Рецкера, Р.К. Миньяр-Белоручева, Л.С. Бархударова, В.Г. Гака, Г.В. Чернова, А.Ф. Ширяева, Л.К. Латышева и мн. др. Проведен анализ литературы последних лет: С.В. Тюленева, И.С. Алексеевой, Л.Л. Нелюбина, В.С. Виноградова, А. Чужакина и П. Палажченко, Г.Э. Мирлама, М.Ю. Семеновой, В.С. Слеповича и мн. др., в том числе и интернет-изданий (работ А. Паршина, З.Г. Прошиной и др.). Конечно, выпуск данного учебного пособия в нашей стране был бы неполным без анализа казахстанской научной и учебно-методической литературы. И хотя одной из серьезных проблем было отсутствие монографий и учебников по общей теории перевода, нами были изучены труды по теории и практике художественного перевода А. Сатыбалдиева, С. Талжанова, З. Турарбекова и др., но наиболее важным стал анализ работ по отдельным аспектам теории перевода последних лет А.М. Алдашевой, Ж.А. Жакыпова, А.С. Таракова и др.

В нашем учебном пособии помещен большой список литературы на разных языках, чтобы студенты могли самостоятельно обратиться к источникам. Это, как известно, одно из требований кредитной системы обучения. Материал пособия апробирован автором в течение нескольких лет на переводческом отделении филологического факультета КазНПУ им.Абая.

Несмотря на разработанность многих аспектов переводоведения и огромное количество работ в этой области знания, мы столкнулись с определенными трудностями.

Прежде всего, это касается метаязыка теории перевода. Дефиниции многих терминов, извлеченных из разных источников, нуждались в корректировке с тем, чтобы представить их студентам в качестве членов логически последовательной и непротиворечивой системы научных понятий. Кроме того, возникли трудности при передаче их на казахский язык. Так, в трудах казахстанских исследователей перевода, занимавшихся, в основном, теорией и практикой художественного перевода,

смешивались понятия *эквивалентный перевод* и *адекватный перевод*; *точный*, *буквальный* и *дословный перевод* и др. Некоторые разделы учебного курса по транслатологии: уровни и виды эквивалентности, градация прагматических отношений (по А. Нойберту) и др., – не подкреплены примерами научного контрастивного анализа на конкретном фактическом материале.

Ждут своего решения многие проблемы дидактики перевода.

Так, изменение статуса казахского языка как государственно-го с неизбежностью поставило вопрос подготовки переводчиков-синхронистов. Здесь проблема подготовки кадров осложняется отсутствием отечественной учебно-методической литературы не только по синхронному, но и в целом по устному переводу. В содержании выше-названного стандарта, а также в «Типовом учебном плане» нет дисциплины «Синхронный перевод».

В лингводидактическом плане должны быть, на наш взгляд, подробно освещены вопросы предпереводческого анализа текстов, типологии переводческих соответствий, комплексного описания лексических, фразеологических и грамматических трансформаций, разработаны критерии оценки качества выполненных переводов.

В области специального перевода требуют своего решения задачи формирования корпуса разножанровых текстов, составляющих культурное наследие Казахстана и проведение их сравнительно-сопоставительного анализа с целью установления способов перевода, случаев лакуарности, транспозиционного характера языковых единиц и выявления контекстуальных эквивалентов.

Таким образом, создание отечественной школы переводчиков требует научно-теоретических исследований и разработки специальной программы.

Список литературы:

1. Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан. Образование высшее профессиональное. Бакалавриат. Специальность 050207 – Переводческое дело. Астана, 2006.

Иванищева О.Н.

Мурманский государственный педагогический университет,
г. Мурманск (Россия)

ЭЛЕМЕНТЫ КУЛЬТУРЫ В ДВУЯЗЫЧНОМ СЛОВАРЕ

С учетом современных требований к двуязычному словарю в нем необходимо отражение элементов культуры, так как способствует правильно восприятию высказывания не носителем языка, который пользуется таким словарем при переводе.

Степень восприятия текста предопределяется наличием в нем в том числе культурно-коннотированной лексики. Обращение к подобной группе слов в прикладных науках (методика преподавания иностранных языков, лингвострановедение, двуязычная лексикография) вызвано разными потребностями, поэтому различны цель и методы изучения культурно-коннотированной лексики.

В переводном двуязычном словаре отсутствие полного эквивалента к таким словам требует использования следующих типов переводов: перевод при помощи употребляемого в выходном языке, созданного автором или описательного эквивалента. В любом случае при переводном эквиваленте должно быть факультативное пояснение, которое в настоящей работе называется комментарием к переводному эквиваленту.

Проблема определения содержания такого комментария сводится к вопросу о том, какие признаки предмета должны быть отражены в двуязычном словаре. Очевидно, что в двуязычном словаре должны быть отражены те признаки, которые отличают данный предмет от других или создают особую его значимость в жизни общества. Не все, что носитель языка знает о предмете или что ассоциируется у него с этим предметом, нужно представлять носителю языка. «Набор» признаков в первую очередь определяется степенью уникальности предмета в данной культуре.

В рамках нашего исследования мы считаем необходимым различать соотносимые и несоотносимые реалии (в данной работе термин *реалия* понимается как *реалия-слово*).

Особенностью группы *несоотносимых* реалий является то, что они обозначают предметы, уникальные для данной культуры, поэтому им нет аналога в другой культуре (рус. *лапти, икона, валенки, сырок*). Уникальность реалии относительна, она всегда определяется для какой-то пары культур. Практически нет реалий, которые были бы характерны для одной культуры.

Особый интерес как несоотносимые реалии вызывают номенклатурные названия (краковская колбаса, городская булка), реалии – назва-

ния метонимической природы (сто пятый километр, московские кухни), а также культурно-коннотированные сочетания (присядем на дорожку). Необходимость страноведческого комментария к таким словам и сочетаниям не вызывает сомнения. Но и *соотносимые* реалии (*братские могилы, дом отдыха*), которые отличаются от несоотносимых по их основному признаку – не уникальности, представленности предмета, ими обозначенного, во всех или многих культурах, требуют такого комментирования в двуязычной лексикографии. Его суть состоит в том, что от подобных реалий другой культуры они отличаются рядом признаков, которые и делают их «культураносными».

Эти признаки, которые выделяются в слове на основании фоновых знаний носителя языка и служат критерием правильного восприятия не носителем языка текста, в котором слово употреблено, определяются в работе как страноведчески ценные. Настоящее исследование показало, что эти признаки *могут* быть обязательными / необязательными, но *должны* быть типичными и выделяются не столько в словарном толковании, сколько при функционировании слова.

Отбор признаков понятия подчас субъективен: его невозможно объяснить ни типом словаря, ни разрядом лексики. «Состав» признаков реалии, который может быть представлен в двуязычном словаре, разнообразен. В целом, словарное толкование должно содержать два основных компонента: описание реалии и описание ее функции. Иногда описывается также символическое значение реалии.

Анализ материала показал, что имена собственные и имена нарицательные имеют разных набор подобных признаков. Так, топонимы, например название района города, могут иметь признак *престижность*: Aker Brygge – фешенебельный район Осло; Gold Coast – район г. Чикаго, престижный, славится богатыми особняками. Названия одежды требуют упоминания о том, кто и когда ее носил, статус одежды, ее цена; названия блюд – популярность блюда, в каком регионе его едят, повседневное оно или праздничное, люди какого возраста обычно его едят; названия игр – играют дети или взрослые, смысл, символика игры; названия мебели – роль в интерьере, цена, популярность; названия музыкальных инструментов – кто играл, что исполняли на инструменте, когда; названия танцев – роль и место на балу, партнеры, манера поведения; названия средств передвижения – кто ездил, статус; названия вин – цена, ингредиенты, с кем и где пьют, где распространено вино.

Кроме признаков, определяющих синхронический аспект, есть и признаки диахронические (история предмета). Многие признаки определяются уровнем или особенностями культуры. Например, у французов многие национальные блюда и продукты питания ассоциируются с названием центра их производства.

Часто один и тот же напиток у разных народов имеет разные «применения»: портвейн у русских – признак малообеспеченности пьющего, а у скандинавов у этого напитка совсем другой статус. Таким образом, содержание комментария к переводному эквиваленту зависит от уровня культуры (включая уровень социальной культуры).

С учетом принципа страноведческой ценности признака нами были выделены следующие элементы описания реалии, которые должны быть представлены в двуязычном словаре: а) атрибуты (внешний вид, ингредиенты, традиции); б) оценка; в) историческая маркированность (время применения, действия); г) социальный статус (функциональная принадлежность); д) функция (назначение, роль); е) популярность / непопулярность реалии; ж) символическая значимость.

Так, *внешний вид реалии* играет существенную роль в опознании ее среди других подобных. Атрибутами реалии можно считать предметы, постоянно сопутствующие данной реалии. *Оценка* является разновидностью коннотации вообще. Мы же считаем важным выделить «страноведчески ценную» оценку, т. е. стереотип восприятия реалии по шкале *хорошо – плохо*. Этот элемент культурного компонента слова имеет особенное значение при представлении *идеологической лексики*. *Функциональная роль* понимается нами не как определенная роль реалии в обществе, а как устоявшийся стереотип социального статуса реалии, например принадлежности реалии определенному слою общества, типу людей. *Популярность / непопулярность реалии* порой определяет ее страноведческую ценность: среди других подобных представители той или иной культуры предпочитают одну или несколько, и чаще всего эти реалии имеют место только в данной культуре. Так, среди яблок популярными в России являются *антоновка* и *белый налив*.

Недостаточно разработанным аспектом в двуязычной лексикографии является такая часть страноведческой информации, как символическая реалии. В двуязычном словаре должно быть представлено указание на *религиозную символику*, которая, безусловно, является частью культуры данного народа. Информация о символической значимости реалии для данной культуры может содержать сведения о живущем в народе убеждении, вере в примету, связанную с этой реалией. В комментариях к переводному эквиваленту можно включить указание на *использование реалии в народной медицине*. Знание *примет*, т. е. явлений, которые в народе считаются предвестниками чего-либо, тоже важно для более полного понимания места реалии в культуре народа. Эти сведения известны каждому носителю языка, хотя они представлены далеко не во всех типах словарей. Фактами народной символики могут быть и *символика устного народного творчества*. В произведениях устного народного творчества (песни, баллады, сказки, детский фольклор и т.д.)

у каждого народа сложился круг понятий, подвергнувшихся символическому осмыслению. Разновидностями народной символики может быть *символика бытовая*, которая представляет атрибуты повседневной жизни, факты обыденных явлений или современных праздников, явления литературной жизни как знаки, имеющие культурную функцию. Так, мимоза стала для русских атрибутом женского праздника 8 Марта.

Сведения о символической значимости реалии, необходимые для включения в комментарий к переводному эквиваленту, должны быть отобраны в связи с *принципом ориентации на знания современного носителя языка*. Так, говорящий на современном русском языке сейчас уже не знает, что ветки вишни, например, использовались для гаданий, в том числе для любовных, а для гороха была характерна семантика плодovitости, урожайности, богатства, поэтому он играл большую роль в ритуалах, связанных с браком и обеспечением деторождения. А для носителей современного шведского языка красный цвет шведских домов (так называемый *falufärg*) уже не ассоциируется с высоким социальным положением их владельцев. Такая информация не обязательна для представления в шведско-русском / русско-шведском словаре.

Таким образом, символичность реалии – необходимая часть комментария к переводному эквиваленту в двуязычном словаре. Для того чтобы представить эту информацию с учетом потребностей пользователя словаря, следует, по нашему мнению, понимать символическую значимость достаточно широко. Этот термин в нашей работе включает в себя символику разного типа (религиозно-мистическую, бытовую, политическую). Принципиально важно также и то, что источники формирования символичности реалии лежат в представлениях современного носителя языка.

Таким образом, двуязычный словарь как орудие перевода должен давать пользователю такие сведения, которые помогут ему понимать и создавать тексты на иностранном языке. Для этого необходимо, в том числе, представлять себе, какой смысл вкладывают носители языка в то или иное слово, в ту или иную фразу. По мнению современных философов, результатом действия законов смыслообразования и является культура.

Анализ представления элементов культуры в двуязычных словарях позволяет сделать следующие выводы:

1. Направленность двуязычного словаря на пользователя требует определенного отбора лексики в словник и структуры словарной статьи.
2. Разные потребности активного и пассивного пользователя словаря сходятся в одном: и активному, и пассивному пользователю нужен переводной эквивалент, но пассивный пользователь нуждается еще и в дополнительной информации к такому переводу, который сопровождает

ет культурно-коннотированную лексику. Для активного пользователя более важной является точность переводного эквивалента, чем полнота пояснений к нему.

3. Дополнительной информацией (комментарием к переводному эквиваленту) являются выше рассмотренные признаки реалии, такие как внешний вид предмета, его страноведческая оценка, историческая маркированность, социальный статус, функция, популярность / непопулярность реалии и ее символическая значимость.

Иванова Г.А.

Вятский государственный гуманитарный университет,
г. Киров (Россия)

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ НОРМА И ВАРИАНТНОСТЬ ТЕРМИНОВ В АСПЕКТЕ ОБУЧЕНИЯ ЯЗЫКУ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

Значительные трудности при обучении иноязычной аудитории специальному языку (языку науки, техники, производства, искусства и т. д.) и освоении специальной лексики связаны со словообразовательной вариантностью терминов. Словообразовательная вариантность в сфере терминологии представляет собой живой, активно протекающий процесс, охватывающий термины разных областей знания. При этом может наблюдаться нарушение функционального тождества вариантных терминов и явления семантической дифференциации, что следует учитывать при употреблении словообразовательных вариантов в профессиональной речи.

В существующих терминологических словарях словообразовательная вариантность терминов, как правило, не отражается, хотя информация подобного рода уникальна и представляет особый интерес даже для специалистов. Появляется необходимость детального изучения и описания словообразовательных вариантов терминологических единиц и «околовариантных» явлений.

Словообразовательная подсистема языка (деривационные потенции ее достаточно велики также и в области терминологии) предоставляет, как правило, несколько возможностей для выражения одного и того же смысла, несколько вариантов «моделирования отдельной номинативной единицы» [Миськевич, 1981, с. 99]. Следовательно, в процессе порождения речи возникает проблема выбора одного из существующих словообразовательных вариантов слова.

Под словообразовательными вариантами понимаются семантически тождественные языковые формы, характеризующиеся общностью корневой морфемы и различием семантически соотносительных аффиксальных морфем – префиксов и суффиксов. В отличие от других параллельных средств языка, словообразовательные варианты отвечают требованиям системности, регулярной взаимозаменяемости, функциональной эквивалентности словообразовательного значения, однородности сравниваемых структур [Граудина, Ицкович, Катлинская, 2004, с. 12].

Отождествление разноаффиксальных однокоренных образований и признание их вариантами одного и того же слова правомерно на том

основании, что корень является центральной частью слова, носителем основного значения; именно он «выражает идею тождества слова самому себе» [Кубрякова, Панкрац, 1998, с. 242]. Сочетающиеся же с корнем аффиксы в составе подобных слов образуют формальные варианты одной и той же основы.

Рассмотрим варианты корреляции на примере лингвистических терминов.

В ряде коррелятивных терминологических пар наблюдается семантическая нейтрализация соотнесительных аффиксальных морфем, что свидетельствует о нерелевантности формальных различий материальной оболочки однокоренных терминов и абсолютном семантическом тождестве единиц. Семантически нейтрализуются суффиксы в составе однокоренных терминов-существительных (*агглютинация – агглютинирование, апофаза – апофазия, монотония – монотонизм, мотивация – мотивирование – мотивированность, синонимия – синонимика, топонимия – топонимика*) и терминов-прилагательных (*агглютинативный – агглютинирующий, идиоматичный – идиоматический, формообразующий – формообразовательный, фразовый – фразный, целевой – щелейный*). При этом варьирование суффиксов может осложняться варьированием гласной корня (*однокоренной – однокорневой, разнокоренной – разнокорневой*).

Среди рассматриваемых словообразовательных вариантов терминов отмечаются случаи нарушения их функционального тождества, являющиеся предпосылками к будущей семантико-стилистической дифференциации терминов-вариантов. Ср. *синонимичный* и *синонимический*: *синонимичные* пары, слова, суффиксы, но *синонимические* отношения, корреляции, ряды, парадигмы (аналогично *антонимичный* и *антонимический, омонимичный* и *омонимический*). Приведенные параллельные формы, обладая разными синтагматическими возможностями, не отвечают требованию регулярной взаимозаменяемости, а следовательно, не являются словообразовательными вариантами в строгом смысле слова. Скорее, это синонимичные единицы.

Функционирование разносуффиксальных словообразовательных вариантов в профессиональной речи нередко приводит к их семантическому размежеванию. Так, отмечаются различия (не нашедшие пока отражения в терминографической практике) в толковании и употреблении терминов *мотивация* и *мотивированность* (синоним *производность*), созданных на базе глагола *мотивировать*. Ср.: (*словообразовательная*) *мотивация* – «это процесс обуславливания семантики деривата значением мотивирующего слова» (значение отвлеченного действия со вторичным значением результата действия); (*словообразовательная*) *мотивированность* – «это семантическая обусловленность деривата

значением мотивирующего слова» (значение отвлеченного процессуального признака) [Санникова, 2007, с. 235]. В то же время указанные термины в специальной литературе могут функционировать и как словообразовательные варианты.

Семантическая нейтрализация префиксов в составе терминов-существительных и терминов-прилагательных наблюдается реже в связи с автономностью префиксов в морфемной структуре слова, их «лексикализованностью» (вещественностью, конкретностью значения по сравнению с суффиксами) и способностью влиять на общую семантику слова (ср.: *осложнение – усложнение, удлинение – продление; последарный – заударный, отсылочный – ссылочный*).

Семантически нейтрализуются, как правило, соотносительные заимствованные префиксы: *а-* (*ан-*) и *дис-* (*диз-*); *дис-* (*диз-*) и *де-* и др. Ср.: *анартрия* – форма расстройства речи, проявляющаяся в потере способности артикулировать звуки (греч. *а, an* – начальная часть слова со значением отрицания) и *дизартрия* (лат. *dis*, греч. *dys* – приставка, обозначающая разделение, отделение, отрицание; соответствует по значению русским *раз...*, *не...*); *дислабиализация* – потеря огубления, изменения в артикуляции звука в сторону исключения участия губ (лат. *dis*, греч. *dys* – приставка, обозначающая разделение, отделение, отрицание) и *делабиализация* (лат. *de* – приставка, обозначающая отделение, удаление, отмену); *дисфемизм* – троп, состоящий в замене естественного в данном контексте обозначения какого-либо предмета более вульгарным, фамильярным или грубым (лат. *dis*, греч. *dys*) и *дефемизм* (лат. *de*); противоп. *эв-фемизм*.

Процесс семантической нейтрализации распространяется также на равнозначные префиксы, различающиеся генетически (заимствованный / исконный): *а-* (греч. *а, an*) и *не-, ир-* (лат. *ir*) и *не, пост-* (лат. *post*) и *после-, супер-* (лат. *super*) и *сверх-, экстра-* (лат. *extra*) и *вне-* (ср.: *атематический – нетематический, иррегулярный – нерегулярный, посттонический – постлентонический, суперсегментный – сверхсегментный, экстралингвистический – внелингвистический*).

Словообразовательные варианты терминов с исконными префиксами нередко подвергаются смысловой дифференциации. Так, семантически разграничиваются варианты термины *наращение – приращение*: термин *приращение* (синоним *аугмент*) в русской лингвистической литературе относится к сфере словоизменения, термин *наращение* – к сфере словообразования (о семантическом разграничении указанных терминов см. [ЛЭС, 1990, с. 52]).

Семантически тождественными являются также равнозначные словообразовательные пары с варьирующимися аффиксоидами заимствованного характера в препозиции (*архетип – прототип, диахронический*

– *парахронический*, *дирема* – *бирема*). Ввиду самостоятельности значения префиксоидов, их семантической и стилистической насыщенности, способности выражать разнообразные оттенки значений, подобные словообразовательные параллели близки по своему статусу к словообразовательным синонимам. Ср.: *архетип* – исходная форма для позднейших образований (греч. *arche* – начало, *typos* – образ; архетип букв. прообраз, первичная форма, образец) и *прототип* (греч. *protos* первый); *диахронический* – прил. к *диахрония* (греч. *dia* – через) и *парахронический* (греч. *para* возле, при, вне); *дирема* – высказывание, состоящее из двух частей (греч. *di* дважды, двойной) и *бирема* (лат. *bi* два(ух), *bis* дважды).

Разные семантические оттенки могут выражать параллельные термины с исконным и иноязычным префиксоидом. Ср., например: *полуаффикс* – *субаффикс* (синоним *аффиксоид*). Исконный элемент *полу-* в составе термина имеет значение «с признаками двух разных свойств, видов или пород», *полуаффикс* – компонент слова, совмещающий признаки корня и аффикса. Иноязычный элемент *суб-* (лат. *sub* под) указывает на расположение около чего-либо, *субаффикс* – на близость к аффиксу, на его (субаффикса) подчиненное положение.

Семантическим тождеством характеризуются атрибутивные терминологические образования с варьирующимися асемантическими элементами при корневом элементе *дв-*, содержащем в своем значении счетный компонент. Ср. *дву-/двух* в следующих терминологических вариантах: *двуаффиксный* – *двуаффиксный* (*два аффикса*), *двуморфемный* – *двуморфемный* (*две морфемы*), *двусловный* – *двухсловный* (*два слова*). Следует заметить, что в метаязыке лингвистики – вероятно, в соответствии со сложившейся традицией – отмечается тенденция к употреблению элемента *дву-*, имеющего более книжный характер и хронологически предшествующего элементу *двух-*. Кроме того, элемент *дву-* подавляющего большинства лингвистических терминов, существующих только в одном варианте, не содержит указания на количество предметов. Ср.: *двугубный* (=билабиальный), *двугласный* (=дифтонг), *двувидовой*, *двузначный* (двузначная буква = диграф), *двусловный* (=разносклоняемый), *двуподлежащий*, *двусказуемый*, *двуслоговой*, *двусоставный* (=имеющий подлежащее и сказуемое), *двусторонний* (=билатеральный), *двучленный* (=членимый на тему и рему), *двуязычный* и др.

Итак, словообразовательная норма в терминологии, как и в общелитературном языке, носит не предписывающий, а рекомендательный характер, разрешая выбор одного из ряда возможных параллельных образований. Ср. мнение В. М. Лейчика по вопросу о характере нормы в терминологии: «Следует также сказать, что в последнее время подход к отбираемым для унификации терминам становится менее жестким:

признается правомерность использования ... определенного числа семантических и формальных вариантов (синонимов, морфо- и фоновариантов)...» (Лейчик, 2006, с. 209].

В решении проблемы выбора соответствующего словообразовательного варианта поможет знание семантических, стилистических и функциональных особенностей терминологических единиц.

Нередко выбор номинативной единицы в конкретном акте профессиональной коммуникации определяется неодинаковым ее восприятием, различным к ней отношением – всем тем, что в современной лингвистике выводится за рамки языкового и называется прагматикой языкового знака. Для метаязыка лингвистики, например, релевантными оказываются такие признаки (при доминирующем положении собственно языковых факторов – семантико-стилистических, функциональных), как культурно-исторические и идиоэтнические особенности развития языкознания и даже особые «терминологические предпочтения» ученого-исследователя.

Список литературы:

1. *Виноградов В.А.* Аугмент / В.А. Виноградов // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990.
2. *Граудина Л.К.* Грамматическая правильность русской речи. Стилистический словарь вариантов / Л. К. Граудина, В.А. Ицкович, Л.П. Катлинская. – 3-е изд., стереотип. М.: ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2004.
3. *Кубрякова Е.С.* Корень / Е.С. Кубрякова, Ю.Г. Панкрац // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. *Лейчик В.М.* Терминоведение: Предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. М.: Ком Книга, 2006.
5. *Миськевич Г.И.* Из наблюдений над словообразовательными вариантами / Г.И. Миськевич // Литературная норма и вариантность. М.: Наука, 1981.
6. *Санникова Н.Ю.* Метаязык дериватологии: мотивация, мотивированность, производность / Русский язык: исторические судьбы и современность. Труды и материалы. М.: МАКС Пресс, 2007.

*Иванова О.Ю.*Российский новый университет,
г. Москва (Россия)**ЧЕХОВ И АННЕНСКИЙ, ИЛИ НОВЫЙ КОНТЕКСТ
ДЛЯ «ЧЕЛОВЕКА В ФУТЛЯРЕ»
(из записок переводчика)**

А. П. Чехов и И.Ф. Анненский, а точнее, Чехов в восприятии Анненского – это, с одной стороны, тема очевидная и потому имеющая достаточно обширную библиографию [Цифровой архив И.Ф. Анненского. А.П. Чехов], а с другой, на наш взгляд, перманентно открытая и неисчерпаемая в силу универсальности А.П. Чехова и специфической, практически компьютерной, гипертекстуальности И.Ф. Анненского, стремившегося «сберечь в себе, сделав собою» [Анненский, 1979, с. 5] все значимое пространство как русской, так и всей мировой культуры.

Анненский на 5 лет старше Чехова, в 2010 г. мы отмечаем юбилейную дату со дня его рождения. Однако вопрос о соотношении дат поставлен нами прежде всего для того, чтобы уточнить то обстоятельство, что оба автора принадлежат к одному поколению деятелей русской литературы, к тому поколению, которое главной своей задачей сделало исследование средствами художественного текста «человеческих существований» (термин И.Ф. Анненского), выразившееся у Анненского в реализованном им методе «психологического символизма». Именно «психологические процессы», изображенные Чеховым в его произведениях, стали главным поводом того интереса, который был проявлен к нему И.Ф. Анненским. [Гинзбург, 1997, с. 294].

«Чеховская тема» у Анненского – это поэтические аллюзии, переключки, рецензии, критические отклики и размышления в «Книге отражений», программном прозаическом произведении поэта и критика Анненского (к сожалению, непонятом и нецененном его современниками) и, наконец, его письма.

Свои рассуждения о «чеховской тематике» мы хотели бы сопроводить некоторыми предварительными замечаниями:

1) Задача.

В рамках чеховской темы мы ограничимся одним аспектом – ответом на вопрос, почему «приятие» Анненским Чехова оказалось «перечеркнутым» [Журинский, 1972, с. 106–117], а главное – имело ли это предполагаемое «приятие» место вообще или имело ли оно место в той мере, чтобы его можно было перечеркнуть.

2) Материал.

В качестве опорных произведений, из которых мы черпаем основу для своей аргументации, мы остановимся на нескольких статьях из «Книг отражений», расположив их в хронологическом порядке относительно «смыслового центра», известного всем специалистам по творчеству как Анненского, так и Чехова письма И.Ф. Анненского к Е.М. Мухиной, которое было написано в июне 1905 года и стало главным поводом для рассуждений о том, что Анненский «пересмотрел» свое отношение к Чехову.

3) Метод.

И.Ф. Анненский относится к тем авторам, которые, понимая, что «чтение поэта есть уже творчество», т.е. прежде всего вдохновенная интеллектуально-эстетическая деятельность, а не «пассивное и безразличное отражение» [Анненский, 1979, с. 5], как правило, еще в самом начале любого из своих произведений, будь то поэтический сборник, сборник критических статей или перевод трагедии Еврипида, стремятся вооружить своего собственного читателя методологией совместной деятельности, определив позицию, с которой нужно начать движение, точку зрения, в рамках которой следует рассматривать проблему и проч. Ср., например, заданную псевдонимом Ник. Т-о («Утис». Одиссей) линию восприятия сборника «Тихие песни» и синкретически пересекающееся с ней указание на то, что главная тема сборника – боговдохновенное творчество (См. – Заглавное стихотворение «Поэзия», в котором находит отражение библейский сюжет с неопалимой купиной, и обозначенная в самом названии сборника аллюзия на поэтические строки Лермонтова о летящем и поющем ангеле).

В предисловии, которое предваряет первую «Книгу отражений», сборник критической прозы, Анненский пишет: «Эта книга состоит из десяти очерков. Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мною* владело, за чем я следовал, чему я отдавался, что я хотел сберечь в себе, сделать собою». [Анненский, 1979, с. 5]. Что значит – «сделать собою»? – Перевыразить по-своему. Вербальное перевыражение – перевод. Перевод – это главный технологический прием Анненского. К творчеству И.Ф. Анненского, – тонкого и чуткого лингвиста, поэта, драматурга, педагога, культуролога, критика и переводчика, человека, для которого Слово было главным «концептом» жизни во всех ее проявлениях, а поэзия, перевод поэзии, литературная критика, педагогическая деятельность и все пространство культуры существовали как главная экспериментальная база, где это Слово самовыражалось, выверялось,

измерялось, претворялось в жизнь и интерпретировалось, – в максимальной степени обращены слова Р.О. Якобсона о том, что все способы интерпретации вербального знака суть перевод. [Якобсон, 1998, с. 361-363]. О переводе как процессе «синтетическом», процессе «вживания» в переводимого автора, рассуждает Анненский в своей рецензии на переводы Д.С. Мережковского. «Синтетический перевод» упоминается Анненским как необходимое условие совершенного поэтического перевода. Чужое, в его трактовке, только тогда может быть понято, когда оно будет «переведено». Эту позицию отражает герменевтико-синтетическая модель перевода, которая в большей степени, чем какая-либо из существующих переводческих моделей, соответствует всему совокупному пространству творчества Иннокентия Федоровича.

Итак, методологически и Чехова, и других авторов, «отраженных» в критической прозе, Анненский прежде всего пытается сделать собою, вербально перевыразить, перевести.

4) Условия.

В предисловии к «Книгам отражений» Анненский уточняет, что его интересовали не произведения как таковые и их герои, «не столько объекты и не самые фантоши, сколько творцы и хозяева этих фантошей» [Анненский, 1979, с. 5]. В нашем случае – не творчество Чехова, а сам Чехов, которого Анненский стремится понять.

А.П. Чехов, с точки зрения И.Ф. Анненского, имеет перед русской литературой две безусловных заслуги: он «создал новый русский театр» [там же, с. 322] и он же, единственный, восприняв от Достоевского свойство «колоритности» мысли и речи, его «даже перенес на сцену, сделав, таким образом, шаг вперед в искусстве» [там же, с. 183].

В конце жизненного пути Анненского, в критических статьях 1908-1909 гг. мы встречаем у него достаточно пренебрежительное определение всему тому, что составляет, по его мнению, внешнюю особенность творчества Антона Павловича – «чеховщина». [Анненский, 1979, с. 322]. «Чеховщина» выражается в том, что для «Чехова жизнь в самых уродливых, самых кошмарных своих проявлениях претворялась в нечто не только красиво-элегическое, но и левитановски-успокоительное. Оттого-то Чехов так любил и с таким смаком отделял ее детали и смаковал словечки... Чехов ничему в своей любовной работе не давал ни слишком ярко блеснуть, ни бесследно пропадать». Анненский согласен с тем, что в отношении жизни Чехов – скептик, но, по его словам, «нет, в сущности, человека, покладистее скептика. Для художника-скептика, в сущности, ведь один только человек и есть на свете, а именно он. В других он только разнообразно любит себя, т. е. своим я, единственным, что для него несомненно... Не правда ли, что Чехов кажется

иногда удивительно круглым?». Чеховские герои, по мнению Анненского, при всем его, Анненского, неприятии чеховской манеры, «нам ... близки – ведь это же все мы, все я» [там же, с. 322].

В статье «Юмор Лермонтова» Анненский дает дополнительные штрихи к своему определению «чеховщины»: «Чехов соблазнился перспективой овладеть жизнью на почве своей изощренной чувствительности. Он задумал наполнить эту жизнь собою, населить ее своими настроениями, призраками, все маленькими Чеховыми. И, господа, как безмерно пуста должна была, вероятно, подчас казаться Чехову его душа, столь легкомысленно и бесплодно размыканная по желтым ухабам Москвы, по триповым диванам, пятнам скатертей, ошибкам телеграфистов и лысынам архиереев! Чехов был сластолюбив, и жизнь, защекотав и заласкав его, ушла от него осиленная и неразгаданная, ушла, оставив между его сбитых подушек только свои нежные и раздушенные перчатки. И вот, смутно сознавая, что это что-то да не то, Чехов сжимает в теплой и влажной руке чахоточного эти перчатки, но ему только то скливо и страшно». [там же, с. 138].

Обратим внимание на то, что само определение «чеховщины», этой последней у Анненского оценки, как и попытка представить чеховскую рефлексию даны исключительно через описание внешних проявлений, предполагает зрительную (как в описании аффектов у Гомера) рецепцию: левитановски-успокоительный, Чехов кажется удивительно круглым, маленькие Чеховы как призраки, душа, размыканная по желтым ухабам Москвы, нежные и раздушенные перчатки жизни. Взгляд Анненского как будто бы движется по поверхности феномена под названием «Чехов». Ему удастся его описать, но даже при уверении, что Чехов – это «все мы, все я», Анненскому не удастся его «перевести».

Почему? Потому что Чехов так и остался для него закрытым. Предпринятая в 1905 году попытка «отразить» Чехова, понять его, сделать «собою», проникнуть в него глубже, чем это позволяет уровень его «фантошей» не увенчалась успехом. Между статьей под названием «Драма настроений», посвященной чеховским «Трем сестрам» и знаменитым письмом к Мухиной, в котором Анненский собирается счесть эту статью не произошло ничего, кроме самой смерти Чехова, которая и самим своим фактом, и своей «растиражированностью» окончательно убедила Анненского в том, что Чехова он не «откроет» никогда, а следовательно, «приятия» не было и не будет.

Очерк, имеющий название «Драма настроения», написанный и соответственно опубликованный до июня 1905 г., И.И. Подольская в своей работе «И. Анненский – критик» называет «субъективнейшей из статей» Анненского [там же, с. 529] и считает, что эта статья воспринимается как реквием современной Анненскому интеллигенции, а

последующее отрицательное мнение о ней, высказанное Анненским в письме к Мухиной, связано с тем, «что эта статья не выявила в полной мере его «нелюбви» к Чехову, не вскрыла причин этой нелюбви» [там же, с. 530]. А вот оценка П.П. Громова: «Для Анненского герои чеховских «Трех сестер» – лирическое воплощение разрыва между мечтаниями современного человека о высоком будущем и его реальными возможностями. Статья о «Трех сестрах» написана в стиле лирической прозы, в сущности это тонкий и умный рассказ на чеховскую тему, как ее понимает Анненский». [Громов, 1986, с. 81]. Что же сам Анненский? Он-то как раз и признает, что его попытка понять Чехова не увенчалась успехом. Он попытался «примерить» одежду его героев на свой манер, «как он это понимает», чтобы стать ими и Чеховым, но попытка не удалась. Уже в самом начале статьи, которое не предваряет тему, а подводит итог раздумьям Анненского, Иннокентий Федорович дает объяснение того, почему статья не удалась с точки зрения заданной цели – он не смог понять и представить автора, ему оказались доступны лишь его «фантоши»: «Что это такое? Сцена это или литература? Малеванная декорация или художественная школа? <...> Или здесь все уже дано художником, и актерам остается только показывать с наиболее выгодной стороны свой талант? Я думал над этим вопросом, но, по совести, не сумел на него ответить. Я лично могу искать в словах драмы только самого художника, хотя отнюдь и не уверен при этом, что *объясню* вам его концепцию и даже, что точно передам драму Чехова как бы его же словами. Но задача моя, видите ли, облегчается тем, что Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, – а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом [Анненский, 1979, с. 82]. В этой статье Анненский еще пытался найти и понять «Чехова самого», но уже через месяц в письме Е.М. Мухиной, после кампании растиражирования Чехова он понимает, что предпринятая попытка была пустой затеей. Он готов уничтожить статью, но не потому что она противоречит его новой позиции, а потому, что она окончательно убеждает его в своей фрустрационности. Она не могла быть другой. Попытка понять Чехова как такового не могла увенчаться успехом. Он слишком внешний, он слишком «для всех». – «Газеты полны теперь воспоминаниями о Чехове и его оценкой или, точнее, переоценкой. Даже «Мир божий», уж на что, кажется, Иван Непомнящий из пересыльной тюрьмы, и тот вспоминает... Любите ли Вы Чехова?... О, конечно любите... Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова... И неужто же, точно, русской литературе надо было вязнуть в болотах Достоевского и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладательницей этого палисадника... Ах,

цветочки! Ну да, цветочки... А небо? Небо?! Будто Чехов его выдумал. Деткам-то как хорошо играть... песочек, раковинки, ручеечек, бюстик... Сядешь на скамейку – а ведь, действительно, недурно... Что это там вдали?.. Гроза!.. Ах, как это красиво... Что за артист!.. Какая душа!.. Тс... только не душа... души нет... выморочная, бедная душа, оципанная маргаритка вместо души... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова. Это сухой ум, и он хотел убить в нас Достоевского – я не люблю Чехова и статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу». [там же, с. 400]. Тот, кто принадлежит всем – не принадлежит никому, даже самому себе. Чехов при всей своей растиражированности и внешней очевидности, так и остался для Анненского не «своим», т.е. не переведенным, не идентифицированным как самость. В нем все – «литература». А где он сам? «Литературность» Чехова – это своеобразная вариация на тему чеховской футлярности. В письме к Мухиной Анненский выразил свое раздражение по поводу того, что Чехов так и остался для него своеобразным «человеком в футляре». «Накрахмаленный» (определение К.И. Чуковского) латинист Анненский так и не смог «перевыразить» «человека в футляре» Чехова. Это ли не парадокс?!

Список литературы:

1. *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979.
2. *Анненский И.Ф.* История античной драмы СПб.: Гиперион, 2003.
3. *Анненский И.Ф.* Письма. Составление и комментарии А.И. Червякова. Т. 1. СПб.: Галина скрипсит, 2007.
4. *Гинзбург Л.* О лирике. М.: Интрада, 1997.
5. *Громов П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. Изд. 2-е, доп. Л.: Советский писатель, 1986.
6. *Журицкий А.Н.* Семантические наблюдения над «Трилистниками» Ин. Анненского // Историко-типологические и синхронно-типологические исследования: На материале языков различных систем. М., 1972. С. 106 – 117.
7. Цифровой архив И.Ф. Анненского. Сайт М.А. Выграненко. А.П. Чехов – www.annensky.lib.ru
8. *Якобсон Р.О.* О лингвистических аспектах перевода / Р. Якобсон Избранные работы по лингвистике. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртене, 1998. С. 361-368.

*Изотова Н.В.*Южный федеральный университет,
г. Ростов-на-Дону (Россия)**ПАРАЛЛЕЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В ПРОЗЕ А.П.ЧЕХОВА:
СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА**

Диалог художественного произведения как структура, представляющая в фикциональной действительности «языковое существование» персонажей, генетически связан с естественным речевым общением людей как формой социального контакта и характеризуется параметрами, которые присущи диалогу разговорной речи.

Мир прозы А.П. Чехова наполнен диалогическим общением персонажей, модель которого во многом опирается на модель естественного диалога. Рассмотрим один из видов диалога – параллельный диалог и обратим внимание на его особенности в прозе А.П. Чехова. Диалог – особая структура, создающаяся двумя говорящими, реплики которых, последовательно чередуясь, создают единое структурно-смысловое целое. Диалогу как форме речи присуще тематическое единство, постепенное развитие информативного пространства субъектов речи. Реплики каждого из участников представляют необходимый в момент говорения состав информации, в результате чего возникает тематическая исчерпанность, приводящая к завершению диалога. Однако тематическое единство общения в естественной разговорной речи может прерываться по разным причинам, а затем восстанавливаться или оставаться незавершенным. Одной из основных причин «разрыва» диалога является спонтанная вербальная реакция говорящих на изменяющиеся во время общения условия протекания диалога. Диалогическая речь всегда ситуационно прикреплена, но ситуация общения, как правило, не отражается в речи персонажей, она представлена обычно в авторской речи. Но персонажи во время диалога, как и субъекты диалога в реальной действительности, перемещаются в пространстве (в допустимых для ведения диалога пределах), изменяют позы, совершают какие-то действия, что может находить отражение в их репликах. Это приближает диалог персонажей к естественному диалогу. А.Д. Степанов отмечает, что «чеховский диалог в гораздо большей степени приближен к реальности бытового диалога, чем это было ранее... Общение происходит на фоне привычного для героев «шума жизни», который умеет расслышать только автор» [Степанов, 2005, с. 366-367].

В прозе А.П. Чехова есть диалогические структуры, в которых развиваются одновременно две темы: одна из них является основной, той, ради чего существует диалог, другая – побочной, представляющей

обычно элементы ситуации общения, в которой происходит диалог и которая по ходу диалога может меняться и находить отражение только в речи персонажей. В диалоге двух персонажей таким образом одновременно происходит как бы два диалога. Особенностью параллельного диалога является то, что обе темы (основная и побочная) представлены в репликах каждого персонажа (отметим, что ситуация общения может находить отражение иногда только в одной реплике или ее части, но такие случаи не следует относить к параллельным диалогам), либо на некотором отрезке диалогического фрагмента текста одна из двух тем развивается в репликах обоих персонажей. В рассказе А.П. Чехова «Обыватели» поляк Ляшкевский и немец Финкс во время игры в пикет комментируют содержание слышимого ими диалога соседей, что является основной темой диалога Ляшкевского и Финкса, и в то же время обозначают свои игровые действия. Основная тема диалога и побочная (название действий во время игры) находят отражение в репликах обоих персонажей, диалог которых состоит таким образом из двух параллельно развивающихся тематических цепочек на вертикальном уровне движения информации (в примерах диалог с побочной темой выделен курсивом).

«Ляшкевский и Финкс садятся у открытого окна и начинают партию в пикет...

– *Терц-мажор...* – бормочет Ляшкевский. – *Карты от дамы... пять пятнадцать...* О политике, подлецы, говорят... Слышите? Про Англию начали... *У меня шесть червей.*

– *У меня семь пик. Карты мои.*

– *Да, карты ваши.* Слышите? Биконсфильда ругают. Того не знают, свиньи, что Биконсфильд давно уже умер. *Значит, у меня двадцать девять... Вам ходить...*

– *Восемь... девять... десять...* Да, удивительный народ эти русские! *Одиннадцать... двенадцать.* Русская инертность единственная на всем земном шаре.

– *Тридцать... Тридцать один.* Взять бы, знаете, хорошую плетку, выйти да и показать им Биконсфильда. Ишь ведь как языками брешут! Брехать легче, чем работать. *Стало быть, вы даму треф сбросили, а я то и не сообразил.*

– *Тринадцать... четырнадцать...* Невыносимо жарко! Каким надо быть чугуном, чтобы сидеть в такую жару на лавочке на припеке! *Пятнадцать*».[«Обыватели», т. 6, с. 194].

Есть рассказы, весь текст которых представляет только диалогическое общение двух персонажей, постоянно меняющих тему общения, одна из которых – главная – это чаще всего тема человеческих взаимоотношений. Обсуждение ее происходит на фоне второй, побочной

темы, отражающей вербально сиюминутную визуальную ситуацию, в которой происходит диалог. Весь рассказ «Поленька» – это диалог Поленьки с приказчиком галантерейного магазина Николаем Тимофеичем, которые выясняют личные взаимоотношения во время покупки Поленькой необходимого ей товара для шитья. Поленька никак не может определиться со своей сердечной привязанностью, и это на самом деле основная причина ее появления в магазине, поскольку Николай Тимофеич ей также симпатичен, как и студент, который за ней ухаживает. Она пытается выяснить, почему приказчик так рано ушел в четверг и придет ли он сегодня, поскольку надеется на продолжение отношений.

«Насильно улыбаясь и с преувеличенною развязностью приказчик быстро ведёт Поленьку к корсетному отделению и прячет её от публики за высокую пирамиду из коробок...

– Вам какой прикажете корсет? – громко спрашивает он и тут же шепчет: – *Утрите глаза!*

– Мне...мне в сорок восемь сантиметров! Только, пожалуйста, она просила двойной с подкладкой... с настоящим китовым усом... *Мне поговорить с вами нужно, Николай Тимофеич. Приходите нынче!*

– *О чем же говорить? Не о чем говорить.*

– *Вы один только меня любите, и, кроме вас, не с кем мне поговорить.*

– Не камыш, не кости, а настоящий китовый ус... *О чем же нам говорить? Говорить не о чем... Ведь пойдете с ним сегодня гулять?*

– *По... пойду»* [«Поленька», т. 6, с. 56].

В диалоге помещика Гауптвахтова с продавцом музыкального магазина в рассказе «Забыл!!» процесс воспоминания Гауптвахтова о необходимой покупке, что является основной темой диалога, постоянно прерывается его реакцией на погоду, сибирского kota, свое внутреннее состояние, что находит отражение как на горизонтальном, так и на вертикальном уровне развития диалога и создает комичность описываемой ситуации. Рассказ также полностью представляет собой диалог помещика и продавца, приведем поэтому только часть диалога.

«Когда-то ловкий поручик, танцор и волокита, а ныне толстенный, коротенький и уже дважды разбитый параличом помещик, Иван Прохорыч Гауптвахтов, утомленный и замученный жениными покупками, зашел в большой музыкальный магазин купить нот.

«– Здравствуйте- с!... – сказал он, входя в магазин. – Позвольте мне-с...

– Маленький немец, стоявший за стойкой, вытянул ему навстречу свою шею и сострил на лице улыбающийся вопросительный знак.

– Что прикажете- с?

– Позвольте мне- с... *Жарко! Климат такой, что ничего не поде- лаешь!* Позвольте мне- с... Мммм... мне- е... Мм... Позвольте ... Забыл!!

– Припомните- с!

Гауптвахтов положил верхнюю губу на нижнюю, сморщил в три погибели свой маленький лоб, поднял вверх глаза и задумался.

– Забыл!! Экая, прости господи, память демонская! Да вот... вот... Позвольте- с... Мм... Забыл!!

– Припомните- с...

– Говорил ей: запиши! Так нет... Почему она не записала? Не могу же я все помнить... Да, может быть, вы сами знаете? Пьеса заграничная, громко так играется... А?

– У нас так много, знаете ли, что...

– Ну, да... Понятно! Мм... Мм... Дайте припомнить... Ну, как же быть? А без пьесы и ехать нельзя; загрызет Надя, дочь то есть; играет ее без нот, знаете ли неловко... не то выходит! Были у ней ноты, да я, признаться, нечаянно керосином их облил и, чтоб крику не было, за комод бросил... Не люблю бабьего крику! Велела купить... Ну, да... Ффф... *Какой кот важный!* – И Гауптвахтов погладил большого серого кота, валявшегося на стойке... Кот замурлыкал и аппетитно потянулся. – *Славный... Сибирский, звать, подлец!.. Породистый, шельма... Это кот или кошка?*

– *Кот.*

– *Ну, чего глядишь?? Рожка! Дурак! Тигра! Мышей ловишь? Мяу, мяу?... Экая память анафемская!.. Жирный, шельмец! Котеночка у вас от него нельзя достать?*

– *Нет... Гм...*

– *А то бы я взял... Жена страсть как любит ихнего брата – котов!.. Как же быть теперь? Всю дорогу помнил, а теперь забыл... Потерял память, шабаш! Стар стал, прошло мое время... Помирать пора... Громко так играется, с фокусами, торжественно... Позвольте- с... Кгм... Спою, может быть...»* [«Забыл!», т. 1, с. 126-127].

В рассказе «Сирена» председатель съезда мировых судей пытается письменно изложить свое особое мнение по поводу одного из только что рассмотренных дел, но никак не может завершить написание документа, поскольку секретарь съезда Жилин рассказывает ждущим председателя судьям (они едут обедать после четырехчасового заседания) о том, что такое настоящий аппетит, о приготовлении вкусной пищи и разных блюдах. Председатель так и не сможет написать свое мнение, поскольку рассказы секретаря сбивают его с толку, а его коллеги уговаривают его все бросить и поскорее ехать обедать.

«– Два куска съел, а третий к шам приберег, – продолжал секретарь вдохновенно. – Как только кончили с кулебякой, так сейчас же, чтоб

аппетита не перебить, велите щи подавать... Щи должны быть горячие, огневые. Но лучше всего, благодетель мой, борщок из свеклы на хохлацкий манер, с ветчиной и с сосисками...

– Да, великолепная вещь... – вздохнул председатель, отрывая глаза от бумаги, но тотчас же спохватился и простонал: – *Побойтесь вы бога! Этак я до вечера не напишу особого мнения! Четвертый лист порчу!*

– *Не буду, не буду! Виноват-с!* – извинился секретарь и продолжал шепотом. – Как только скушали борщок или суп, сейчас же велите подавать рыбное, благодетель...» [«Сирена», т. 6, с. 317-318].

В рассказах «О драме», «Опекун», «Хороший конец», «Критик», «Симулянтъ», «Живой товар», «Свистуны» и др. в диалоги персонажей включены элементы визуально-чувственной ситуации, сопровождающей диалог и получающей развитие не только на горизонтальном, но и на вертикальном уровне развития информативного пространства диалогического общения. А.П. Чудаков отмечал, что «человек Чехова не может быть отъединен от собственной телесной оболочки и вещного окружения ни во время бытового разговора, ни в момент философского спора» [Чудаков, 1971, с. 148]. Проникновение в диалог обозначения ситуации общения, представленной в параллельном диалоге побочной темой, создает впечатление диалога естественного, непринужденного, спонтанного и делает диалоги персонажей прозы А.П. Чехова близкими к диалогам устной разговорной речи.

Список литературы:

1. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у А.П. Чехова. М., 2005.
2. *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М., 1971.
3. *Чехов А.П.* Полн.собр.соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1982.

Кажигалиева Г.А.

Казахский национальный педагогический университет имени Абая,
г. Алматы (Россия)

О МОТИВАЦИОННОЙ АКТУАЛЬНОСТИ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ПРЕПОДАВАНИЮ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК НЕРОДНОГО В ВУЗЕ

Лингвокультурология, используемая в лингводидактических целях – это главным образом опора на принцип соизучения языка и культуры, его учет и оперирование им в процессе языкового обучения. Если исходить из тезиса о том, что язык – это код, знаковая, трансляционная система соответствующей национальной культуры, то сам процесс обучения языку предстает мотивационно актуальным. В условиях преподавания русского языка как неродного данная мотивационная актуальность становится определенно выраженной в силу того обстоятельства, что язык изучается как средство межкультурного взаимодействия, необходимого как для профессиональной деятельности будущего учителя-словесника, так и для личностного интеллектуального развития «человека культуры», определяемого сегодня в качестве современного образовательного идеала [Ахметова, 2000].

Важность лингвокультурологической подготовки будущих учителей русского языка и литературы в казахской школе имеет также под собой значительные психологические и онтологические основания. На занятиях обучающийся погружен в деятельность активного реагирования. Его постоянно побуждают к дифференцировочным действиям: в лингвокультурологической единице выделить ее культурологический компонент, проанализировать его содержание, найти эквивалент русской лингвокультуре в казахском языке (и наоборот), сопоставить сходные лингвокультурологические единицы русского и родного языка и т.д. Можно утверждать, что «мотивация понимается ... как совокупность, система психологически разнородных факторов, детерминирующих поведение и деятельность человека» [Зимняя, 1999, с. 219-220]. В рамках лингвокультурологического подхода к языковому обучению, представляемого нами, роль такого мотивационного центра, в котором сосредоточены мотивационные возможности данной методики, играет художественный текст (ХТ).

ХТ воплощает собой лингвокультурологическую универсалию, что обусловлено тем, что «в тексте реализуется культурофилологический феномен нации: ее менталитет, специфика ее эмоций, навыков, бытовых привычек, оценок восприятия мира и др. Континуум национальной

духовной культуры в наиболее очевидной и эксплицитной форме осуществляется в текстах художественной литературы» [Диброва, 1994, с. 98].

Мотивационные возможности – это потенциально заложенные в художественном тексте условия, способные регулировать учебную активность обучаемого, определить его учебное поведение, позволяющие поддерживать проявления с его стороны положительных учебных мотивов. В этой связи *художественный текст, наделенный мотивационными возможностями (МВ)*, мы определяем в качестве *мотивационно ценного художественного текста*. Критерием выявления МВ художественных текстов и соответственно рассмотрение последних как мотивационно ценного художественного текста служит признак наличия или отсутствия одного из мотивационных признаков в содержании художественного текста: *информативности, проблемности, дискуссионности, эмоциональности, лингвокультурологической выраженности*, где последнее играет определяющую роль. В итоге в качестве основных критериев отбора мотивационно ценных художественных текстов нами выделяются: 1) актуальность идейно-художественного и лингвокультурологического аспектов; 2) репрезентативность художественного текста (отбор произведений или отрывков из них, представляющих интерес в художественном отношении); 3) методическая целесообразность: соответствие языковых, структурно-композиционных, жанровых и стиливых особенностей художественного текста уровню владения студентами русским языком, этапу обучения; 4) отрывок из литературного произведения должен быть центральным в содержательном отношении и относительно законченным в композиционно-смысловом отношении.

Между тем анализ содержания текстов учебников по практическому курсу русского языка, предназначенных для русско-казахских отделений филологических факультетов казахстанских вузов, показал недостаточное наличие художественного текста с содержательно-подтекстовой и содержательно-концептуальной информацией, определяемого нами в качестве мотивационно ценного художественного текста и, напротив, – большую частотность художественного текста, отрывков из отдельных литературных произведений с упрощенной (нередко адаптированной) содержательно-фактуальной информацией, которые значительно уступают первым двум видам художественного текста по своим мотивационным возможностям.

Лингвокультурологический подход к преподаванию русского языка как неродного в вузе, опирающийся на работу с мотивационно ценными художественными текстами реализуется в лингвокультурологическом комментарии. Лингвокультурологический комментарий требует использования следующей последовательности навыков и умений, необходи-

мых для анализа культурологического содержания безэквивалентной лексики и лагун: 1) умение адекватно понимать идейно-художественное своеобразие текста и авторское видение мира; 2) умение воспринимать соотношенность лингвокультурологической единицы с текстовой ситуацией; 3) умение адекватно воспринимать культурологическое содержание лингвокультуры; 4) навык воспринимать соотношенность лингвокультуры со своим денотатом; б) Анализ лингвокультурем других групп, в том числе ключевых лингвокультурологических единиц, основывается на следующей системе навыков и умений, овладев которыми, будущие учителя русского языка и литературы в казахской школе будут готовы к адекватному и полному пониманию художественных текстов иной лингвокультурологической сущности: 1) умение адекватно понимать идейно-художественное своеобразие текста и авторское видение мира; 2) умение воспринимать соотношенность лингвокультурологической единицы с текстовой ситуацией; 3) умение адекватно воспринимать культурологический концепт лингвокультуры.

В процессе проведения лингвокультурологического комментария обучаемые осознают все основные характеристики лингвокультурологических единиц, функционирующих в динамическом художественном контексте. Так, обучающиеся знакомятся, осваивают, используют в своей речетворческой деятельности следующие способы и формы презентации лингвокультурологической сущности языковой материи ХТ: *справка, сообщение, разъяснение, рассказ, сравнение, расшифровка*. Объяснение особенностей указанных способов и форм лингвокультурологического комментария языковых единиц ХТ дается нами здесь на основе рассказа А. П. Чехова «Человек в футляре».

Такая форма лингвокультурологического комментария как **справка** используется нами при проведении его словарной части, и ее студенты выполняют самостоятельно, так как эта форма работы им уже давно знакома, доступна, и потому выполнение ее не будет представлять для них сложности. Иначе справку можно охарактеризовать как: толкование языкового значения соответствующей лингвокультуры, извлеченное из определенного лексикографического источника. В качестве примера можно привести следующие справки о лингвокультурах из рассказа «Человек в футляре»: *верста, попечитель, статский советник* (лексикографической основой явился «Словарь русского языка» С. И. Ожегова): 1) а) русская мера длины, равная 1,06 км; б) (устар.) дорожный столб, отмечающий эту меру; 2) а) официально назначаемое лицо для попечения (покровительство, забота) о ком-нибудь; б) в царской России: звание руководителя некоторых учреждений: попечитель учебного округа; 3) название гражданского чина у должностного лица в царской России.

Следующий способ анализа – **сообщение** – можно охарактеризовать как сведения научной (теоретической) направленности на определенную тему. Можно привести такой пример: Чехов в своем рассказе удачно использует *деминутивные формы слов*, которые являют собой интересный лингвокультурологический материал. Необходимо делать сообщение о том, что деминутивы – слова с суффиксами субъективной оценки – характерны, прежде всего, для русской разговорной речи. Использование деминутивных слов придает речи характер интимности, личности и задушевности, выстраданности и пренебрежительности. Примеры: к брату Варя Коваленко обращается не иначе как: *Минчик, Михайлик*. Слово *чиншико* (производное от чин), звучащее в устах Ивана Ивановича, выявляет недвусмысленное отношение героя к проблеме чинопочитания.

Разъяснение, как следующая форма лингвокультурологического анализа, представляет собой научно-популярную форму изложения материала о происхождении соответствующей лингвокультурологической единицы. К примеру, это может быть разъяснение этимологии определенного фразеологизма, содержания его культурологической составляющей.

Рассказ же являет собой устный или письменный пересказ определенного повествования: мифа, легенды, сказки и т.д., послужившего основанием для появления соответствующей лингвокультуры.

В случае с выражением, извлеченным из контекста рассказа Чехова «Человек в футляре», *новая Афродита возродилась из пены* (характеристика Вали Коваленко) обе эти формы (разъяснение и рассказ) можно использовать в комплексе: вначале следует рассказать миф об Афродите, древнегреческой богине любви и красоты. Затем, опираясь на мифологический словарь [Мифологический словарь, 1991], разъяснить этимологию ее имени и в целом указанного выражения: «... богиня малоазийского происхождения. Этимология этого негреческого имени богини не ясна. ...По одной из двух существующих версий происхождения Афродиты она родилась из крови оскопленного Кроносом Урана, которая попала в море и образовала пену; отсюда так называемая народная этимология ее имени “пенорожденная” (от греч. *aphos*, «пена»))» [там же]. Таковыми могут быть рассказ и разъяснения лингвокультурологического содержания анализируемого выражения.

При использовании такого способа, как **сравнение** акцент делается на знания студентов о родном языке и родной культуре. В частности при работе с лингвокультурами *уезд, губерния* можно провести аналогии с такими казахскими названиями, как *аймак, аудан*. Сравнение можно использовать и при анализе лингвокультуры-кинемы *вдохнул (вздохать)* или *глубоко вдохнул* (выражение переживания, беспокой-

ства, тревоги). Это же содержание передает казахская эквивалентная кинема күрсінү. Но использование сравнения здесь важно и необходимо потому, что оно позволяет выявить разницу в культурологическом содержании русской и казахской кинем. Так, в казахской культуре данная кинема является табуированной (запретной, неразрешаемой). Говорят: «Күрсінбе! Жаман болады!» («Не вздыхай! Плохо будет!»). Казахи считают, что данное действие может служить призывом темных сил, накликаньем беды. Этот пример лингвокультурологической интерференции нельзя оставить без внимания в целях адекватного и полного понимания анализируемого художественного произведения. А вздыхает в рассказе Иван Иванович после знакомства с историей Беликова, а также с жизнью других горожан, после своего ночного разговора с Буркиным, вздыхает, потому что «больше так жить невозможно!»

Расшифровку, еще одну форму лингвокультурологического анализа, можно эффективно использовать при работе с лингвокультурами-символами, различными лингвокультурами – образами, эталонами, ритуалами, стереотипами и т.д., то есть тогда, когда необходимо «расшифровать» продуцируемый соответствующей лингвокультуремой символ, образ, ритуал, стереотип и др. Приведем следующие примеры, опираясь на рассказ А. П. Чехова «Человек в футляре». Лингвокультура (ВФ) *заморенная*, используемый в отношении к Варе Коваленко: «красная, *заморенная*, но веселая, радостная», этимологически восходит к общеславянскому *мор* (от *мереть* в значении умереть) [Шанский, Боброва, 1997]. Лингвокультура – образ «считывается» по внутренней форме слова – буквальному смыслу, который складывается из значений его корня, приставки и суффикса [Маслова, 1997]. Внутренняя форма (ВФ) делает значение слова мотивированным. Символично, что ВФ слова *заморенная* мы «считываем» как *убитая*. Варю убивают мещанство и пошлость, «футлярный» запах, который пропитывает всех и вся в округе. Лингвокультуремой-образом является и слово *паук*, которым брат Вари называет Беликова. Происхождением своим данное слово связано с греч. *onkos* (крючок), лат. *ankus* (имеющие кривые руки) и древнеинд. *asati* (сгибает) [Шанский, Боброва 1997]. ВФ лингвокультуры *паук* «проясняет» следующее противопоставление: «... сидит Варенька ...сияющая, счастливая, и рядом с ней Беликов, маленький, *скрюченный*». В рассказе Чехов использует и лингвокультуры-символы: *кусоч хлеба, свой угол*. В языковом символе языковая сущность сменяется на функцию символическую: рука – власть, крест – жертвенность и т.д. [Маслова, 1997]. В этом ряду: хлеб – символ жизни, угол – символ крова, преемственности.

Таким образом, обобщая вышеизложенное, можно отметить, что в качестве основного способа организации учебного материала и еди-

ницы языкового обучения ХТ является оптимальным выбором, так как выраженная полисемантическая, многомерность и лингвокультурологическая феноменологичность позволяют художественному тексту состояться в этом качестве. Мотивационные возможности художественного текста раскрываются полнее в том случае, если транслируемые ими лингвокультурологические сущности могут быть подвергнуты лингвокультурологическому комментированию.

Использование мотивационно ценного художественного текста представляет собой оптимальный фактор, который способствует синхронизации целей и мотивов учения, в нашем случае в процессе преподавания русского языка как неродного. То есть основой успешного обучения второму языку может служить возможность максимального мотивирования учебной деятельности обучаемых за счет реализации мотивационного потенциала художественного текста.

Список литературы:

1. *Ахметова Г.К.* Современный образовательный идеал. // *Үздіксіз білім беру: қазіргі жағдайы, мәселелері және болашағы.* Непрерывное образование: состояние, проблемы, перспективы. Алматы: Казахская академия образования им. И. Алтынсарина, 2000, №1, с. 13–18.
2. *Зимняя И.А.* Педагогическая психология. М.: Издательская корпорация «Логос», 1999, с. 384.
3. *Диброва Е.И.* Культура осмысления художественного текста. // *Язык и культура.* Вторая международная конференция “Язык и культура”: Доклады. / Сост. С.Б. Бураго. – Ч. I. Киев: Киевский университет им. Т.Г. Шевченко, 1994, с. 159–166.
4. *Мифологический словарь.* / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1991, с. 736.
5. *Шанский Н.М., Боброва Т.М.* Школьный этимологический словарь русского языка. М.: Дрофа; Русский язык, 1997, с. 400.
6. *Маслова В.А.* Введение в лингвокультурологию. М.: Наследие, 1997, с. 207.

Капинова Е., Недкова А.
Университет им. проф. д-ра Асена Златарова,
г. Бургас (Болгария)

ПОВЫШЕНИЕ МОТИВАЦИИ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА НА ОСНОВЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНО ОРИЕНТИРОВАН- НОМ ВУЗЕ

Развитие иностранного туризма в Болгарии требует обеспечения этой отрасли экономики высококвалифицированными кадрами, владеющими не только современной техникой обслуживания туристов, но и иностранными языками, чтобы быть конкурентоспособными на туристическом рынке.

В основе обучения иностранному (русскому) языку в Колледже по туризму при университете им. проф. д-ра Асена Златарова в городе Бургасе лежит формирование языковой, речевой, коммуникативной и страноведческой компетенции студентов специальности «Организация и управление гостиницей и рестораном». Срок обучения – VI семестров, квалификация – профессиональный бакалавр. Профессионально ориентированное обучение в Колледже по туризму требует более полного соответствия государственным нормам образования. Поэтому, актуальным является вопрос о выборе наиболее эффективных методов обучения, повышающих мотивацию студентов и их интерес к изучению иностранного (русского) языка.

Не отставая от требований времени, преподаватели русского языка совместно с преподавателями специальных дисциплин разрабатывают интенсификацию образовательного процесса на основе внедрения в него интерактивных технологий обучения, моделирующих будущую профессиональную деятельность студентов. Данная технология обучения создает психологически комфортную среду, обеспечивающую свободу учащимся в выборе образовательных форм и методов, повышает заинтересованность студентов в получении качественных знаний по иностранному языку.

Одним из эффективных интерактивных методов развития интереса и повышения мотивации в изучении русского языка студентов выше названной специальности является метод «Деловая игра». Этот метод предлагается студентам на продвинутом этапе обучения и представляет собой в комплексе ролевую игру с необходимостью принятия правильного профессионального решения средствами русского языка. Данный метод моделирует ситуации профессионального общения на русском языке *обслуживающего и гостя*, помогает формировать такие

важные ключевые квалификации будущих специалистов в области туристического обслуживания, как коммуникативные способности, толерантность, умение решать профессиональные казусы средствами русского языка. Кроме того, деловые игры развивают коммуникативную компетентность студентов, обучают деловому общению на русском языке и повышают интерес к изучению языка. Содержательная часть интерактивного обучения студентов Колледжей по туризму связана с пониманием механизма субъект-субъектного взаимодействия в диаде *обслуживающий-гость*. Обучение в интерактивном подходе строится на основе взаимодействия коммуникантов, на восприятии культуры гостя обслуживающим.

Деловые игры проводятся на продвинутом этапе обучения – в конце второго и в течение третьего курса. После первого и второго курсов учащиеся проходят обязательную практику на туристических объектах, где им приходится решать профессиональные задачи и проблемы на соответствующем иностранном языке. Знание языка является основой их профессиональной реализации, поэтому, окунувшись в атмосферу реальной профессиональной деятельности, студенты имеют ясное представление о предъявляемых к ним требованиях работодателями, что естественным образом является стимулом к повышению мотивации в изучении и знании русского языка.

Проведение интерактивного обучения по русскому языку и по специальным дисциплинам требует от преподавателей смежных дисциплин большой предварительной методической подготовки, умения прогнозировать результаты и делать соответствующие выводы. Построенная на основе интерактивного метода, деловая игра, представляет собой многоуровневое образование, где на первой фазе происходит обучение взаимодействию студентов между собой на русском языке. Это, так называемые *первый и второй этапы* Деловой игры, где студенты проводят подготовку к проведению игровой части. *Первый этап* подготовки включает: выбор темы занятия, распределение ролей, подбор необходимого реквизита. *Второй этап* проводится с преподавателями по языку и по специальной дисциплине. Преподаватель по спец. дисциплине помогает студентам подготовить и составить необходимое меню, правильно определить приборы и посуду, соответствующие предложенным в меню блюдам; советует как оформить и украсить торговый или банкетный зал, если тема игры связана с обслуживанием в ресторане. *Третий этап* – это непосредственная реализация игровой части, где студенты моделируют ситуации будущей профессиональной деятельности. Они проходят все уровни до сотрудничества, которое приводит к становлению толерантности и формирует само умение сотрудничать на русском языке. На данном уровне осуществляется целенаправленное

параллельное обучение профессиональным навыкам и умениям, а также и деловому общению на русском языке. Таким образом, на основе сформированного взаимодействия профессионального и языкового обучения, общение участников в деловой игре на русском языке является средством достижения цели.

Интерактивный метод «Деловая игра» дает возможность учащимся перейти от взаимодействия, осуществляемого средствами общения, к деловому общению, то есть решению профессиональных задач языковыми средствами, а это, в свою очередь, *повышает мотивацию изучения русского языка*. Необходимо отметить, что интерактивное обучение не мешает преподавателям смежных дисциплин совместно идти к поставленным целям, так как эти цели перекликаются, переплетаются и становятся едиными.

Так, например, цель деловой игры для преподавателя по спец. дисциплине заключается в следующем:

- *развитие у студентов интереса к спец. дисциплинам и повышение мотивации обучения;*
- *формирование у студентов профессиональных умений и демонстрация полученных теоретических знаний в реальных условиях;*
- *развитие у студентов организаторских умений и коммуникативных способностей;*
- *эффективная работа каждого студента в коллективе;*
- *представление собственного стиля в управлении и решении профессиональных проблем;*
- *повышение культуры и качества обслуживания в целом.*

Цели, которые ставит перед собой преподаватель по языку следующие:

- *развитие интереса к изучению русского языка и повышение мотивации обучения;*
- *развитие коммуникативной компетенции на русском языке в «реальных ситуациях» профессионального общения;*
- *умение решать профессиональные задачи и проблемы средствами русского языка;*
- *преодоление психологического барьера в общении с «носителями» языка;*
- *эффективная работа в коллективе;*
- *повышение культуры и качества обслуживания в целом.*

Как видно из приведенных поставленных целей преподавателями смежных дисциплин, четыре полностью совпадают, а две соприкасаются и реализуются одновременно.

Игровая деятельность в деловой игре каждого студента «проходит» через одну функциональную должность, и на практике демонстрирует

формирование умений на уровне профессиональной компетентности, применяя при этом русский язык. Учащиеся имеют возможность работать в коллективе, руководить коллективом или быть руководимыми. В условиях коллективной/групповой формы работы оценивается умение студента работать внутри самого коллектива/группы. Кроме того, создаются условия для взаимозаменяемости «должностей», что характерно для подобной формы работы. Если студенты разделяются на несколько групп, то участники этих групп имеют *строго специфическую должностную характеристику*, которая требует выполнения определенного вида деятельности. Таким образом, моделируется профессионально-деловая среда, создается *рабочая атмосфера*, имитируется мониторинг человеческих ресурсов.

Для студентов Колледжа по туризму является важной подготовка к подобного рода занятиям, их организация и проведение. После реализации игровой части проводится *анализ деятельности* всех участников игры, дается целостная оценка работе всех студентов и каждого в отдельности. Преподаватели смежных дисциплин вместе со студентами дискутируют по поводу допущенных ошибок, проводится SWOT анализ, где указываются сильные и слабые стороны работы каждого студента и проведенного занятия в целом.

Интерактивный метод «Деловая игра» дает возможность для комплексной оценки знаний и умений студентов, как по русскому языку, так и по профессиональным дисциплинам. Высокая оценка преподавателями деятельности студентов является *дополнительным стимулом к развитию интереса и повышению мотивации в обучении в целом*. Моделирование профессиональной деятельности дает учащимся возможность реализовать себя в той или иной должности, посмотреть на себя со стороны и реально оценить собственный уровень полученных знаний.

Список литературы:

1. *Гительман Л. Д.* Преобразующий менеджмент: Лидерам реорганизаций и консультантам по управлению: Учеб. пособие. М.: Дело, 1999.
2. *Капинова Е.* Деловите игри в обучението по професионално общуване. Колеж по туризъм. Бургас, 2000.
3. *Капинова Е.* Професионално-деловата игра как активен метод на обучение професиональному общению на руски език на студентите ИМТ. Болгарска русистика, 1991. №3.
4. *Капинова Е.* Професионално-деловата игра и комуникативната компетентност на студентите от ИМТ. Научно-практическа конференция. Колеж по туризъм гр. Варна, 1994.
5. *Мерджанова Я.* Методи и форми на професионално обучение в тяхната съотносителност, Педагогика, 2003. Кн. 12.

6. *Недкова А.* Практическото обучение-елемент от професионалната подготовка на студентите от Колеж по туризъм. Международна научно-практическа конференция. Колеж по туризъм гр. Варна, 2009.
7. *Недкова А.* Оценяване равнището на професионални умения на студенти при практическото обучение по Технология на кулинарната продукция. Научна конференция с международно участие. Университет по хранителни технологии. гр. Пловдив, 2009.

Касым Б.К.

Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
г. Алматы (Казахстан)

ПРАГМАТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ГАЗЕТНО- ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Газетно-публицистический стиль используется в общественно-политической сфере, в ораторских выступлениях, в различных газетных жанрах (передовая статья, репортаж, интервью, аналитическая статья, заметка, интервью, информационная корреспонденция), в публицистических статьях в периодической печати. Газетно-публицистический стиль реализуется как в письменной, так и в устной форме. Важными факторами этого стиля являются особенности отражаемой действительности, автор текста (адресант), аудитория читателей (адресат), речевая интенция (коммуникативное задание, цель), быстрота производства газетного текста и его восприятия, объем текста, тип издания, степень официальности/неофициальности текста и т.д. Каждый из этих факторов оказывает определенное воздействие на стилистическое своеобразие газетных текстов, однако ведущими, базовыми в сфере массовой коммуникации следует назвать те из них, которые формируют специфику газетно-публицистической речи в целом, а не только отдельных ее жанров или типов изданий. Характерной чертой газетно-публицистического стиля является сочетание двух тенденций – тенденции к экспрессивности и тенденции к стандарту. Это обусловлено функциями, которые выполняет публицистика: информационно-содержательная функция и функция убеждения, эмоционального воздействия.

Передача информации в газетно-публицистическом стиле, роль агитации и пропаганды в формировании общественного мнения, коммуникативные цели политических дискуссии, доводящие социально актуальную информацию до читателя, основываются на прагматике. Поэтому одной из актуальных проблем в языкознании является определение прагматических аспектов газетно-публицистического стиля.

Важной отличительной чертой газетно-публицистического стиля является то, что он предназначен для широкой аудитории. Причем, аудиторию газетно-публицистического стиля по составу (возрасту, образованию, идеологическим взглядам и т.д.) нельзя сравнивать с аудиторией других стилей.

В газетно-публицистическом стиле определяется уровень взаимосвязанности общественного и личного сознания и поэтому большое внимание уделяется «человеческому фактору». Раскрывая динамику общего развития, наблюдая за процветанием и упадком уровня духовного

развития общества, печать может быть не только зеркалом общества, но и вполне может стать направляющей силой.

Газетно-публицистический стиль является одним из актуальных средств социального управления, в связи с этим цели и задачи СМИ ориентируются (направляются) на идеологию общества. Цель идеологии – направить действие массы в русло исторического прогресса.

Язык средств печати отличается от языка радио, телевидения и кино объемом социальной функции. Отличительной чертой языка печати является возможность сохранения информации для читателей надолго.

Различные газетные статьи в газетно-публицистическом стиле – явление непрерывной политической дискуссии между автором статьи и читателем СМИ. Значимость данной политической дискуссии связано с изменением ориентиров и различных аспектов. Текст, передающий определенную информацию, опирается на реальные факты, проходит через призму взгляда самого автора, а читатель воспринимает информацию согласно своему уровню развития (интеллекта).

Газетно-публицистический стиль – это язык художественных и документальных произведений, затрагивающих сложные социальные проблемы сегодняшнего времени. Общественные мнения и явления, различные истории пишутся в газетно-публицистическом стиле, что усиливает их значимость.

В настоящее время СМИ, являющиеся «четвертой властью» в проведении агитационной работы, в формировании общественного сознания читателя выходит на первое место. В связи с этим возникает необходимость изучения языковых средств и синтаксического состава прагматических аспектов газетно-публицистического стиля для достижения коммуникативных целей.

В жанрах газетно-публицистического стиля широко применяются эмоционально-оценочные и интеллектуально-оценочные языковые средства. Если для передачи информации применяют интеллектуально-оценочные языковые единства, то в прагматическом жанре применяют эмоционально-оценочные языковые единства. Анализ применения оценочных средств в функциональном стиле дает возможность раскрыть эксплицитные, имплицитные, мейоративные и пейоративные сути слова.

Основная цель адресанта в газетно-публицистическом стиле – это в процессе анализа языковых средств определить прагматические аспекты языка как средства сообщения информации.

Глубокое исследование прагматических аспектов газетно-публицистического стиля, в идеологических целях проведение агитации и пропаганды, исследование возможностей психологических воздействий на стыке психо- и социолингвистики, определение политиче-

ских, социальных и идеологических факторов влияния на общественную функцию языка привело бы к решению многих проблем.

По функции воздействия на адресата и отбору языковых средств для достижения коммуникативно-прагматического результата газетный текст наших дней ориентирован на использование образных языковых средств, скрытый или явный подтекст, выражение этической, социальной или интеллектуальной оценки.

Необходимость углубленного изучения лингвистических способов воздействия текста на читателя связана с возрастающей ролью средств массовой информации в жизни человека и общества. В свете лингвокультуры и когнитивной лингвистики в языкознании исследуются когнитивные модели национального сознания, уровень национальной культуры и национального менталитета. Это направление также приобретает особую актуальность в прагмалингвистике.

Менталитет – явление, присущее как одному национальному представителю, так и всему народу. Менталитет [от лат. mens, mentis – ум и alis – другие] – система своеобразия психической жизни людей, принадлежащих к конкретной культуре, качественная совокупность особенностей восприятия и оценки ими окружающего мира, имеющие надситуативный характер, обусловленные экономическими, политическими, историческими обстоятельствами развития данной конкретной общности и проявляющиеся в своеобразной поведенческой активности. Особенности менталитета можно определить по манере философского мышления, по восприятию окружающего мира, по отношению людей друг к другу. Например, система ценностей одного народа может существенно поменяться в системе другого народа. Кроме общечеловеческих ценностей у каждого народа присутствуют свои особенные понятия. В языке эти национальные ценности реализуются в различных формах, и одна из форм – пословицы и поговорки. Пословицы и поговорки имеют несколько разных планов: 1) единицы фразеологии, устойчивые, идиоматичные, воспроизводимые в соответствующих коммуникативных ситуациях сочетания; 2) краткие и образные единицы фольклора, рассматриваемые исследователями как результат коллективного опыта, синтез коллективного мышления; 3) специфические способы языковой репрезентации осмысления мира. Целостность, устойчивость, логическая завершенность, народность, краткость и эстетическая ценность пословиц и поговорок представляет особый интерес для исследователей газетно-публицистического стиля, активно использующий различные пословичные паремии для привлечения внимания, выделения той или иной информации и усиления ее эмоционального воздействия на читателя.

Рассмотрим важные ценностные коммуникативные ориентации казахского народа:

1. Слово – ценная кладезь казахского народа. Воздействие слова на человека намного сильнее, чем физическое воздействие. Умение ценить слово, правильно его применять – большое искусство. Если слово неправильно употребить, то можно попасть в неприятную ситуацию: «Андамай сөйлеген, ауырмай өледі».

Вершиной искусства слова является ораторское искусство. У слова «искусство» кроме его прямого значения, есть сема «функция». Потому что, судьи, бии, ханы использовали ораторское искусство в решении различных споров и важных задач. Такие пословицы, как «Өнер алды – қызыл тіл», «Сөз сүйектен өтеді», «Тіл қылыштан өткір», «Батырды шешен аттан түсіріпті» и т.д. лишний раз доказывают значение ораторского искусства среди народа.

2. В жизни казахов скотоводство имеет свое неоспоримое, определенное место, играет важную роль. Когда-то наши предки при встрече спрашивали друг у друга – «Мал-жан аман ба?», то есть данное приветствие произносили прежде, чем спрашивали о членах семьи. Потому что, для казахов наличие скота – признак богатства и достатка. Поэтому в казахском языке, связанные с домашними животными лексико-фразеологические единства имеют положительные значения: бота көз, кой көз, ботадай сүйкімді и т.д. Родители, когда ласкают детей, говорят: құлыным, ботам, қозым. Приведем примеры: «Жаксы ат жанға серік, жаксы ит малға серік», «Бірінші байлық денсаулық, екінші байлық – он саулық» и т.д.

3. На следующем месте – общественная жизнь. Человек с рождения окунается в мир общения. Казахи отличаются своим гостеприимством, отношением ко взрослым, сохранением тесных родственных связей. У каждого человека есть родственники, и на этом фоне сложилась определенная система этикета общения: ата-ана, үлкен-кіші, құда-жекжат, нағашы-жиен, ене-келін, ата-бала, жезде-балдыз, дос-құрдас. Темой для пословиц послужили единство народа и дружба родственников: «Бірлік болмай, тірлік болмас», «Бірлігі жоқ ел тозады, бірлігі күшті ел озады», «Халық қатесіз сыншы», «Ағайын тату болса ат көп, абысын тату болса ас көп», «Жақыныңды жат етсең, жатқа күлкі боларсын», «Туғаныңмен сыйыспасаң, кең дүниеге сыймассың».

4. После общественной жизни идет место человека как отдельной личности. Это связано с понятиями «мужчина» и «женщина». Какой бы народ в отдельности мы не рассматривали, статус мужчины всегда выше. Вместе с тем, роль казахских женщин заметна. Хоть уровень бытовой жизни был и не так высок, духовная жизнь женщин всегда была богатой. Народ воспринимает женщину как личность активно участвующую в общественной жизни, принимающей решения наравне с мужчинами, как историческую личность. Примером могут служить

следующие пословицы: «Жақсы әйел жаман еркекті түзетеді», «Алып анадан туады», «Анаңды Меккеге үш арқалап апарсаң да, қарызыңнан құтылмайсын» и т.д.

Колесова И. Е.

Вологодский государственный педагогический университет,
г. Вологда (Россия)

**ВЛИЯНИЕ ПРОЦЕССОВ СЕМАНТИЧЕСКОГО
КАЛЬКИРОВАНИЯ НА РАЗВИТИЕ ПЕРЕНОСНЫХ
ЗНАЧЕНИЙ ДРЕВНЕРУССКОГО ГЛАГОЛА
(на примере глаголов исторического корневого гнезда
с вершиной ЛИТЬ)**

Историческое корневое гнездо (ИКГ) с вершиной *лить* на протяжении всей своей истории представляет собой сложную динамическую систему, в рамках которой происходит целый ряд процессов, связанных с семантической, словообразовательной и функциональной дивергенцией лексем, входящих в это ИКГ. В данной статье рассматривается одно из направлений семантической дивергенции, а именно формирование в древнерусский период переносных значений у глагола *лити* и производных от него префиксальных глаголов.

Одним из важнейших факторов, обусловивших развитие этого направления семантической дивергенции и формирование в рассматриваемом ИКГ абстрактной лексики, стали процессы семантического и словообразовательного калькирования. Появление калек в древнерусский период было связано не с недостатком эквивалентных слов в русском языке, а с убеждением, что слово Божье следует передавать как можно точнее [Флекенштейн, 1966, с. 158]. Калькирование шло в определенном контексте: слова-кальки воспринимались древнерусскими книжниками не как словарные лексические единицы, а как синтаксически и фразеологически устойчивые конструкции, поэтому в составе конкретной формулы отражалось лишь одно из возможных значений слова. При взаимодействии этих устойчивых конструкций с другими значениями славянского эквивалента происходило развитие у славянских слов метафорических, переносных значений [Некипелова, 2006, с. 2; Флекенштейн, 1966, с. 155].

Семантическое калькирование, по мнению исследователей, чаще всего является следствием сочетаемости, необычной для заимствующего языка [Копыленко, 1973, с. 143]. Именно это происходит в рассматриваемом нами ИКГ. Под влиянием переводов с греческого глагол *лити* и его префиксальные производные, ранее сочетавшиеся только с названиями различных жидкостей, получают возможность также сочетаться с прямыми дополнениями, имеющими абстрактное значение, а именно с существительными, называющими различные эмоции, мысли, душев-

ные состояния и т.п. Например, *ради его изливае млсть свою* [СДЯ, т. 4, с. 29-30; СлРЯ, т. 6, с. 162], *изляя гневъ свои* [СлРЯ, т. 6, с. 166].

Таким образом, под влиянием процессов семантического калькирования, в древнерусский период развития языка, в историческом корневом гнезде с вершиной *лить* формируются две лексико-семантические зоны: ЛСЗ «Проявление чувств, эмоций, мыслей», включающая в себя 8 фразем и 20 лексем, и ЛСЗ «Кровопролитие», включающая в себя 4 фраземы и 9 лексем.

ЛСЗ «Проявление чувств, эмоций, мыслей»

Лексико-семантическая зона «Проявление чувств, эмоций, мыслей» формируется при развитии у префиксальных глаголов, производных от глагола *лити*, переносных значений с общей семой 'распространять, проявлять'. Например, *изливати* 'ниспосылать', 'высказывать, произносить', *проливати* 'источать, распространять' [СлРЯ, т. 20, с. 159]. Основой лексико-семантической зоны «Проявление чувств, эмоций, мыслей» в рамках исторического корневого гнезда с вершиной *лить* становится ряд фразем, включающих в себя глагол *лити* и производные от него префиксальные глаголы. По семантике эти фраземы можно разделить на две группы:

– фраземы со значением 'горевать, проявлять печаль': *изливатися слъзами* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *изливати слезы* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *обливатися слъзами* [СДЯ, т. 5, с. 495], *облитися слъзами* [СДЯ, т. 5, с. 496], *обливатися слезами* [СДЯ, т. 5, с. 502], *проливати слезы* [СлРЯ, т. 20, с. 159];

– фраземы со значением 'быть откровенным': *изливати сердце* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *изливати душу* [СДЯ, т. 4, с. 29].

Большая часть фразем, входящих в данную лексико-семантическую зону рассматриваемого ИКГ, сохранились в русском языке вплоть до настоящего времени. Следует отметить, что в современном русском языке фраземы *обливаться слезами*, *излить / излить сердце*, *излить / излить душу* и др. расширили сферу своего употребления и функционируют не только в книжных стилях, но и в разговорной речи. В толковых словарях они имеют соответствующие пометы [БАС, т. 5, с. 173, 175; т. 8, с. 208]. Функционируют эти фраземы и в других славянских языках, например, укр. *вилити (виливати) душу* 'рассказать кому-то о сокровенном' (Идиомы, с. 46).

Данные фраземы, а точнее входящие в них глаголы, становятся базой для образования целого ряда существительных, наследующих семантику всей фраземы. Таким образом, в структуре исторического корневого гнезда с вершиной *лить* формируется лексико-семантическая зона «Проявление чувств, эмоций, мыслей», включающая в себя глаголы

с фразеологически связанным значением. Например, *излијати* ‘ниспослать, проявлять’ [СлРЯ, т. 6, с. 165], *възлити* ‘извергнуть что-либо’ [СДЯ, т. 2, с. 77], *възлијати* ‘извергать что-либо’ [СДЯ, т. 2, с. 77], *излити* ‘ниспослать’ [СлРЯ, т. 6, с. 163], *изливатися* ‘исчерпываться, проявляться’ [СлРЯ, т. 6, с. 162], *облијати* ‘переполнить (о чувстве)’ [СлРЯ, т. 12, с. 82], *пролити* ‘распространить’ [СлРЯ, т. 20, с. 160], *пролијатися* ‘распространиться’ [СлРЯ, т. 20, с. 160], *проливати* ‘распространять’ [СлРЯ, т. 20, с. 159] и др. А также производные от них существительные и причастия: *излијание* ‘выражение (о мыслях и чувствах)’ [СлРЯ, т. 6, с. 165], *излијаныи* ‘распространившийся повсюду’ [СлРЯ, т. 6, с. 165], *изливь* ‘ощущение’ [СлРЯ, т. 6, с. 162], *облијань* ‘охваченный’ [СДЯ, т. 5, с. 502], *изливание* ‘выражение чувств’ [СлРЯ, т. 6, с. 162], *пролияние* ‘выражение чувств’ [СлРЯ, т. 20, с. 160].

ЛСЗ «Кровопротитие»

В основу формирования лексико-семантической зоны «Кровопротитие» ложится группа фразем, стержневым компонентом которой является лексема *кровь*: *изливати кровь* ‘сражаться (обычно за что-то)’ [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *излити кровь* ‘вступить в бой за что-то’ [СлРЯ, т. 6, с. 163; СДЯ, т. 4, с. 30], *облиятися кровью* ‘покрыться кровью (из-за ранения)’ [СДЯ, т. 5, с. 502], *проливати кровь* ‘сражаться (обычно за что-то)’ [СлРЯ, т. 20, с. 159]. Все глаголы, входящие в эти сочетания, имеют различные приставки, однако, их употребление обуславливает лишь незначительную разницу в значении всего сочетания, связанную с грамматическими характеристиками. В дальнейшем эти фраземы становятся базой для образования лексем, входящих в лексико-семантическую зону «Кровопротитие», многие из которых имеют соответствия в греческом языке и оказываются таким образом фактически словообразовательными кальками, как например, *кровопротитие* – *αιμοχυσια* [СС, с. 295]. По семантике можно выделить:

— слова со значением ‘убийца’: *кровопротитель* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кровопротитель* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кровопротитникъ* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кровопротиятель* [СлРЯ, т. 8, с. 65];

— слова со значением ‘убийство многих людей’: *кровопротитие* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кровопротитство* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кровопротияние* [СлРЯ, т. 8, с. 65], *кроворазлитие*;

— слово со значением ‘проливающий кровь, сопровождающийся кровопротитием’, *кровопротитный* [СлРЯ, т. 8, с. 65].

В дальнейшем в русском языке данная лексико-семантическая зона ИКГ с вершиной *литъ* подверглась инволюционным процессам. Фактически на современном этапе в нее входят только слова *кровопротитие* ‘массовое убийство’ [БАС, т. 5, с. 1684], *кровопротитный* ‘сопрово-

ждающийся кровопролитием' [БАС, т. 5, с. 1684], которые по-прежнему имеют книжную стилистическую окраску, и примыкающий к ним медицинский термин *кровоизлияние* 'истечение крови из кровеносного сосуда в ткани или полости организма' [БАС, т. 5, с. 1682].

Особенностью обеих этих лексико-семантических зон исторического корневого гнезда является то, что при своем формировании они опираются именно на устойчивые словосочетания (фраземы), в состав которых входят глаголы, производные от *литу*. Все эти фраземы, объединяются в три семантические группы:

– фраземы со значением 'горевать, проявлять печаль': *изливаться слезами* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, с. 4, с. 29], *изливати слезы* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *обливаться слезами* [СДЯ 5, с. 495], *облитися слезами* [СДЯ, с. 5, с. 496], *облягтися слезами* [СДЯ, т. 5, с. 502], *проливати слезы* [СлРЯ, т. 20, с. 159];

– фраземы со значением 'быть откровенным': *изливати сердце* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ, т. 4, с. 29], *изливати душу* [СДЯ, т. 4, с. 29];

– фраземы со значением 'сражаться за что-либо': *изливати кровь* [СлРЯ, т. 6, с. 162; СДЯ т. 4, с. 29], *излити кровь* [СлРЯ, т. 6, 163; СДЯ, т. 4, с. 30], *облягтися кровью* [СДЯ, т. 5, с. 502], *проливати кровь* [СлРЯ, т. 20, с. 159].

Следует отметить, что фраземы первой группы могут вступать в отношения семантической эквивалентности с одиночным глаголом *плакать*. В данном случае следует говорить о частичной эквивалентности, поскольку фразема и одиночный глагол семантически различаются по интенсивности называемого действия. По мере того как данные фраземы превращаются в своеобразный литературный штамп, очень характерный для древнерусского литературного языка и призванный показать глубину горя того или иного персонажа, постепенно происходит утрата связи фразем с реальным действием, они приобретают переносное значение 'горевать, проявлять свою печаль', нехарактерное для глагола *плакать*. Это клише употребляется очень широко, что во многом связано с тем, что слезы по древней христианской традиции – дар Божий, очищающий душу, смывающий грехи [Бычков, 1994, с.116].

Сочетание «*излить / изливать душу*» существует во многих языках, его источником является Библия [Тильман, 1989, с. 209]. Эта библейская метафора получила дополнительную опору в образном воплощении души как единого целого, некоего вместилища и его содержимого, которое существует в русском языке. При этом душа воспринимается как сосуд и жидкость, его наполняющая [Михеев, 1989, с 148]. В Библии также понятие «сердца» и понятие «души» иногда заменяют друг друга. Библия приписывает сердцу все функции сознания, мышление, решение воли, ощущение, проявление любви, проявление совести. Больше

того, сердце является центром жизни вообще – физической, духовной и душевной [Вышеславцев, 1925, с. 80]. Именно на основе этого образа формируется сочетание *излить / изливать сердце*.

Фраземы третьей группы, по мнению исследователей, также восходят к Библии, в тексте которой выражение *пролити кровь* (калька с греческого *αιμα εκχειν*) уже употребляется как устойчивое сочетание [Григорьев, 2008, с. 243].

Таким образом, мы видим, что процессы семантического калькирования оказывают значительное влияние на формирование переносных значений у глаголов, входящих в историческое корневое гнездо с вершиной *лить* и становятся одним из факторов, обуславливающих развитие в данном ИКГ процессов семантической дивергенции.

Список литературы:

1. БАС – Словарь современного русского литературного языка. Т. 1 – 17. М.-Л., 1948 – 1965.
2. СДЯ – Словарь древнерусского языка XI – XIV вв., в 10 т. / Под ред. Р.И. Аванесова. Т. 1 – 5. М., 1988 – 2002.
3. СлРЯ – Словарь русского языка XI – XVII вв. / Гл. ред. С.Г. Бархударов. Т. 1 – 26. М., 1975 – 2002.
4. СС – Старославянский словарь (по рукописям X – XI вв.) / Под ред. Р. М. Цейтлин и др. М., 1994.
5. *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1994, с. 366.
6. *Вышеславцев Б.* Значение сердца в религии // Путь. – №1, 1925, с. 79–98.
7. *Григорьев А.В.* Источниковедение истории русской библейской фразеологии: Дис. ... док. филол. наук. М., 2008, с. 644.
8. Идиомы – Словник українських ідіом. Киев, 1968, с. 465.
9. *Колесов В.В.* «Язык» и «развитие» в понимании И.И. Срезневского // Славянские языки, письменность и культура. Сб. трудов. Киев, 1993, с. 5–12.
10. *Копыленко М.М.* Кальки греческого происхождения в языке древнерусской письменности // Византийский временник. – Вып. 34. М., 1973, с. 141–150.
11. *Михеев М.Ю.* Отражение слова «душа» в наивной мифологии русского языка (опыт размытого описания образной коннотативной семантики) // Фразеология в контексте культуры. М., 1999, с. 145–159.
12. *Некителова И.М.* Роль греческих заимствованных метафор в формировании образной системы русского языка // III Международные Бодуэновские чтения (Казань, 23–25 мая 2006 г.), труды и материалы, в 2 т. / Под ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева. Казань, 2006. Т. 1, с. 169–172.

13. *Тильман Ю.Д.* «Душа» как базовый культурный концепт в поэзии Ф.И. Тютчева // *Фразеология в контексте культуры*. М., 1989, с. 203–212.
14. *Флекенштейн К.* О некоторых теоретических проблемах калькирования // *Этимологические исследования по русскому языку*. – Вып. 5. М., 1966, с. 148–171.

Кольцова Ю.Н.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва (Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ В ИСКУССТВЕ ПЕРЕВОДА

«Перевод всегда – в той или иной мере – окно в другой мир, в мир другого народа, иногда – в другую эпоху, – окно, в которое мы, например, смотрим то на Запад, то на Восток... В этом – специфика перевода в пределах той литературы, на почву которой средствами ее языка перенесен иноязычный оригинал. Язык же во всяком подлинно художественном переводе, как бы своеобразен он ни был – в соответствии со стилем подлинника, – составляет то общее, что роднит перевод с принявшей его литературой» [Федоров, 1983, с. 14].

Перевод – особая сфера творчества, где свое собственное сопоставляется и соизмеряется с иноязычным, где переводчик, воссоздавая уже созданное, открывает в родном языке новые концептуальные знания.

Очевидно, что значение перевода не сводится к его информационной функции, поэтому для переводоведения может быть интересен такой термин, «концепт».

«Концепт» – некая психическая субстанция, возникшая в сознании художника и способная составить основу для порождения художественного текста, проявляясь в его структуре и поэтике. В силу этого можно говорить о переводе смыслов, основанных на сопоставлении концептов двух культур.

С.А. Аскольдов такую категорию назвал «художественным концептом». Аскольдов считал необходимым различать художественные концепты и познавательные: «Самое существенное отличие художественных концептов от познавательных, – писал он, – заключается все же именно в неопределенности возможностей. В концептах знания эти возможности подчинены или требованию соответствия реальной действительности или законам логики. Связь элементов художественного концепта зиждется на совершенно чуждой логике и реальной прагматике художественной ассоциативности» [Аскольдов, 1997, с. 275].

Таким образом, «концепт» вообще и «художественный концепт» в особенности оказываются тесно связанными с понятиями ассоциации, ассоциативности.

Поэтому, прежде чем приступать к анализу художественных концептов, необходимо более подробно рассмотреть природу художественной ассоциативности и попытаться установить на этой основе связь между художественными концептами и художественными образами.

С точки зрения философов и психологов, ассоциации – это связи, возникающие при определенных условиях между двумя или несколькими элементами мыслительного процесса (ощущениями, восприятиями, представлениями, идеями), которые заключаются в том, что появление одного элемента регулярно ведет к появлению другого (или других) [ФЭС, 1983, с. 40].

Идея связи между представлениями возникла еще в античной философии. Аристотель, впервые осмысливший структуру ассоциативных процессов в мыслительной деятельности, выдвинул идею о возможном формировании образов на основе ассоциаций, определив их как познание «через наведение». Аристотель предложил первую классификацию типов ассоциативной связи: по смежности, временной последовательности, сходству и контрасту.

Нетрудно заметить, что эти типы ассоциаций лежат в основе разных тропов и фигур речи, которые, в свою очередь, оказываются весьма продуктивными для пополнения лексического состава языка (например, так называемые стертые, или лексические, метафоры и метонимии).

Ассоциативные связи, закрепленные в языковых формах, демонстрируют один из важных аспектов отражения действительности человеческой психикой. Как отмечает И.Г. Овчинникова, «ассоциативная цепь отражает следы... целостного восприятия мира. Эта целостность проявляется в осознании всех взаимосвязей единого сложного образа мира, нерасчлененного на фрагменты [Овчинникова, 1994, с. 35].

В более широком плане можно говорить об ассоциативности как об универсальном свойстве языковой коммуникации. Возможно выделение двух принципиально разных типов ассоциаций, которые условно могут быть названы ассоциациями, имеющими когнитивную направленность, и ассоциациями, имеющими коммуникативную направленность. О разделении «языковых» и «неязыковых» ассоциативных связей пишет Н.С. Болотнова: «В лингвистическом аспекте... правомерно рассматривать ассоциации как актуализируемую в сознании читателя связь между элементами лексической структуры текста и соотношенными с ними явлениями действительности или сознания, а также миром других слов. <...> В первых двух случаях можно говорить о референтных и когнитивных текстовых ассоциациях, в последнем – о языковых текстовых ассоциациях». [Болотнова, 1994, с. 24.].

Выделение «языковых» и «неязыковых» типов ассоциаций основано на том факте, что в языке встречаются два вида знаний: лингвистические – знания правил использования слов в речи, и экстралингвистические – знания человека о мире. Ассоциация представляется в этом ключе неким синкретическим образованием, результатом столкновения лингвистического и внелингвистического знания.

Лексические пары, называющие один и тот же предмет действительности, но отличающиеся друг от друга тем, что одно из имен (слово с прямым значением) тяготеет к обозначению понятия как рациональной субстанции и опирается на сущностные признаки предмета, а другое (слово с переносным значением), построенное на ассоциативной связи, отражает случайные, внешние признаки предмета (смежность, сходство с другим и т.п.), иллюстрируют разницу в содержаниях понятия и концепта. Содержание концепта в отличие от содержания понятия связано не со значением одного из элементов такой лексической пары, а с общим значением, имеющимся у данной пары в целом.

В то же время наличие в языке подобных пар и высокая продуктивность образования имен с новым значением на основе ассоциаций свидетельствуют о регулярности этих связей, о привычных шаблонах и стереотипах восприятия в общественном сознании. Регулярность возникновения ассоциаций обусловлена двойственной природой этих связей, их субъективностью и объективностью одновременно. Эту двойственность отмечал еще В. Гумбольдт: «... основания для возникновения ассоциации... объективны, поскольку относятся к миру реальных предметов. А сами ассоциации – индивидуальны, поскольку относятся к миру психического» (Цит. по: [Овчинникова, 1994, с.18.]).

Регулярные ассоциации составляют основу общекультурных концептов и находят свое закрепление в языковой системе. Поэтому иногда предпринимаются попытки сблизить концепт с метафорой. В. Марков в книге «Миф. Символ. Метафора», не уподобляя метафору концепту, отмечает, тем не менее, их диалектическое единство: «Любая система кодирования, как экспликат тех или иных атрибутов, свойств, отношений, связанных с человеком, будет иметь метафорический характер... По характеристике Ф. Ницше, понятие лишь является остатком метафоры» [Марков, 1994, с. 213-214].

Сближение концепта и метафоры происходит потому, что в самом концепте присутствует как логическая, так и образная основа.

Развитая ассоциативность является важнейшим фактором художественного отражения действительности, так как позволяет многосторонне раскрыть причинно-следственные связи, определяющие возникновение художественных концептов и развитие художественных образов. Художественные ассоциации направлены на преодоление устоявшихся шаблонов и стереотипов и, как правило, отличаются оригинальностью и новизной. В сравнении с ассоциациями, порождающими общекультурные концепты, художественные ассоциации более субъективны, так как вскрывают те свойства ассоциируемых объектов, которые обычно ускользают из поля зрения или не принимаются во внимание в процессе научного или обыденного познания действительности. Однако сочета-

ние объективного и субъективного начал, о котором упоминал В. Гумбольдт, характерно и для художественных ассоциаций. Благодаря этому сочетанию художник может программировать ассоциативные процессы тех, кто должен будет воспринимать созданное им произведение в надежде на то, что получатель художественного сообщения сможет понять его художественные концепты. Иначе говоря, художественные ассоциации, несмотря на их оригинальность и непривычность, иногда странность, изначально должны обладать такой степенью объективности, которая позволила бы получателям художественного сообщения расшифровать сформированные на их основе художественные концепты. Безусловно, способность восприятия художественных концептов зависит от подготовленности получателя, его культурного развития, жизненного опыта и знания символики искусства.

Художественные ассоциации лежат в основе создания художественных образов. Художественный образ как средство и форма освоения действительности искусством составляет всеобщую и центральную категорию художественного творчества. Сущность образного отражения действительности состоит, как известно, в том, что в нем некое обобщенное представление о том или ином явлении действительности, улавливающее его специфические черты, передается через конкретные изображения. Художественный образ – это «обобщенное отражение действительности в форме единичного, индивидуального» [Тимофеев, 1963, с. 17]. Специфические черты явления у различных, часто разнородных, конкретных предметов устанавливаются художником, но в основе ассоциативных связей, представления о которых существуют в форме его индивидуальных концептов.

В художественном образе, по мнению Л.И. Тимофеева, сочетаются объективное, субъективное и непосредственное, конкретное, содержание [там же, с. 20]. Если применить к данной характеристике художественного образа понятие концепта, т.е. попытаться раскрыть его сущность с позиций культурологии, то можно увидеть, что в художественном образе сочетаются общекультурные концепты, индивидуальные художественные концепты автора и отобранные в соответствии с этими концептами на основе ассоциативных связей конкретные предметы действительности, представленные в художественном произведении в специфической для той или иной разновидности искусства знаковой форме. В литературном творчестве они представлены в виде словесных знаков.

Центральное место в установленной триаде играют индивидуальные художественные концепты автора художественного произведения. Сущность индивидуального авторского концепта в структуре художественного отражения действительности в литературном творчестве вы-

разил Л.Н. Толстой: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» (Цит. по: [Тимофеев, 1963, с. 21]).

В самом деле, между художественными концептами (у Толстого – мыслями) и образами (в данном случае к образам следует отнести и действия и положения, о которых пишет Толстой, – так как они также являются воображаемыми сущностями) в структуре художественного произведения устанавливается двусторонняя связь. С одной стороны, система концептов, составляющая мировоззрение автора и получающая свое выражение в художественном произведении, обуславливает соответствующую структуру произведения и выбор тех конкретных объектов, действий и положений, которые способны составить основу художественных образов, т.е. вызвать желаемые ассоциации. При этом основой для ассоциативной связи и соответственно для построения образа служит, как правило, одна (иногда более) из характеристик объекта, выбранная по смежности, подобию и т.п. Остальные характеристики оказываются неактуализированными. С другой стороны, в общественном сознании закреплено некое обобщенное представление об этих объектах, действиях и состояниях, т.е. существуют их общекультурные концепты, включающие в себя и иные характеристики избранных. Всплывая в сознании автора также по ассоциации, иногда неожиданно для него самого, в силу случайного соположения идей, эти характеристики способны повлиять на развитие сюжета и изменить структуру художественного произведения. Высказывание Толстого интересно еще и тем, что обращает внимание на некую систему мыслей (концептов), находящихся во взаимосвязи в художественном произведении, иначе говоря, на некую концептосферу.

Под концептосферой обычно понимается совокупность концептов, заключенная в языке какого-либо народа, в которой сконцентрировано духовное богатство народа. Совокупность концептов, заключенных в психике отдельного индивида, в его идеалекте может быть определена как индивидуальная концептосфера. Индивидуальная концептосфера представляет собой определенный срез общей концептосферы народа и находится с ней в отношениях целого и части. Количественные (объем) и качественные (состав) характеристики этой «индивидуальной части» концептосферы народа зависят от степени культурного развития и жиз-

ненного опыта индивида, а также от его отношения к тем или иным концептам общей культуры.

Если индивидуальные концептосферы обычных людей редко попадают в поле зрения исследователей, то, напротив, индивидуальные концептосферы художников, лежащие в основе художественного творчества, составляют один из традиционных объектов исследований.

Другим таким объектом могут быть концептосферы отдельных произведений, т.е. некие системные образования, связывающие между собой концепты, выведенные автором в конкретном произведении, или серии произведений.

Представление концептосферы в виде системы позволяет распространить на нее признаки системы, а именно целостности, структурности, взаимозависимости системы и среды, иерархичности и множественности описаний каждой системы.: [Садовский. 1983, с. 610].

Такое свойство системы, как целостность, проявляющееся в принципиальной несводимости свойств системы к сумме свойств составляющих ее элементов и, что еще более существенно, в зависимости каждого элемента, свойства и отношения системы от его места, функций и т.д. внутри целого, полностью соответствует нашему представлению о концептосфере художественного произведения. В приводившемся высказывании Толстого это свойство концептосферы его произведений проявляется вполне отчетливо. Действительно, мысль (концепт), взятая изолированно, теряет свой смысл, становится банальной и убогой без того сцепления с другими мыслями, в котором она находится. Вряд ли возможно также вывести смысл всего произведения, всей его концептосферы, из смысла какого-либо одного концепта.

Та же взаимозависимость мыслей (концептов) в пределах художественного произведения свидетельствует о структурности лежащей в его основе концептосферы. Концептосфера художественного произведения может быть описана через установление сети связей и отношений между составляющими ее концептами. В самом деле, концепты, как и понятия, находятся друг с другом в отношениях равнообъемности, перекрещивания, подчинения и внеположенности. Эти отношения и обуславливают структурные свойства концептосферы.

Очевидна и взаимозависимость системы и среды. Как и любая система, концептосфера художественного произведения формируется в психике художника в процессе взаимодействия со средой, являясь при этом ведущим активным компонентом взаимодействия. Но концептосфера художественного произведения может видоизменяться независимо от сознания художника, когда произведение начинает жить собственной жизнью. Это свойства концептосферы проявляется, в частности, в «разном прочтении» одного и того же художественного произведения

в разные исторические эпохи, а также при переводе на другие языки, когда происходит ее столкновение с концептосферой иной культуры.

Концептосферу художественного произведения отличает и свойство иерархичности, заключающееся в том, что каждый ее компонент может рассматриваться как система, в то время как сама концептосфера художественного произведения представляет собой один из компонентов более широкой системы. Концептосфера художественного произведения состоит из концептов, каждый из которых действительно может быть представлен в виде системы. В то же время концептосфера художественного произведения составляет элемент индивидуальной концептосферы художника

Проведенный анализ показывает, таким образом, что в задачи переводчика входит не только передача отдельных смыслов, а воспроизведение концептосферы оригинала переводимого текста.

Список литературы:

1. *Федоров А.* Искусство перевода и жизнь литературы. М.: Советский писатель, 1983.
2. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово. // Русская словесность. Антология. М., 1997.
3. *Философский энциклопедический словарь.* М., 1983.
4. *Овчинникова И.Г.* Ассоциации и высказывание: структура и семантика. Пермь, 1994.
5. *Болотнова Н.С.* Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. Томск, 1994.
6. *Марков В.* Миф. Символ. Метафора. Рига, 1994.
7. *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. М., 1963.
8. *Садовский В.Н.* Система. ФЭС. М., 1983.

Корниенко А.А.
ПГЛУ,
г. Пятигорск (Россия)

МНОГОЛИКОЕ «ON» И ЕГО ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Французское неопределенно-личное местоимение «on» привлекало и продолжает привлекать внимание ученых [Clas, 1968; Grafström, 1969; Boutet, 1988; Blanche-Benveniste, 2003 и др.] по нескольким причинам: ни в одном европейском языке не существует его полноценного эквивалента, его значение и функции в языке и в тексте остаются по-прежнему во многом неясными, его перевод на другие языки представляет значительную трудность в силу размытости его семантики.

Наиболее значимым среди работ последних лет представляется труд скандинавских ученых К. Флоттума, К. Джонсона и С. Норена «ON pronom à facettes», посвященный его детальному изучению с позиций семантики и функционирования в предложении, в высказывании (в живой разговорной речи) и в тексте.

По всем изучаемым направлениям ученые пришли к интересным и релевантным выводам. Так, они установили, что для успешности процедуры идентификации значения «on» необходимо, чтобы собеседники обладали целым комплексом знаний и факторов, таких как: контекстуальные маркеры, общие фоновые знания, заранее составленные представления о мире вообще, о его структуре и о закономерностях его развития, в частности. Им удалось выявить основу семантической неоднозначности «on» и установить факт его многозначности в романтических текстах и его функцию, заключающуюся в создании полифонии. Кроме того, «on» в художественном тексте часто используется в значении «они», которое К. Флоттум, К. Джонсон и С. Норен определяют как стилистическое. В нем смешиваются голоса высказывающихся субъектов, а читатель разделяет выраженное с помощью «on» высказывание и включается тем самым в нарративную историю [Fløttum, Jonasson, Norén, 2007, p. 7].

Ученые выяснили, что на функционирование «on» оказывает влияние жанровая принадлежность конкретного текста. К. Fløttum, определяя «on» как «микрор феномен», пишет, что частота его употребления и его значение зависят от жанра, в котором «on» появляется: «Le pronom «on» constitue, selon nous, un «microphénomène» dont l'emploi est influencé par le genre où il se manifeste» [Ibid., p. 51].

Особый интерес в рамках нашего исследования вызывают части работы, посвященные изучению местоимения «on» на текстовом уровне и его переводу на немецкий, шведский, английский и польский языки.

Интересно отметить, что в немецком и шведском языках имеется эквивалент неопределенно-личного местоимения – это местоимение «man», а в английском и польском подобное местоимение отсутствует.

Результаты исследования вновь подтвердили уникальность французского местоимения и его исключительное своеобразие. Так, при переводе на английский и польский исследователи констатировали тенденцию этих языков заменять «он» на пассивные, безличные или другие конструкции, в которых отсутствует одушевленный субъект. Германское же местоимение «man» появляется в немецком и шведском преимущественно в тех случаях, когда «он» выражает неопределенность. Общим при переводе фраз с «он» для всех четырех языков является уменьшение глагольной валентности и сокращение количества обстоятельственных структур и дополнений.

Анализ, проведенный на текстовом уровне, позволил выявить способность «он» маркировать изменения в повествовательной перспективе текста и то, что оно не обладает четкими функциями в композиции и структурировании текста и способствует благодаря своей референциальной вариативности приобретению текстом гетерогенных характеристик [Ibid., p. 197].

Вместе с тем, авторы данного труда признают, что, хотя они и сделали значительный шаг вперед в изучении местоимения «он», тема достойна дальнейшего изучения на другом эмпирическом материале.

Так, местоимение «он» еще не достаточно широко исследовано в функции рассказчика в нарративном тексте и закономерности его перевода в данной функции на русский язык в коротком художественном тексте. Мы предлагаем рассмотреть данную проблему в тех случаях, когда оно является рассказчиком в произведениях французского писателя Ф. Делерма.

Тексты Ф. Делерма выбраны из огромного количества современных французских новелл и других коротких художественных текстов в связи с тем, что большинство из них построены на категории рассказчика, выраженной неопределенно-личным местоимением «он».

Этот факт сам по себе представляет интерес для исследования, поскольку данная форма рассказчика лишь недавно появилась во французском нарративном тексте в функции текстопроизводящей категории. Перевод же на русский язык тем более интересен, что в русском языке нет его прямого эквивалента, и переводчик должен в каждом конкретном случае обоснованно выбрать то русское местоимение, значение которого содержится в семантике местоимения «он» в отдельном его употреблении в текстостроительной функции.

В процессе работы были использованы переводы на русский язык текстов сборника Ф. Делерма *La première gorgée de bière*, выполненные Н. Мавлевич.

В нашу задачу входило выявить местоименные формы, которые избрал переводчик и попытаться установить причины, по которым рассказчик переводится то глагольно-местоименной конструкцией, то только глагольной: встаешь, выходишь, видишь и т.д.

Рассказчик «он» у Ф. Делерма, являясь одним из элементов современной нарративной техники вообще и техники данного автора, в частности, свидетельствует, фактически, о рождении нового французского художественного текста – текста сенсорного, или, как его определяют французские исследователи, текста тансивного [Fontanille, 1999]. Сенсорный, или тансивный текст концептуально отличается тем, что в нем излагается не интрига в ее классическом понимании, а рассказывается о *событии*, которое представляет собой *сенсорный факт*.

В текстах Ф. Делерма, построенных на рассказчике «он», говорится о телесных ощущениях и восприятиях и о том ближайшем физическом пространстве, в котором это тело существует. Они посвящены сенсорному восприятию мира, тому, что читатель видит, слышит, осязает. Тело у Ф. Делерма есть «мера всего сущего», оно хранит воспоминания о походе за круассанами ранним «розовым» утром, очарование от осенней прогулки в новом теплом свитере, о ностальгически щемящем запахе яблок и т.п.

Его тексты как бы призывают читателя примерить все высказываемое на себя и подумать: «Мне это знакомо» [Мавлевич].

Являясь центральной категорией данной текстовой стратегии, рассказчик в форме неопределенно-личного местоимения «он» создает новую конфигурацию текста, оно вводит читателя в текстовое пространство, заставляет его испытать те же ощущения, что и рассказчик.

Ф. Делерм нарушает традиционное равновесие между читателем и рассказчиком и радикально модифицирует взаимоотношения и функции данных актантов, снимая разграничение между сферами рассказчика и читателя и объединяя их взгляды в один взгляд, их два голоса – в один. Если в тексте от 1-го и 3-го лица имеется тот, кто говорит, и тот, кто слушает/читает, то в условиях новой стратегии говорят, видят, читают и воспринимают оба сразу и вместе. Сферы обоих актантов совмещаются и сливаются в одну общую.

Проведенный анализ показал, что в функции рассказчика местоимение «он» носит «специфический», или «стилистический» в терминологии скандинавских ученых характер. Оно имеет значение личного местоимения и переводится в виде следующих грамматических форм: личными местоимениями: «ты», «они», «мы», «я», «вы», инфинитивом, выражениями модального свойства типа «надо», «должны» и т.п.

Чаще всего, однако, оно имеет значение местоимения второго лица единственного числа, указывая тем самым на выраженную направленность делермовской наррации на читателя.

Чтобы передать данное свойство в русских переводах используется личное местоимение «ты» в двух вариантах: «ты», фактически присутствующее в тексте:

«... et l'**on** n'est plus enfant» – «...и **ты** давно не ребенок» (Un couteau dans la poche, p.10),

и «ты», выраженное глагольной формой 2 лица ед.ч.:

«Le temps d'ouvrir et refermer la lame, **on** n'est plus entre deux âges, mais à la fois deux âges» – «Между двумя щелчками лезвия **успеешь** перенестись из своих средних лет разом в начало и конец пути» (там же).

Подсчет местоименно-глагольных структур показывает, что переводчик выбрал 62 раза «ты + V» и 57 раз глагольную форму «V». Естественно встают вопросы: почему? от чего зависел выбор формы? равнозначны ли они с точки зрения влияния на семантику и/или модальность текста? и т.п.

Исследователи отмечают, что в русском языке местоимение «ты» может обозначать единичное лицо собеседника, выражать обобщенное значение и абстрагировано представлять любое лицо. Оно приобретает абстрагировано-обобщенное значение в той ситуации, когда отнесенность к единичному лицу предполагает возможность отнесенности к любым другим лицам.

В.Г. Гак в «Сравнительной типологии французского и русского языков» пишет, что эквивалентом неопределенно-личного французского местоимения «on» в русском языке выступает личное местоимение «ты» для обозначения обобщенного субъекта [Гак, 1989, с.136].

Поэтому вполне логичным представляется перевод «on» как «ты», тем более что в функции рассказчика в семантике «on» объединены «я-говорящий» и «ты-читатель», выступающие как одно лицо с общими склонностями, вкусами и общим восприятием действительности, т.е. является обобщенным субъектом.

Бесподлежащая форма, по замечанию В.Г. Гака, используется в русском языке для выражения обобщенно-личного значения [Гак, 1989, § 117]. Следовательно, можно предположить, что, когда в тексте акцентируется абстрагировано-обобщенное значение, «on» переводится глагольно-местоименной структурой, когда же на первый план выдвигается обобщенно-личное значение – глагольной.

Однако анализ не подтверждает данного предположения: наличие местоимения как раз является свидетельством того, что рассказчик акцентирует нечто глубоко личное. Он отходит от ситуации «сопричастности» с читателем, в этот момент на первый план выдвигается *эго* повествователя, который в меньшей мере, чем через глагольную форму выражает идею коммуникации с читателем.

Сравним несколько примеров из текстов сборника:

(1) *«On entre dans la cave. Tout de suite, c'est ça qui vous prend. Les pommes sont là, disposées sur les claies – des cageots renversés. On n'y pensait pas. On n'avait aucune envie de se laisser submerger par un tel vague à l'âme. Mais rien à faire. L'odeur des pommes est une déferlante. Comment avait-on pu se passer si longtemps de cette enfance âcre et sucrée?»* (L'odeur pommes, p. 18)/

«Спускаешься в подвал. И вдруг... Это пахнут яблоки, разложенные для сушки на перевернутых фруктовых ящиках. Ты захвачен врасплох. Не ждал и не просил, чтобы тебе так захлестнуло душу. Но поздно. Яблочный дух, точно волна, накрыл с головой. И уже непонятно: как ты мог жить без этой сахаристой терпкости детства?» (Яблочный дух, с. 3)/

Данный текст – один из редких, где глагольно-местоименная конструкция количественно несколько превалирует над глагольной: «ты+V» использовано 5 раз, «V» – 4. Притом, что во французском тексте «on» употреблено 9 раз.

(2) *«On avance dans le couloir. Le premier geste qui change tout, c'est de tirer la porte du compartiment. Dans une bouffée de chaleur électrique et molle, on accède par effraction à une intimité plus ou moins vautreée, plus ou moins distante: on vous toise de bas en haut. Foin de l'anonymat des wagons monolithiques! Ne pas saluer, ne pas s'enquérir de la possibilité de prendre place relèverait de la barbarie. Il y faut même une sorte d'inquiétude chagrine qui fait partie du rite. C'est le sésame. Ayant requis l'honneur de s'intégrer au salon familial, on y est accepté par un assentiment qui tient du borborygme.* (Dans le vieux train, p. 36-37).

«Идешь по коридору. Тянешь на себя дверь купе – и попадаешь в другое измерение. Окатывает волна мягкого радиаторного тепла – ты вломился в компанию, где мера панибратства и дистанция уже устоялись, и на тебя устремляются все взоры. В вагоне без перегородок ты чужой среди чужих здесь этот номер не пройдет! Не поздороваться, не осведомиться, свободно ли место, просто неприлично. Это «сезам откройся». Теперь ты достоин чести войти в семейный круг, тебя встречают благосклонным бормотаньем, похожим на урчанье в животе» (В старом поезде, с. 7)/

В этом тексте «on» употреблен 11 раз, из них рассказчик имеет форму «ты» 5 раз и выражен только глаголом – 6, тогда как в «Первый глоток пива» «ты» появляется один раз, в «По ежевику», «Почти что лето – можно бы поесть в саду», «Тур де Франс», «Банана-сплит» – ни разу.

Исходя из этих фактов, нам представляется, что выбор местоименно-глагольной конструкции для перевода «on-рассказчика» объясняется акцентуацией на субъект высказывания: «on» в большей степени высказы-

вается о *своих собственных* ощущениях, чем *разделяет* их с читателем. В семантической структуре местоимения «он» на первый план, в этих условиях, выступает сема «je», в связи с чем текст принимает более выраженный монологический характер, т.к. рассказчик экстерьоризирует свои ощущения, «изливает» их, в то время, как значимость категории читателя как участника текстостроительного процесса несколько ослабевает и отступает на второй план. Рассказчик подчеркивает здесь, что он выражает свои собственные ощущения, которые, полагает он, знакомы читателю, а возможно, и нет.

Отмеченная «игра» семантики неопределенно-личного местоимения в функции рассказчика проявляется и на уровне макроструктуры текста.

Количество «он» в анализируемых текстах Делерма колеблется от четырех в «Le jardin immobile» до семнадцати в «Le croissant du trottoir». Столь значительная разница при практически одинаковом объеме текстов объясняется, как нам кажется, тем, что «он» имеет возможность благодаря размытости своей семантики постоянно менять ситуацию общения с читателем: он то «выпячивает» собственные ощущения, то объединяется с ним в их сенсорном восприятии.

Там, где «он» высказывается об объекте своего интереса: говорит о промокших сандалиях, об овощах и фруктах в саду, об особенностях аромата, цвета и вкуса вина и т.д., местоименная форма реже присутствует в тексте, а в переводах менее часто употребляются или отсутствуют вовсе, как структура «ты+V», так и «V». В этих случаях «он» выражает абстрагировано-обобщенное значение: обозначенные ощущения и восприятия, по мнению автора, должны быть известны, видимо, всем. «Он» указывает на тесное взаимопонимание между коммуникантами, а текст носит более выраженный характер беседы, подчеркивая состояние *сопричастности* между рассказчиком и читателем, которому «это знакомо».

Список литературы:

1. Гак В.Г. Сравнительная типология французского и русского языков М.: Просвещение, 1989.
2. Делерм Ф. Первый глоток пива (перевод Н. Мавлевич). М., 2002.
3. Blanche-Benveniste C. Le double jeu du pronom «on». Hadermann P., Van Slucke A. et Berré M. (éds). *La syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60-e anniversaire*. Louvain-la-Neuve: de Boeck Duculot, 2003, p. 43-56.
4. Boutet J. La concurrence de «on» et «il» en français parlé. *LINX* 18, 1988, 47-66 Clas A. *Le champ notionnel du pronom indéfini on – Essai de stylistique comparée Français-Anglais-Allemand*, Tubingen, 1968, thèse.

5. Fløttum K., Jonasson K., Norén C. *ON pronom à facettes*. Bruxelles, Duculot, 2007.
6. Grafström A. «On» remplaçant «nous» en français. *Revue de linguistique romane*, 1969, № 131-132, p. 270-298.
7. Fontanille J. *Modes du sensible et syntaxe figurative*. PULIM, Université de Limoges, 1997.
8. Delerm Ph. *La première gorgée de bière*. P., L'arpenneur Ed. Gallimard, 1997.

Костикова О.И.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ОПТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В КРИТИКЕ ПЕРЕВОДА

ПЕРЕВОДЧИК

*И ход часов так непохож на бегство.
Недвижный вечер с книгою в руках,
Передо мною в четырех строках
Расположеньё 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*

Русский язык и культура в зеркале перевода. Тематика конференции заставляет задуматься о взаимодействии трех составляющих – языка, культуры и перевода. Нет необходимости доказывать их тесную диалектическую связь. Всем известны постулаты о том, что язык отражает менталитет и культуру нации. Перевод же отражает средствами переводящего языка и для принимающей культуры фрагменты культуры-донора, запечатлённые в переводимых произведениях.

Решение вопроса о взаимодействии этих трёх составляющих предполагает по меньшей мере два подхода. Во-первых, можно рассматривать, каким образом русский язык и культура, переведенные на разные языки мира, отражаются в других культурах. Во-вторых, можно попытаться рассмотреть, как русский язык и культура открывают двери другим культурам и литературам, что ассимилируется русской культурой и языком и становится «своим», что отвергается как «чужое и что сохраняется в них как «иностранное», «иное».

Вопросы взаимодействия культур посредством перевода, в первую очередь, художественного, на протяжении многих столетий рассматри-

ваются в критической литературе, посвященной переводу и переводчикам. Нередко критики перевода для оценки близости перевода оригиналу используют оптические метафоры «прозрачности», «отражения» и т.п. В этих метафорах очень часто используется образ стекла. Упоминается стекло прозрачное, цветное, увеличительное и т.п.

Однако представляется, что метафора стекла не достаточно точно выражает специфику переводческой деятельности, и 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. 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. Зеркало же, позволяющее видеть одновременно и сам оригинальный объект и его отражение позволяет сравнивать их, устанавливать степень сходства и различия, степень эквивалентности, и, при необходимости, оценить эстетические свойства одного относительно другого. Интересен в этой связи взгляд Чехова на категорию отражения представленный в остроумной форме в рассказе «Кривое зеркало»:

«Что случилось? Отчего моя некрасивая, неуклюжая жена в зеркале казалась такую прекрасной? Отчего? А оттого, что кривое зеркало покривило некрасивое лицо моей жены во все стороны, и от такого перемещения его черт оно стало случайно прекрасным. Минус на минус дало плюс».

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 двунаправленный процесс от объекта к отражению и обратно.

Немецкий романтизм вывел на первый план категорию отражения «своего» в «чужом» и «чужого» в «своём» в художественном творчестве, в литературе, в межкультурном взаимодействии.

И.-В. Гете развивает идею о взаимоотношении «своего» и «чужого». По мнению философа, осознание «своего» происходит не только при сравнении с чужим (через осознание «чужого»), но и через восприятие того, как «свое» осознается «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.

С этой точки зрения интересна судьба переводов произведений русской литературы 19 века. Отнюдь не все авторы, имеющие успех на Родине, столь же популярны в переводах. Гоголь, Салтыков-Щедрин, даже Пушкин не столь 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. Он позволяет глубже понять сущность самого оригинального произведения.

Антуан Берман отмечал, что благодаря переводу произведение поворачивается иной стороной и раскрывает новые грани... (*La traduction fait pivoter l'oeuvre et révèle d'elle un autre versant*). Гете говорил о регенерации, «возрождении», оригинального произведения в переводе. 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 «Мертвых душ» на немецкий язык и прислать рецензии.

Алан Тернер идет 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, т.к. он представляет лишь содержание исходного текста, замещая его в принимающей культуре. «Однако раз языки по своей сути неоднозначны, 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» [Allan Turner, 2006].

Возвратимся к метафоре зеркала и вспомним, что в зеркале явление перспективы видно яснее, чем невооруженным 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 чисто чувственном виде, лишенном каких бы то ни было приращений со стороны в его герменевтические способности.

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 большую роль играет психологическое восприятие, чем физическая сторона явления. Рама зеркала, берега пруда ограничивают небольшой участок пейзажа, ограждая боковое зрение человека от избыточного рассеянного света, поступающего со всего небосвода и ослепляющего наблюдателя, то есть он смотрит на небольшой участок пейзажа как бы через темную узкую трубу. Уменьшение яркости отраженного света по сравнению с прямым облегчает людям наблюдение неба, облаков и других ярко освещенных предметов, которые при прямом наблюдении оказывается слишком ярким для глаза.

Перевод – то же зеркало. Он способен обучить новому восприятию, новому видению произведения в иной перспективе.

Трактуя перевод как один из видов коммуникации, Гумбольдт рассматривает две составляющие – понимание и речь. Он пишет: «Язык не может восприниматься как нечто физическое в готовом виде, воспринимающий обязан перелить его в форму, которую он держит наготове. Это и будет тем, что называют пониманием. И тут он насильно переносит чужой язык в форму своего языка...» [Humboldt, 1909].

Оптическая метафора оказалась фундаментальной для объяснения познания, психологии искусства и многих других областей. Окулярцентризм должен быть заново оценен и переосмыслен в контексте культуры, и не только западной, но и восточной. Сегодня отмечается возрождение интереса к этой проблематике, в первую очередь в философском и психологическом планах.

Витгенштейн в «Философских исследованиях» в полной мере осуществил «лингвистический поворот», полагая, что и визуальная мета-

фора наряду с многими другими языковыми выражениями есть «ловушка» нашего языка. Он исходил из того, что «философия есть борьба против зачаровывания нашего интеллекта средствами нашего языка»; «нас берет в плен картина... мы не можем выйти за ее пределы, ибо она заключена в нашем языке и тот нещадно как бы повторяет ее нам» [Витгенштейн, 1994].

В философии отражение есть свойство материи, заключающееся в воспроизведении особенностей отражаемого объекта или процесса. Отражение присуще и человеку, ведь психическое отражение – это свойство высокоорганизованной материи. Высшей же, специфически человеческой формой отражения является сознание.

Во всяком отражении философская мысль выделяет две главные стороны – содержание отражения, определяемое как отображение, и форму как способы существования и выражения отображения [Философская энциклопедия, 1960–1970, т. 4, с. 184]. Категория отражения используется теорией перевода и теорией переводческой критики, объясняя через целый ряд понятий, среди которых особое место занимает понятие эквивалентности, главные свойства и содержание этой категории [Гарбовский, 2008].

К. Балью пишет о «прозрачных переводчиках». Понятие «прозрачности» менее применимо к описанию перевода с точки зрения переводческой критики, нежели категория зеркальности. Правда, когда мы говорим о прозрачности переводчика, слово «прозрачный» имеет определенный нюанс – прозрачный, т.е. дающий доступ к смыслу (ср. русское: *прозрачный смысл, прозрачный намек; прозрачный стиль пушкинской прозы* или во французском: *qui laisse voir la réalité psychologique*).

А. Класс полагает, что именно вокруг эпитета *прозрачный* разлагаются дискуссии о переводе в 17 веке. Этот эпитет – аллюзия на онтологический спор, который сегодня интерпретируется как спор между «ИЯшниками», приверженцами максимальной близости текста перевода тексту оригинала (созданному на исходном языке – ИЯ), и «ПЯшниками», т.е. сторонниками социальной адаптированности текста перевода (переводящий язык – ПЯ) к принимающей культуре. 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, в прочтении которого современники не будут испытывать трудности, остаётся открытым.

«Прозрачный» переводчик сделал свой выбор: он переводит для своих современников и не пытается воссоздать на языке перевода тот эффект, который оригинальное произведение могло вызвать у читате-

лей в условиях его создания. Речь идёт об имитации, но имитации не рабской, а творческой. Стекла, сквозь которые читается перевод – прозрачные, не цветные.

Но метафора стекла для образного обозначения перевода, может предполагать и цветное стекло. Ж. Мунен, используя метафору прозрачного (бесцветного) и цветного стекла, предлагал различать два типа перевода, или, что особенно важно для переводческой критики, два типа верности языка перевода языку оригинала: «Les verres transparents: sont les traductions qui ne sentent pas la traduction. Le traducteur adoptant cette méthode se doit d'effacer l'originalité de la langue étrangère (fidélité à la langue d'arriver). Les verres colorés: sont les traductions mot à mot. Tout en comprenant la langue, le lecteur «sent» les différences temporelles, civilisationnelles et culturelles que la traduction véhicule (fidélité à la langue de départ)» [Mounin, 1994].

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 стеклянное окно (поверхность). Ты понимаешь, что она есть, когда замечаешь небольшие дефекты – царапины, пузырьки. В идеале их быть не должно. Они никогда не должны привлекать к себе внимания» [The translators invisibility].

Напротив, А. Берман, а за ним Л. Венути вступают «в бой за выход переводчика из тени». Венути оспаривает незримость переводчиков в культурном пространстве Европы, концепция идеального перевода строилась, по его мнению, на понятиях динамической эквивалентности и, так называемого, коммуникативного перевода, введенным в научный обиход американским теоретиком перевода Ю. Найдой в 60-е годы. 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 оригиналу прозрачности плавности (fluency) приводит к искажению оригинала в пользу «своего» и в ущерб «иному».

На сегодняшний день Берман и Венути считаются апологетами непрозрачного перевода, который черпает свои корни в идеологии немецкого романтизма, в частности в идеях Шлейермахера, который различал два типа переводов – нацеленных на автора и оригинал (=верных) и нацеленных на читателя и принимающий язык и культуру (=прозрачных).

Верность и прозрачность (чистота) – два качества, которым должен 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 его 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».

«...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 ее».

«Это не перевод, но скорее воссоздание, восстановление, воскрешение Гомера... Переводчик незримо как бы стал истолкователем Гомера, стал как *бы каким-то зрительным, выясняющим стеклом* перед читателем, сквозь которое еще определительней и ясней выказываются все бесчисленные его сокровища».

«Теперь вся оценка сливается в одно слово: «прекрасно!» Притом, 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.*» (выделено мной – О.К.).

По мнению В. Беньямина, настоящий перевод прозрачен, он не загромождает собой оригинал, не закрывает ему свет, а наоборот, позволяет чистому языку, как бы усиленному его опосредованием, сообщать оригиналу свое сияние все 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 языком оригинала, то дословность – аркада. [Беньямин].

Русская культура, русский язык смотрятся в зеркало перевода. Они отражаются в языках и культурах других народов. Но и сами они отражают иные культуры.

Перевод – зеркало. Каково это зеркало? Правдивое, кривое, выпуклое, вогнутое? Это зависит от личности переводчика, от его 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.

Список литературы:

1. *Витгенштейн Л.* Философские работы. Ч. 1. М., 1994.
2. *Гарбовский Н.К.* Отражение как свойство перевода / Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. № 4, 2008. с. 26–37.
3. Культурология. XX век. Энциклопедия. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998.
4. *Маликова Л.А., Маликова Н.М., Маликова О.М.* Пособие по физике «Геометрическая оптика». [Электронный ресурс] / Маликова Л.А. и др., 2006 – Режим доступа: <http://optika8.narod.ru/avtor.html>
5. Русские писатели о переводе XVIII–XX вв. Ленинград: Советский писатель, 1960.
6. *Филарете (Антонио Аверлино).* Трактат об архитектуре. Пер. и прим. В.Глазычева. М.: Русский университет, 1999.
7. Философская энциклопедия. М., 1960–1970. Т. 4.
8. *Чехов А.П.* Кривое зеркало. Святочный рассказ. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982.
9. *Эдельсон Е.Н.* Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. М.: Искусство, 1982.
10. *Balliu Ch.* Les traducteurs transparents. Les Editions du Hazard, Bruxelles, 2002.
11. *Berman A.* L'épreuve de l'étranger. Editions Gallimard, Paris, 1984.
12. *Беньямин В.* Задача переводчика <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm>
13. *Humboldt W.* Gesammelte Schriften. Berlin, 1909.
14. *Mounin G.* Les belles infidèles. Presses Universitaires de Lille, 1994.
15. *Pushkin A.S.* Eugene Onegin: A Novel in Verse; translated with an introduction and notes by James E. Falen. Oxford World's Classics, 1995.
16. *Turner A.* Translation and Criticism: The Stylistic Mirror in The Yearbook of English Studies, Vol. 36, No. 1, Translation (2006). Pp. 168-176
17. *Venuti L.* The translator's invisibility: A History of Translation. Routledge, Taylor & Francis Group, London–New York, 1995.

Косянова О.М.

Оренбургский государственный
педагогический университет,
г. Оренбург (Россия)

ОТРАЖЕНИЕ ВОЗЗРЕНИЙ РУССКОГО ОБЩЕСТВА XIX ВЕКА НА ПОНЯТИЯ «РИТОРИКА» И «КРАСНОРЕЧИЕ» В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕВОДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

Анализ литературного наследия А.П. Чехова позволяет говорить о том, что и в восприятии писателя также явно противопоставляются два понятия – «риторика» и «красноречие». «В обществе, где презирается истинное красноречие, царят риторика, ханжество слова или пошлое краснобайство» [Чехов, 1974–1982, с. 267]. Риторика в восприятии А.П. Чехова – это пустословие, за которым не стоит дело, это желание прикрыть бездействие, отсутствие какой-либо мысли пустыми, ничего не значащими словами. Чехов разделяет слово и «дело», «Слова принуждены расплачиваться собственным “добрым именем” за чрезмерный ценностный ореол вокруг культуры мысли и речи». И в то же время писатель не отрицает красноречие: он восторженно приветствует «хорошую новость» – введение в Московском университете курса ораторского искусства [там же, с. 266–267]. По сути дела, эта ситуация свидетельствует о том, что в восприятии Чехова налицо формальное, парадоксальное терминологическое противопоставление риторики и красноречия. Эта двойственность позиции А.П. Чехова объясняется позицией русского общества XIX века в отношении понятий «риторика» и «красноречие».

К концу XIX века в российском обществе наметились две взаимоисключающие тенденции в отношении искусства красноречия: полное отрицание необходимости говорить красиво, так как красота слова прикрывает пустоту мысли и, наоборот, понимание необходимости уметь хорошо говорить. Эти взаимоисключающие направления были обозначены словами – риторика и красноречие. За самим словом «риторика» закрепилось негативно-оценочное значение: «краснобайство», «демагогия», «многословие», «пустомыслие» и «ложь». Слово «красноречие» ассоциировалось со словом «дело».

Эту двойственность оценки коммуникативных актов героев произведений А.П. Чехова невозможно не учитывать в процессе перевода его произведений, так как при анализе произведений обнаруживается глубокое знакомство Чехова с законами риторики.

Ярким примером тому служит рассказ «Скучная история», в котором Чехов буквально в нескольких предложениях, очень сжато и емко

показал основные законы риторики, в частности, в области академического красноречия.

Рассмотрим, как Чехов устами своего героя описывает приемы чтения лекций студентам, и проанализируем описание этих приемов, соотнося их с основными риторическими канонами хорошей речи и с теми требованиями, которые предъявляются риторикой к оратору.

«Я знаю, о чем буду читать, но не знаю, как буду читать, с чего начну и чем кончу. В голове нет ни одной готовой фразы. Но стоит мне только оглядеть аудиторию (она построена у меня амфитеатром) и произнести стереотипное «в прошлой лекции мы остановились на...» как фразы длинной вереницей вылетают из моей души и – пошла писать губерния! Говорю я неудержимо быстро, страстно и, кажется, нет той силы, которая могла бы прервать течение моей речи».

Еще из работ знаменитых риторов Древней Греции и Рима известно, что одно из необходимых условий воздействующей речи – страстность оратора. Марк Туллий Цицерон в трактате «Об ораторе» писал, что оратор «должен сам испытывать ту страсть, которую он желает возбудить в слушателях».

«Чтобы читать хорошо, то есть нескучно и с пользой для слушателей, нужно, кроме таланта, иметь еще сноровку и опыт, нужно обладать самым ясным представлением о своих силах, о тех, кому читаешь, и о том, что составляет предмет твоей речи».

Итак, что, кому и как читать... Это – основное положение Аристотеля, организующее композицию его «Риторики» и много раз повторенное им в позднейших трактатах: речь должна соответствовать образу говорящего, пониманию слушающих и предмету речи.

«Кроме того, надо быть человеком себе на уме, следить зорко и ни на одну секунду не терять поля зрения. Хороший дирижер, передавая мысль композитора, делает сразу двадцать дел: читает партитуру, машет палочкой, следит за певцом, делает движение в сторону то барабана, то валторны и проч. То же самое и я, когда читаю. Преду мною полтораста лиц, не похожих одно на другое, и триста глаз, глядящих мне прямо в лицо. Цель моя – победить эту многоголовую гидру».

То, что рассуждения профессора соотносены с древней риторикой, подтверждается тем, что в них постоянно проскальзывают античные параллели: аудитория построена амфитеатром, слушатели – многоголовая гидра, которую надо победить (древнейшая метафора риторических трактатов: речь – битва, риторика – оружие).

«Если я каждую минуту, пока читаю, имею ясное представление о степени ее внимания и о силе разума, то она в моей власти. Другой мой противник сидит во мне самом. Это – бесконечное разнообразие форм, явлений и законов и множество ими обусловленных своих и чу-

жих мыслей. Каждую минуту я должен иметь ловкость выхватывать из этого громадного материала самое важное и нужное и так же быстро, как течет моя речь, облекать свою мысль в такую форму, которая была бы доступна разумению гидры и возбуждала бы ее внимание, причем надо зорко следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компоновки картины, какую я хочу нарисовать».

Обладать широким знаниями – это одно из требований к оратору еще со времен Горгия и Протагора. «Красноречие складывается из многих знаний и стараний», – писал Цицерон.

«Далее я стараюсь, чтобы речь моя была литературна, определения кратки и точны, фраза возможно проста и красива. Каждую минуту я должен осаживать себя и помнить, что в моем распоряжении имеются только час и сорок минут».

Свою внутреннюю работу во время лекции Николай Степанович описывает строго в порядке триады «замысел – расположение материала – изложение материала», с помощью которой риторика формализовала творческий процесс. Сначала говорится о необходимости выхватывать из массы материала «самое важное и нужное», затем – о композиции («следить, чтобы мысли передавались не по мере их накопления, а в известном порядке, необходимом для правильной компановки картины, какую я хочу нарисовать») и лишь потом – об изложении («...далее я стараюсь, чтобы речь моя была литературна, определения кратки и точны, фраза возможно проста и красива..., одним словом, работы немало») [Чехов, 1987, с. 262].

В сущности, эти две страницы «Скучной истории» представляют собой как бы краткий конспект некоего новейшего риторического трактата, явно сохраняющего память о своих предшественниках.

Список литературы:

1. Чехов А.П. Собрание сочинений. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974–1982.
2. Чехов А.П. Рассказы. Скучная история. М.: Худ. лит., 1987.

Крылосова С.Г.

Институт восточных языков и культур (INaLCO, CRREA, CERCLE),
г. Париж (Франция)

**«ЛАМПА ПОД ВИШНЁВЫМ ПЛАТКОМ»
(о переводе одного русского цветообозначения
на французский язык)**

Проблема перевода цветообозначений уже не раз привлекала внимание лингвистов. Как перевести на английский язык русские прилагательные *синий* и *голубой*? Какому русскому слову (*фиолетовый*, *лиловый*, *сиреневый*) соответствует французское *violet* [Крылосова, 2005, р. 52-55]? Почему английское словосочетание *brown hair* не переводится на русский как *коричневые волосы* [Рахилина, 2008, с. 178-179]? Как перевести французское цветоименование *orange* на финский язык [Löffler-Laurian, 1994, р. 168]? Список таких вопросов легко продолжить. Очевидно, что перевод так называемых абстрактных цветообозначений часто вызывает трудности.

Можно было бы предположить, что цветоименования, отсылающие нас к конкретному объекту окружающей действительности и ещё не утратившие с ним связь (*молочный – цвета молока*, *рубиновый – цвета рубина*, *песочный – цвета песка*), доставляют переводчику меньше проблем, чем абстрактные слова типа *фиолетовый* и *синий*, ведь носители, например, французского и русского языков должны иметь примерно одинаковое представление о цвете песка, молока, драгоценных камней и т.д. На самом же деле всё немного сложнее: слова, основанные на цвете одного и того же предмета, могут в разных языках обозначать оттенки, в значительной мере отличающиеся друг от друга. В данной статье мы рассмотрим как раз такую пару цветообозначений – французское *cerise* и русское *вишнёвый*.

Любопытно, что авторы всех русско-французских и француско-русских словарей, имеющих в нашем распоряжении, переводят французское цветообозначение (*rouge*) *cerise* русским прилагательным *вишнёвый* и наоборот. Между тем, проанализировав несколько десятков художественных и публицистических текстов конца XX – начала XXI века, мы пришли к выводу, что зоны употребления (*rouge*) *cerise* и *вишнёвый* в сопоставляемых языках чаще всего не совпадают. Так, (*rouge*) *cerise* используется в современном французском языке, когда речь идёт о закате и восходе солнца, о цвете губ, огня, раскалённого металла и об артефактах, например, об одежде.оборот *de cerise* может также употребляться, когда речь идёт о здоровом цвете лица. Приведём лишь два примера:

(1) Mais son visage est enfantin, avec une toute petite bouche *couleur cerise*, et des yeux très noirs entourés d'un cerne vert [Le Clézio, 1980].

(2) Lorsque le cuivre prend une couleur *rouge cerise*, écarter la flamme et poser sur le joint le fil de soudure [www.mr-bricolage.fr, 2004].

Что касается русского прилагательного *вишнёвый*, чаще всего оно используется, когда речь идёт о цвете одежды или других артефактов, в частности, автомобилях. Намного реже *вишнёвый* употребляется для обозначения цвета губ.

(3) Изредка она подхватывала горсть снега и вытапливала из него глоток воды, холода *вишнёвые губы* [Липскеров, 1999].

Таким образом, мы видим, что зоны употребления (*rouge*) *cerise* и *вишнёвый* совпадают лишь частично, а точнее, у этих цветообозначений всего две общие контекстуальные зоны.

Таблица. Зоны употребления *cerise* et *вишнёвый*

	артефакты	губы	солнце	огонь	раскален- ный металл	лицо
<i>cerise</i>						
<i>вишнёвый</i>						

Для того, чтобы разобраться в причинах этого несовпадения, мы решили для начала изучить русские цветоименования, употребляемые в тех смысловых зонах, где встречается *cerise* и не встречается *вишнёвый*. Список их оказался довольно велик: небо на закате и восходе солнца в русском языке может быть *алым*, *пунцовым*, *брусничным*, *рябиновым*, *маковым*; огонь бывает *малиновым*, *алым*, *рубиновым*; раскалённый металл чаще всего *малиновый*, а цвет лица описывается с помощью прилагательных *розовый*, *румяный* и *алый*. При этом мы заметили, что часто в нашем материале все эти прилагательные соседствуют со словами, имеющими отношение к свету (*свет*, *светиться*, *освещённый*, *озарённый*, *пылающий* и т.д.).

(4) Разгоревшееся алое лицо её было ровно высвечено ещё и внутренним светом

(В. Астафьев, 1997).

(5) Железная печь гудела дровами, просвечивала малиновым раскалённым пятном

(А. Проханов, 2001).

(6) *Рубиновый*, *виннокрасный* закат обнимал половину неба, светился каким-то внутренним, искренним, победительным светом (Д. Навиков, 2001).

Таким образом, мы предположили, что все перечисленные прилагательные содержат сему «яркий», а иногда – «подсвеченный изнутри», как, по-видимому, и французское (*rouge*) *cerise*. Возвращаясь к прилагательному *вишнёвый*, мы сделали вывод, что именно отсутствие семы «яркость» не позволяет ему употребляться в перечисленных контекстах.

Этот вывод подтверждается результатами психолингвистического эксперимента, в ходе которого мы предложили 130 носителям русского языка описать оттенок, который обозначает прилагательное *вишнёвый*: 69,2 % информантов считает, что речь идёт о тёмно-красном цвете, ещё 11,5 % склоняются к тому, что *вишнёвый* обозначает смешанный оттенок красного цвета (красно-коричневый, красно-синий, красно-фиолетовый). Для сравнения отметим, что 72,3 % из 47 участников подобного эксперимента во Франции полагают, что французское цветоименование (*rouge*) *cerise* обозначает ярко-красный цвет.

Почему же русское и французское цветоименования, основанные, казалось бы, на сравнении с одним и тем же предметом, обозначают столь разные оттенки? Прежде всего, логично было бы предположить, что изначально речь всё-таки идёт о разных ягодах (напомним, что французское слово *cerise* может обозначать и вишню, и черешню) или о ягодах разной степени зрелости (ср. русское *цвет гнилой вишни*).

Но, по-видимому, существуют и другие, более глубокие, исторические причины. Если верить нашим примерам, французское (*rouge*) *cerise* с самого начала своего существования в языке обозначало яркий оттенок красного, как в этом отрывке из Бальзака:

(7) La famille Vervelle, superlativement choquée par cette étrange apparition, passa de son rouge ordinaire au rouge cerise des feux violents (1844).

Что же касается прилагательного *вишнёвый*, трудно с точностью определить, какой оттенок оно обозначало в период своего появления (в конце XIV века) в древнерусских деловых памятниках. Мы знаем только, что оно использовалось в основном для обозначения цвета одежды и драгоценных камней. Но вот интересный случай: в одном из текстов XVII века, цитируемых Н.Б. Бахилиной, *вишнёвый* вне всякого сомнения употребляется для обозначения цвета аметиста, то есть фиолетового цвета.

(8) Амагистъ есть камень цветомъ *вышневь* а родился во Индии сила того камня есть пьянство отъгоняеть мысли лихия отъдаляеть, доброй разумъ делаетъ и во всех делехъ помощь творить [Лечебник, 1672].

Кроме того, в одной из своих работ по физике, М.В. Ломоносов совершенно очевидно говорит о *вишнёвом* как о смеси красного и голубого [см. Бахилина, 1975, с. 248].

Таким образом, прилагательное *вишнёвый* изначально, ещё до появления в русском языке слова *фиолетовый* (во второй половине XVIII

века), использовалось для обозначения смешанного сине-красного или красно-синего цвета, а потом постепенно стало обозначать тёмно-красный цвет, может быть, с небольшой примесью голубого, в то время как (*rouge*) *cerise* с начала своего существования и до наших дней обозначает ярко-красный цвет. Эта разница в значениях и сферах употребления (*rouge*) *cerise* и *вишнёвый*, несомненно, должна учитываться при переводе. Так, лучшим переводом для прилагательного *вишнёвый*, на наш взгляд, являются французские слова *bordeaux*, *bourgogne*, *pourpre*, а *cerise* следовало бы переводить как *рубиновый*, *малиновый*, *алый*, *пунцовый*.

В поисках подтверждения этого предположения, мы проанализировали переводы нескольких произведений русской литературы от М.А. Булгакова до В. Пелевина, но нас ждало разочарование: во всех без исключения изученных примерах *вишнёвый* переводится как *cerise*. Вот небольшой пример из «Белой гвардии». Врач Алексей Турбин чудом избегает смерти и оказывается в доме своей спасительницы Юлии Рейсс:

(9) Он видел кругом темные тени полных сумерек в какой-то очень низкой старинной комнате. Когда же она посадила его на что-то мягкое и пыльное, под ее рукой сбоку вспыхнула лампа под *вишнёвым* платком. Он разглядел узоры бархата, край двубортного сюртука на стене в раме и желто-золотой эполет.

Конечно, именно *вишнёвый*, а иначе говоря, тёмно-красный оттенок платка, накинутого на лампу, был выбран Булгаковым не случайно, как неслучайны в его произведениях все детали предметов домашнего обихода (вспомним его апологию абажура и кремовых штор). Во французском переводе Клода Линьи лампа под *вишнёвым* платком превращается в лампу с ярко-красным абажуром (*une lampe à abat-jour cerise*). Вне всякого сомнения, несмотря на эту маленькую деталь, переводчику удастся передать ощущение мирной жизни, уюта, контраста с внешним миром, но всё же кажется, что именно *вишнёвый*, а не ярко-красный цвет лучше всего подходит к этой старинной комнате, бархату, жёлто-золотому эполету...

В качестве заключения хотелось бы выразить надежду на то, что с помощью этого небольшого сопоставительного анализа русского и французского цветообозначений нам удалось привлечь внимание к тем трудностям, с которыми может столкнуться переводчик, когда ставит перед собой цель сохранить все нюансы текста, содержащего колористическую лексику. Перевод, когда речь идёт о таком сложном явлении как цвет, играет очень важную роль. Зачастую только «сталкивая» два языка, мы можем увидеть все культурные, исторические, структурные особенности текста, которые могут остаться незамеченными, когда мы ограничиваем своё исследование рамками одного языка.

Список литературы:

1. *Алимпиева Р.В.* Семантическая значимость слова и структура лексико-семантической группы. Л., 1986.
2. *Бахилина Н.Б.* История цветообозначений в русском языке. М., 1975.
3. *Крылосова С.Г.* Французско-русский словарь цветообозначений. Екатеринбург, 2004.
4. *Рахилина Е.В.* Когнитивный анализ предметных имён: семантика и сочетаемость. М., 2008.
5. *Krylosova S.* Contribution à l'étude lexico-sémantique des dénominations chromatiques en russe et en français. Thèse de doctorat. Nancy, 2005.
6. *Löffler-Lauriann A.M.* Des langues et des couleurs: un lieu de rencontre des sciences et de la culture // Terminologie et traduction. Paris, 1994.

Куликова М.Г., Плевако С.В.

Алтайская государственная педагогическая академия,
г. Барнаул (Россия)

АВТОР – ПЕРЕВОДЧИК – КРИТИК (к вопросу о функции литературной критики)

Статья имеет целью осмысление функций литературной критики через понятие «перевод», путем сближения Критика и Переводчика (написание с заглавной буквы обусловлено необходимостью отдифференцировать Автора, Критика и Переводчика как внутритекстовых субъектов от автора, критика и переводчика биографических). Основанием такого сближения служит тот факт, что Критик и Переводчик существуют в отношении к Автору. Ввиду этого сложилась традиция воспринимать, трактовать критические и переводные тексты как вторичные.

Идея близости Критика и Переводчика восходит к семиотическим концепциям в языке и культуре (Р. Якобсон, Ч. Пирс, У. Эко и др.). Р. Якобсон выделяет три разновидности перевода: интрелингвистический, интерлингвистический и интерсемиотический [Эко, 2006, с. 272]. Критика (вид интерпретации) относится к интралингвистическому типу перевода: перевод-«пересказ» внутри одной семиотической и языковой системы. Собственно перевод имеет интерлингвистический характер.

В русле герменевтической теории и теории «действенного слова» (перформатив) критика и перевод как типы дискурса похожи: и то, и другое являет собой разновидность интерпретации и рождаются в момент *понимания* творящим субъектом другого текста и самовыражения по поводу этого текста. Стержнем критики и перевода является формула, сформулированная У. Эко – «сказать почти то же самое» [Эко, 2006]. Однако через данное положение высвечивается и разница между этими типами дискурса. Рассмотрим специфику функционирования перевода и критики на уровне текста и субъекта.

Вторичность при рассмотрении Текста («слова как такового») неактуальна: критический текст (как и художественный перевод) прорастает в другие тексты и из других текстов. Отношения перевода / критики и литературы интертекстуальны, ризоматичны. Текст равнодушен к иерархии, отношениям первенства и т. п. Следовательно, в парадигме «текст – текст» отношения базиса и надстройки невозможны. Отношения соподчинения (или восприятие их таковыми) рождаются исключительно в диалоге двух субъектов (Автор – Критик, Автор – Переводчик) и высвечивается при обнаружении дискурсивности критического текста и перевода, выявлении специфики самопредъявления Критика и Переводчика в тексте.

Переводчик и Критик осмысляют свое отношение с Автором через понятие эквивалентности и имеют разнонаправленные интенции. Переводчик моделирует дискурс, стремясь к максимальной приближенности к оригиналу. Критик же постулирует собственную оригинальность и стремится отличиться от Автора.

Переводчик имеет специфический инструмент – другую знаковую систему. Он мастер, что позволяет ему обрести отличную от Автора ипостась. Совокупность спорных и неоднозначных положений в отношении «Переводчик – Автор» получила название «парадоксы перевода» (Т. Сейвори):

1. Перевод должен передавать слова оригинала.
2. Перевод должен передавать мысли оригинала.
3. Перевод должен читаться как оригинал.
4. Перевод должен читаться как перевод.
5. Перевод должен отражать стиль оригинала.
6. Перевод должен отражать стиль переводчика.
7. Перевод должен читаться как современный переводчику.
8. Перевод должен читаться как современный оригиналу.
9. Перевод вправе прибавить нечто к оригиналу или убавить от него.
10. Перевод не в праве ничего ни прибавить, ни убавить и др.

[Швейцер, 2009, с. 19].

Приведенные «парадоксы» демонстрируют неоднозначность функций Переводчика: от стремления к полной элиминации собственного творческого начала (точнее – постулирование таковой), до его всевластия. Художественный перевод нередко представляет собой авторское произведение, построенное «по мотивам» оригинала. Оригинал в таком случае является лишь поводом и способом самопредъявления Автора (не Переводчика).

Вопрос о творческом наполнении критического текста отличается большей неоднозначностью. Суть авторской субъективности в критическом дискурсе прочитывается через понятие «трикстер». Согласно концепции Т. А. Богумил, трикстер:

- «1) всегда вторичен, но доказывает свое «первородство»;
- 2) способен к трансформациям и перевоплощениям согласно образцу, в силу чего многолик и многоименен;
- 3) ему присущи «наоборотные» признаки, инверсивный характер перетворения, ироничность и пародийность;
- 4) «неуспешность» трикстера обусловлена производимым им упрощением претекста (reduction) или несвоевременностью его новаторств» [Богумил, 2004, с. 56-57].

Вторичность – ведущая черта трикстера [Мелетинский, 1992, с. 27]. Трикстер вторичен по отношению к культурному герою (демиургу).

Литературная критика появляется только там, где есть персонифицированная литература. Факт рождения критики в момент появления литературы бесспорен, различны его трактовки. По мнению М.Н. Эпштейна, критика появляется, когда «произведение из процесса превращается в предмет, внутри себя законченный и имеющий четкие границы». Однако завершенности и целостности предмета для критики недостаточно. Важна еще и «особая сущность (индивидуальное творчество, оригинальный стиль)» [Эпштейн, 1980, с. 307] литературы. Причем, на наш взгляд, такая индивидуальность (субъективность) творчества первостепенна. Принципиальным условием существования критического дискурса есть его отношение к *персонифицированному* тексту, в отличие от перевода.

Стержнем авторской субъективности Критика является осмысление отношения с Автором. Мысль о соперничестве критики с литературой, восприятие критики как низшего рода духовной деятельности невозможно вне критического сознания. Дело не в том, что критику «мерили высокой меркой творчества» [там же, с. 306] и она проигрывала. Осмысление критики как творчества низшего разряда обусловлено феноменом авторской субъективности в критическом дискурсе: Критик изначально избирает поведенческую стратегию трикстера. Только в самой критике существует осознание ее как служанки.

Функция культурного героя – «добывать или впервые создавать для людей различные предметы культуры» [Мелетинский, 1992, с. 25]. Автор-демиург как инвариант культурного героя (в рассматриваемой нами диаде) *создает* и *творит*. Поведение трикстера направлено на «профанацию святыни» [там же, с. 27], переворачиванию ценностей. Как правило, такое антиповедение реализуется через воровство, обман и т.д. Функция Критика, заявленная им самим – оценивать. Оценивая, Критик разрушает область художественной тайны, профанирует сакральное.

Феномен критической субъективности восходит к комедии: «первые и самые значительные образцы античной литературной критики дошли до нас из комедий Аристофана («Лягушки», где обсуждаются сравнительные достоинства Эсхила и Еврипида, и пр.); комедия – первый большой жанр, конститутивным признаком которого является направленность на духовно чуждое, морально далекое, идейно отстоящее и потому достойное изобличения и осмеяния» [Эпштейн, 1980, с. 306]. Таким образом, оценка как основа критического дискурса происходит из осмеяния. Родство Критика и трикстера обнаруживает генетические корни. Трикстер – инвариант средневековых фигур плута, шута, дурака [Мелетинский, 1992, с. 27].

Установка на разрушение и оценку органична Критику. Основой всякого критического текста является «игра собственных эстетических

переживаний» [Гаспаров, 2001, с. 112]. Апелляция к ценностным категориям (аксиологичность критики) – специфика языка критических текстов, через который Критик обозначает свое существование в мире: «Когда мы говорим «хорошо – плохо», этим мы проясняем себе (и другим) структуру нашего вкуса». [там же, с. 112]. «Хорошо – плохо» (как инвариант «нравится – не нравится») дифференцирует критика от литературоведа, для которого все ценно, и подрывают научность критики, так долго постулируемую исследователями.

Однако Критик не принимает своей сути, что обуславливает появление доказательств обратного. Критик норовит спрятаться за деятельностью более созидательной и социально оправданной. Одной из константных поэтических черт критических текстов является авторское обнаружение себя в тексте: наличие некой ипостаси, «критического “Я”», репрезентующего себя, с одной стороны, как некоего медиального посредника, связующего читателя и автора, с другой, – судьи. И, наконец, критика, обретающая свое существование в авторефлексиях (у какого автора нет размышлений по поводу сущности критики), претендует на научность, намеренно выпячивая собственную рациональность, наличие логического компонента, объективности.

Средством сокрытия собственного трикстерства (вторичности, неуспешности) является активно пропагандируемая позиция победителя, судьи, который знает истину, который принадлежит некому великому «мы», «торжествует над жертвами и лишь иногда терпит неудачи» [Мелетинский, 1992, с. 670].

Подражания трикстера культурному герою, как правило, не имеют успеха. Мифический плут, будучи реликтом хаоса, создает «испорченный» – неудачный или комический, пародийный продукт [Богумил, 2004, с. 55]. Одним из краеугольных камней внутренней позиции Критика является его неуспешность в сравнении с Автором. Движущая сила критического дискурса в самом широком смысле – восприятие Критиком себя как «неудавшегося писателя»; по выражению Л. Толстого, «Критики – это всегда те, которые пытались быть художниками и не успели...» [Русские писатели о литературном труде, 1955, с. 581]. Принципиально, что эта позиция предшествует собственно критике, это начальная установка Критика. Первоначально принятие позиции «не-писателя», но не наоборот.

Преодоление трикстерства Критиком возможно; оно превращает его в Автора. Критический дискурс содержит потенцию к подобной перемене. По выражению М. Цветаевой, «критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему – отношение, а не оценка, посему не критика» [Цветаева, 1999].

Таким образом, Критик и Переводчик существуют исключительно в диалоге, в отношении к Автору. Причем Критик воспринимает эти

отношения как неравные. Переводчик не ставит вопрос о неравенстве и выбирает один из двух путей: обретает особую ипостась, отличную от Автора, преподносит себя как мастера, либо элиминирует переводческую сущность и становится Автором. Способом презентации Критика является дискредитация художественного. Переводчик обретает свое существование в стремлении к эквивалентности.

Список литературы:

1. *Богумил Т.А.* В. Г. Шершеневич: Феномен авторской субъективности: дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004.
2. *Гаспаров М.Л.* Критика как самоцель // Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001, с. 109–112.
3. *Мелетинский, Е.М.* Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2, с. 25–28.
4. Русские писатели о литературном труде: В 4 т / Под ред. Б. Мейлаха. Л.: Советский писатель, 1955. Т. 3.
5. Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. И. Избранные сочинения: в 2-х томах. Т. 2. Автобиографическая проза. Воспоминания. Дневниковая проза. Статьи. Эссе. М.: Литература; СПб: Кристалл, 1999.
6. *Швейцер А.Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / Отв. редактор В. Н. Ярцева. М.: Книжный дом «Либроком», 2009, с. 216.
7. *Эко, У.* Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Перев. С итал. А.Н. Ковалю. СПб.: «Симпозиум», 2006, с. 574.
8. *Эпштейн М.Н.* Литературное произведение и его критическое истолкование // Актуальные проблемы методологии литературной критики (Принципы и критерии). М.: Издательство «Наука», 1980, с. 302–320.
9. *Юнг К. Г.* Психология образа трикстера // Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М.: Харвест, 2004, с. 338–358.

*Ланда Т.*Тельавивский университет,
г. Тель-Авив (Израиль)**ДРАМАТУРГИЯ А.П. ЧЕХОВА, КАК ОТРАЖЕНИЕ
НАЦИОНАЛЬНОГО МЕНТАЛИТЕТА.
ТРАДИЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Являются ли слова пушкинского «Пророка» – «...духовной жаждою томим»[Пушкин, 1995] неотъемлемой частью русского менталитета?!

И что является тем связующим звеном в цепочке, сохранившей ярко выраженные национальные черты на протяжении не одного столетия.

Первое, что приходит на ум, безусловно – традиции, как составляющая и неотъемлемая часть любого менталитета.

Традиция – это некое связующее, причудливо извиваясь, соединяет не только и не столько близко родное, но и зачастую, противоположное, антагонистичное.

Драматургия А.П. Чехова в силу разных причин и обстоятельств взяла на себя функцию, в которой, с одной стороны, вплетены традиции, а с другой – их интерпретации. Наблюдения такого рода ставят перед исследователем множество вопросов. А именно в какой мере произведение искусства (в нашем случае это драматургия А.П. Чехова) служит продолжением самого художника, его духа, его плоти, его национального менталитета. Какую роль в достижении художественного совершенства играет выразительность окружающего мира, а какое место принадлежит человеческой самостийности художника, силе его индивидуальных переживаний?

Художник находит «свой» угол зрения, и именно эти усилия, стоящие на перекрестке традиций и их интерпретаций формируют новые центры тяготения в сфере художественного вкуса и художественного воображения. Помогают выстроить и объяснить новые интеллектуальные и психологические единства любой эпохи.

Творческий процесс, по своей основе, – не демонстрация уникальности мастерства, не роскошь, не развлечение. Это стремление в красках, звуках, словах приблизиться к сложнейшему понятию – самосознанию человечества.

Чеховская драма довела, на наш взгляд, до совершенства возможность «понятия» и «принятия» национального менталитета и множества от него производных. Драки, авантюры, интриги, катастрофы и т.п. – все это пусть останется для тех, кто увлечен «обостренной жанри-

стикой». А вот когда ничего не происходит: люди сидят, обедают, носят свои пиджаки, а в это время... – и начинается высокое (чеховское или по чехову) искусство.

Мотив времени в драматургии А.П. Чехова – составляющая менталитета. «...Другие мотивы то слышны, то исчезают, этот звучит постоянно, с не слабеющей силой»[Зигерман, 2001, с.9]. Откуда взято это особое чеховское отношение ко времени (все, что касается предшественников А. Чехова, на сегодня, достаточно изучено (см. работы М.Ю. Лотмана и сборник Чеховиана). А вот, что с интерпретаторами... Наиболее близко к чеховскому отношению ко времени из современных драматургов, на наш взгляд, приблизился М. Угаров. И не только потому, что драматург не раз публично признавался в любви к А.П. Чехову. Не только тем, что Чехова, как такового, на страницах его пьес нет. А тем, что более важно. Обаянием, шармом, «ускользающим из-под пальцев» присутствием А. Чехова во всем, что делает художник.

Драматургический мир М. Угарова – райский сад, затерянная страна, куда не долетают громы и молнии битв. Загадочное время, где нет стихийных бедствий и не бушуют страсти. Он (М. Угаров), как и А.П. Чехов, «...равнодушен к исключительным событиям потому, что главной сферой жизни считает обыденность»[там же, с. 18].

Пространство пьес сосредоточено где-то на краю света, что обозначено в названии (например – «Дом окнами в поле» (Угаров, 1999)). Внутри тихо, чисто и светло; снаружи круговорот природы. Иначе говоря – вечность в самом высоком понимании этого слова. Антураж и язык пьес – от длинных описаний стариной мебели до самой мелодии языка, которым разговаривают персонажи – составляет образ тягучей, уездной жизни рубежа веков, столь знакомой по произведениям А. Чехова (С особой скрупулезностью русский быт был выписан А. Чеховым в пьесах «Три сестры» и «Дядя Ваня»).

Старинные интерьеры полутемных гостиных, скучные длинные вечера и разговоры не о чем – автор (М.Угаров) ничуть не сопротивляется всему этому, наоборот, ему уютно в этом старом просиженном поколении беллетристов и драматургов в «плюшевом кресле».

Угаров, следуя традиции А. Чехова, создает страну литературных героев, где развитие действия заменено компиляцией, собранной из известных образов и популярных клише. Аналогичный прием и в отношении цитат (известных и неизвестных) – они разбросаны там и сям, как крошечные подушечки для удобства сидящего, «если случится вдруг сидеть долго». Персонажи М. Угарова, как бы выключены из времени, из конкретных ситуаций. Они существуют в своем замкнутом пространстве, не соприкасаясь друг с другом. И что самое интересное – они по касательной проходят к самой пьесе.

Обитатели пьес похожи на призраков, так они прозрачны и невесо-мы. У них отсутствуют чувства, эмоции, нет оценок и реакций на происходящее. Но они наделены другим бесценным даром – зеркальным отражением всего того, что происходит вокруг. Герои растворены в потоке воспоминаний, пересказов, чужих историй.

Сюжета нет. Действие сыпуче, как песок, и не кончается ни во времени, ни со временем. Имена, незначительные события прошлого, маленькие авторские обманы и большие читательские иллюзии населяют пространство той или иной пьесы настолько, что для сюжета места не остается. Но при этом отсутствие сюжета не становится конструктивной основой произведения. События не происходят не потому, что для этого нет оснований, а потому, что не случившееся столь же знакомо, как и случившееся. Угаровские герои не решают никаких проблем. Они встречаются, разговаривают: «...Нам пора... и лето сменяется осенью, а на голубое небо набегает черная рваная туча». Реальность не существует. Есть только слова о временах года, о растениях, о животных, о том, что было и что будет... может быть. Милая мечтательность, пространная задумчивость, погружающая как героев, так и читателей в паутину полудрема, полусна. Обволакивающая и уводящая далеко во времена А.П. Чехова, где властвует и правит балом эскизность, и непосредственность, и знаменитое «подводное течение», и опосредованные характеристики героев, и атмосфера, способная растворить жизненный драматизм в оболочках мироподобия, и стремления во что бы то ни стало добиться через обыденный образ необыденных катастрофических предчувствий.

Истоки данной тенденции восходят одним концом, безусловно, к драматургии А.П. Чехова, а вторым, на современном этапе развития, драматургии Л. Петрушевской.

Пьеса «Три девушки в голубом» [Петрушевская, 1980] и названием и корнями, с одной стороны, восходит к чеховским «Трем сестрам». А с другой – к пушкинским трем девицам из Сказки о царе Салтане (об этом подробно см. в сборнике Чеховианы – Чехов и Пушкин, а так же в работах Беловой Л.А и Головачева А.Г.).

Только теперь, через несколько поколений, сестры стали троюродными. Родной дом, в котором когда-то жили предки, превратился в дачную развалину, с вечно протекающей крышей.

Впрочем, и три сестры разобщены между собой, почти что не знакомы.

Возникает ощущение, что перед нами три одноактные пьесы. В каждой своя героиня, своя судьба, свой сюжет, развивающийся параллельно другим. Но чем дальше он движется, тем отчетливей видна необходимость в их сосуществовании. «Три девушки в голубом» это почти комедия с почти счастливым концом, с лирической героиней в цен-

тре. Правда, смешного в этой комедии мало, а горького предостаточно (явный реверанс в сторону классика).

Впервые в своем творчестве в пьесе «Три девушки в голубом» Л. Петрушевская меняет темный цвет на голубой. Символика цвета не случайна, т.к. триединство судеб в финале пьесы по-своему тяготеет к гармонии. (И здесь напрашивается аналогия с Антоном Павловичем. Его вишневый сад утопал в бело-розовом цвете. У Петрушевской он голубой. Неточное копирование классика, но близкая гамма в эмоциональном плане).

Три молодые женщины проживают перед нами нехитрые перипетии своей судьбы, давно устоявшейся, но так и не сложившейся. Все как у людей – просто и все как, у людей – сложно. В этой сложности и заключена драма. При каждой дети и старухи. Начало и конец жизни. Но данная тема подана не на возвышенном, традиционном уровне, а скорее в униженном виде.

Однако именно такое единство (возвышенное – униженное) вносит в ткань пьесы некий привкус классики или ее явное влияние.

В традициях русского менталитета и литературы, как ее зеркального отражения, тема детей и стариков являются критериями морали: «... не то может быть добрым, что несет страдание детям и старикам».

Драматургия Л. Петрушевской в том, что распад и разрушение, ненависть и жестокость в повседневной жизни «работают» на истребление. И только сострадание и самопожертвование способны укрепить зыбкую поверхность жизни, на которой идет борьба за выживание. Старухи входят в ткань пьесы каждая со своим навязчивым мотивом. Дачная хозяйка бормочет на притяжении всей пьесы о пропавшем котенке и о пенсии. О своем активном прошлом на дальнем севере бесконечно рассказывает мать героини, также между делом успевающая шантажировать своей близкой смертью.

А третья, загадочная старуха безмолвно и величественно стоит под зонтом на протяжении всей пьесы.

Лейтмотив прошлого сопутствует драматургическому развитию.

Напоминание о вечном, неминуемо уходящем в небытие времен.

Будущее – это дети. Как и всегда, у Л. Петрушевской именно дети вносят в ткань пьесы элемент умиления и романтики. «... Мама, хочешь я расскажу тебе сказочку?» – с этих слов начинается пьеса, содержание которой столь далеко от всего сказочного.

По мере движения сюжета откуда-то сверху, словно с небес, слышится детский голос, рассказывающий сказки.

Сказки в драматургии Л. Петрушевской – самостоятельная тема исследования. Это сплетение житейского и фантастического, не связанного с традиционным русским сказочным сюжетом. Логика сказок Л. Пе-

трушевской алогична, а выдумка, парящая над землей, заземлена (так, пушкинская «Сказка о рыбаке и рыбке» переделана в рыбака, поймавшего золотую рыбку, из которой можно сделать рыбную котлету. Серого волка из детской колыбельной повели в больницу, для того чтобы узнать, а не застрял ли у него в пузе какой-нибудь обед. Луна, множественный сказочный символ, приходит в больницу получить зубы и т.д.).

Каждая детская сказка в пьесах Л. Петрушевской – полет фантазии и одновременно с этим – мир ребенка. Но самое неожиданное и трагическое, что это мир голодного ребенка, который ждет с нетерпением, когда его мать вернется и накормит его. Полет фантазии, как спасение от невзгод и реальности, как попытка приподняться над нею. Это уже явно не только признаки менталитета, но и художественная традиция, столь разработанная А.П. Чеховым.

Ребенку, который воплощает наши надежды, открыто сказочное будущее. Ему легче совместить прозу жизни с иллюзией будущего. И отсюда соединение несоединимого. В самый драматический момент, когда героиня пьесы (Ирина) пытается сесть в самолет для того, чтобы вернуться к сыну (в Москву), его сказка вступает в отважное противостояние с реальностью. Сказка сливается с реальностью происходящего, что размывает грань происходящего на самом деле, и того, что творится в фантазии одинокого, голодного малыша.

В последней сцене пьесы наступает чуть ли не гармония.

Главная героиня приезжает домой – на дачу. Страхи старухи-матери по поводу близкой смерти развеиваются. Героиня смеется, хотя ее смех в любую минуту может сорваться в слезы.

И финал звучит по чеховски – философски просто. Но непонятно – «Все люди братья». На что главная героиня добавляет: «...не все. Некоторые сестры!». Данный тезис как по мановению волшебной палочки решает проблемы всех и сразу. «Коммунальное счастье» оказывается лучше одиночества. Впрочем, в финале, когда казалось бы все проблемы позади, и добрый мир готов поселиться в дряхлом доме, среди тесно сбившихся в стайку сестер появляется фатальная фигура старухи с зонтиком со словами: «Там крыша течет!». Так возвращается абсурдная реальность и расставляет всех и все по своим местам.

В этой по-чеховски комедийной пьесе в традициях классика и финал.

И вероятно, самое время вспомнить и перефразировать крылатые слова другого русского классика – Ф.М. Достоевского: «Мы все вышли из Чехова».

Насколько многогранно и многосложно понятие менталитета, настолько многовариантна интерпретация художественных традиций А. Чехова в творчестве современных драматургов.

Яркий представитель всего вышесказанного – О. Мухина.

Пьесы О. Мухиной субъективны, но тем оригинальны и привлекательны. Они переделывают известное (традиционное) в художественные фантазии, в которых, в свою очередь, автор стремится увидеть по-новому привычное. Событийность в каждодневном понимании отсутствует. Вероятно, поэтому или вопреки этому О. Мухина неоднократно называлась литературными критиками наиболее ярким представителем неочеховского направления в современной русской драматургии.

В рамках обозначенной темы следует остановиться на пьесах «Татья, Таня» и «Ю» [Мухина, 1995].

Обе пьесы отмечены двуединством: с одной стороны – продолжением традиций драматургии А. Чехова, а с другой – ярко выраженным постмодернистским началом в современной драматургии.

Пьеса «Ю» в названии скрывает центральную идею. Это не что иное, как слово «люблю-ю». О. Мухина сочинила поэтическое не по форме, а по содержанию объяснение в любви. Сюжет пьесы выстроен в форме внутреннего монолога. Все, что на виду (персонажи, их поведение, речи, происходящие события), выглядит необязательным и мало существенным. Главное объявляет себя незначительным и случайным (Пример тому попытка к самоубийству, предпринятая одним из главных героев. В пьесе же ей придается значение легкого недоразумения, чуть ли не глупости. Явный реверанс в сторону классика. Так и напрашивается аналогия с Константином Трепьевым).

Художественное пространство пьесы расширяется и приобретает индивидуальную выразительность за счет ритмических повторов слов, фраз, высказываний. Персонажи двоятся, троются, дополняют один другого. Будущее молодых угадывается через прошлое стариков. Так на знаковом уровне решена композиционная сторона пьесы. И по аналогии с белым стихом стиль пьесы хочется назвать белым.

Текст полон чеховских мотивов, но уже в постмодернистском звучании. Пьеса закольцована цитатами из «Трех сестер».

«Ю» начинается и заканчивается прочеховскими сценами, и когда в финале звучит фраза: «...Музыка играет так весело, так радостно и кажется, еще немного и мы узнаем зачем мы живем, зачем страдаем.... Если бы только знать!» – то все сразу понимают, о чем пьеса и в чем ее истоки.

В чеховских традициях разработана и тема Москвы. Но то, что кроме традиций было единогласно отмечено в драматургии О. Мухиной и озвучено в самом начале трансформировалось из символа в нечто осязаемое. Москва присутствует на сцене в виде торта, к которому на протяжении всего действия обращены взоры и тянутся руки. Его даже в какой-то момент пьесы раздирают на куски, иллюстрируя тем самым чеховскую идею о том, что Москва у каждого своя.

Свой Чехов у еще одной современной русской художницы – Е. Греминой. Герои ее пьесы – бывшие каторжники, прототипы чеховских персонажей из одноименного рассказа (А.П. Чехова) «Остров Сахалин». Действие пьесы «Сахалинская жена» [Гремина, 1999] развивается по законам жанрового произведения, где многое решает воля автора. Но время от времени неожиданно для себя самих и, конечно, же для читателя/зрителя они произносят фразы близкие к хрестоматийно-чеховским, или же дословно повторяющие некоторые пассажи из его произведений. Данный прием относится к литературному коллажу – внедрение цитат в чужеродный текст. Тем самым возникает эффект имперсонального начала. Персонажи будто «вспоминают» тексты Антона Павловича, или же тексты просачиваются в их сознание, завладевая героями.

Классический чеховский миф и новый сюжет пьесы о сахалинских обитателях образуют не только и не столько трагикомическое сопоставление, сколько сплетаются воедино, стремясь стать цепочкой соединяющей Чехова и Гремину, Метра и ученицу, классику и современность, менталитет и его современные проявления.

И в этой цепочке нет места иронической интерпретации классического клише. Выяснение отношений с культурой прошлого и демонстрация внутренних процессов современного искусства – вот что волнует драматурга.

Кому из них, сегодня уже относительно молодых, но, безусловно, современных мастеров, удастся подняться до вершин Мастера, покажет время.

Феномен Чехова пытаются разгадать, расшифровать не одно поколение исследователей. Написанное им выучено наизусть не единожды. Может быть, секрет кроется в том, что как врач он знал все о нашем теле, а как писатель все о нашей душе. А нам оставлено в наследие препарировать его творчество.

Список литературы:

1. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений в 9 т. Издание 3., 1962 – 1965 гг., М.: Пушкинский дом.
2. *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение, М.: Изд. Рик Русанова, 2001.
3. *Угаров М.* Журнал «Дружба народов», №2, М., 1999.
4. *Петрушевская Л.* Три девушки в голубом. Петрушевская Л. Сборник пьес, М., 1980.
5. *Мухина О. Ю.* Журнал «Драматург», №5, М., 1995.
6. *Гремина Е.* Сахалинская жена (пьеса приобретена издательством «Draimasken ferlad», 1999).

Лапаева Н.Б.

Пермский государственный педагогический университет,
г. Пермь (Россия)

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ ПОЭЗИИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ С АНГЛОЯЗЫЧНЫМИ СТУДЕНТАМИ: УСПЕХИ И ТРУДНОСТИ

Изучение поэзии русской эмиграции 1920-30-х гг. является частью программы небольшого спецкурса «Русская поэзия XX века: направления и имена», который предлагается студентам университета Эдинбурга (University of Edinburg, Scotland), проходящим ежегодную (с 2005 г. и по настоящее время) стажировку на кафедре общего языкознания Пермского государственного педагогического университета. Предполагается, что художественный, экзистенциальный, духовный опыт русской эмигрантской поэзии 1920-30-х гг. может многое открыть тому, кто пытается понять менталитет русской культуры, всмотреться в ее «облик», почувствовать ее душу.

Для истолкования и интерпретации в качестве репрезентативных текстов студентам были предложены, в частности, следующие стихотворения: «Расстрел» Владимира Набокова [Набоков, 1991, с. 127], «Когда мы в Россию вернемся...», Гамлет восточный, когда?..» Георгия Адамовича [Адамович, 2005, с. 77-78], «Ностальгия» Валерия Перелешина [Перелешин, 2001, с. 394-395]. «Тема о России» доминирует в стихах этих поэтов. В ходе работы над текстами студенты должны были почувствовать, что ностальгия по оставленной отчизне является своеобразным «климатом» в них. Каждое из стихотворений этой маленькой «антологии» представляет из себя более или менее развернутое высказывание / размышление / воспоминание о России. Во всех стихотворениях лирическим героем является человек, потерявший родину, но сохранивший с ней незримую связь. С помощью своих стихов Набоков, Адамович, Перелешин приближаются к России, хотят сократить то расстояние, которое возникло между ними и их потерянной родиной.

Представим результаты наших наблюдений за процессом осмысления названных выше лирических опусов студентами Стефани Друп, (Stephanie Laura Droop), Флипантой Кулакиевич (Flippanta Kulakiewicz), Наташей Керсей (Natasha Kearsey), которые были участниками спецкурса соответственно в 2006 – 2007, 2008 – 2009, 2009 – 2010 учебных годах.

Первым этапом взаимодействия с текстами был «диагностический»: студенты сами должны были разобраться в том, что они не по-

нимают в стихах Набокова, Адамовича, Перелешина и каких знаний им не хватает для полного и глубокого их постижения. В процессе опроса выяснилось, что непонимание произведений «обеспечивали» весьма разнообразные факторы, а именно: недостаточно хорошее знание русского языка, фрагментарные и неполные представления о русской истории XX века (в частности, о причинах возникновения и существования русской эмиграции первой волны), нечеткое понимание особенностей литературы русского зарубежья.

Свидетельством лингвистических затруднений стали следующие вопросы: как переводятся слова «дуло», «овраг», «полощется»? «“Заря” – это только утро, или время вечера тоже»? Что означают словосочетания «оцепенелое сознание», «благополучное изгнание», «стоградусные холода»?

Весьма показательными, с нашей точки зрения, оказались и «неязыковые» вопросы, которые возникли у студентов. Так, в связи с набокковским стихотворением Стефани Друп спрашивала: «А зачем расстреливать людей в черемуховом овраге?», что доказывало, что она является человеком с другим, чем у людей, живущих в России, историческим опытом. Наташа Керсей «споткнулась» на субъектно-объектной организации текста: прочитав стихотворение Адамовича, она не поняла, «кто и почему лежит в больнице, кто умер и кто спит в Кремле».

Второй этап работы над текстами Набокова, Адамовича, Перелешина был связан с поисками ответов на возникшие вопросы. Как выяснилось, первоначально надо было актуализировать лингвистические знания студентов. Было очевидно, что следует провести такую работу, в ходе которой прояснялось бы лексическое значение некоторых из слов, уточнялась семантика отдельных групп слов и выражений, выявлялись особенности сочетаемости слов друг с другом в синтаксических конструкциях. Студенты активно работали со словарем, занимаясь поиском адекватного перевода непонятных при первом прочтении текстов слов и выражений. Были сделаны также наблюдения над особенностями использования авторами знаков препинания: студенты определили роль тире в некоторых из строчек («Закрыв руками грудь и шею, – / вот-вот сейчас пальнет в меня – / я взгляда отвести не смею...») [Набоков], «Оттуда – из этой родной и забытой земли – / Забытой, как сон, но веки веков незабвенной – / Ни звука, ни слова – лишь медленные журавли / На крыльях усталых приносят привет драгоценный» [Перелешин]), попытались объяснить смысловую функцию многоточия и вопросительного знака в тексте лирического опуса Адамовича («Когда мы... довольно, довольно», «Когда мы в Россию вернемся... о, Гамлет восточный, когда?»).

После проведенных «языковых штудий» следовало начать интегрировать лингвистические знания студентов в экстралингвистические.

Поскольку язык произведения эксплицирует определенную авторскую философско-художественную картину мира и смысловое пространство текста никогда не равно семантике эмпирических единиц языка, то далее, как нам представлялось, было необходимо разрушить линейное, осуществляющееся сугубо на языковом уровне, восприятие текста студентов. Для этого «языковое» понимание содержания текста было дополнено «фоновой» информацией исторического, историко-литературного, культурологического характера, которая позволила бы студентам выявить особенности мироощущения каждого из поэтов и рассмотреть их произведения в контексте их собственной судьбы, современных им событий эпохи, а также литературного процесса того периода. В этом контексте, как нам кажется, симптоматичным является размышление Стефани Друп. Студентка признавалась, что для полноценного восприятия и понимания текстов и для их адекватного перевода ей необходимо знать историю России первой половины XX века («Чтобы лучше понять «Расстрел» Набокова, надо знать, что было в России в 1920-30-е годы. Если вы не знаете, что многих «белых», или богатых, или «врагов народа» убивали, то не поймете сути стихотворения»), историю русской литературы первой волны эмиграции («Предполагаю, Перелешин писал так же, как и другие эмигранты. Через знание стихов его сверстников и близких можно больше узнать о течении мыслей эмигрантов»), контексты творчества поэта («Ты лучше поймешь “Расстрел” Набокова, если знаешь, что мотив расстрела и оружия часто встречается в его творчестве, и это не только связано с ностальгией по родине, но и с травмой, которую он получил в связи со смертью отца»).

Третий этап можно назвать собственно интерпретационным. Студенты анализировали проблемное поле стихотворений, выделяли звучащие в них мотивы, пытались понять настроение лирического героя, обнаруживали черты своеобразия поэтики текстов, делая акцент на анализе особенностей темпоральности и топики. Чрезвычайно важно также и то, что студенты проделали сравнительно-сопоставительный анализ, найдя черты сходства и различия в звучании мотива ностальгии по родине в каждом из стихотворений.

Фактически все студенты пришел к наиважнейшему выводу о том, что «тема о России» в стихах русских поэтов-эмигрантов первой волны является одной из главных, однако в каждом конкретном тексте она варьируется, обретает свои обертоны, оформляется «своими» акцентами. Студенты верно «уловили», что «Расстрел» Набокова пронизывает мысль о невероятно глубокой сопряженности себя с трагической исторической судьбой родины («Автор скучает по родине и думает, что был бы счастлив, если бы мог разделить историю со своими соотечественниками» (Стефани Друп)), «Рассказчик видит во сне Россию. Жизнь

там опасна. Он просыпается и не может заставить себя заснуть. Автор выражает эмоцию страха. В то же самое время кажется, что он необыкновенно желает возвратиться в свою страну» (Флипанта Кулакиевич)). В стихотворении Адамовича «Когда мы в Россию вернемся...о, Гамлет восточный, когда?..» студенты увидели трагедию целого поколения эмигрантов, остро переживающих ситуацию невозможности вернуться в то пространство, которое некогда было «их» Россией («Автор мечтает о возвращении в Россию, но сомневается в возможности этого. Он видит препятствия, а Россию “снегом замело”» (Наташа Керсей), «Стихотворение Георгия Адамовича – это рассказ о смерти эмигранта. <...> На вопрос “Когда мы в Россию вернемся?” нет ответа» (Флипанта Кулакиевич)). В видении студентов, в перелешинском тексте, эмоционально светлом и прозрачном, отражена энергия ностальгии, которая переносит автора из «здесь» (Китай) в «туда» (Россия) («Перелешин любит Китай, но осенью он смотрит на север и думает о родине острее» (Стефани Друп), «Несмотря на то, что автор любит Китай, страну, где он долго живет, и людей, которые его приняли, Китай – не его родина. Он все время мечтает о России» (Наташа Керсей), «Рассказчик теперь живет в Китае. Он описывает то, как он приспособился к жизни в Китае. Но он все еще ужасно скучает по России, особенно осенью. Эмоции человека связаны с природой. Мигрирующие журавли, которые прибывают с Севера, словно представляют Россию и заставляют поэта вспоминать свою страну» (Флипанта Кулакиевич).

Сравнив три стихотворения, Стефани Друп пришла к весьма любопытному наблюдению: «В первом стихотворении нет выхода из ситуации. Автор мучается <...>. Ситуация муки будет продолжаться, потому что он не может возвращаться в реальную Россию. Во втором стихотворении решение есть: это – смерть. <...>. В третьем произведении автор не совсем несчастный. Он скучает только осенью, и когда наступает ностальгия, то он скучает в таком красивом месте! И это больше поэтично и красиво, чем ужасно».

Как весьма важную интенцию отметим устремленность студентов к проблемам поэтики текстов. Вычлняя «эмигрантский» мотивно-тематический комплекс в стихах Набокова, Адамовича, Перелешина, они попытались понять, каким образом он нашел свое отражение в организации «текстового» пространства и времени («В стихотворении Набокова герой мучается ночью, <...> днем, возможно, забывает муки» (Стефани Друп), «Поэт смешал диалог в больнице и воспоминания о России. <...>. Эффект – атмосфера беспорядка» (Флипанта Кулакиевич)), в метафорических деталях («Часы, смотрящие ночью на героя, передают беспокойство, стыд, изоляцию», «У Перелешина важны образы сна, зари, печальной звезды, усталых крыльев журавлей» (Стефа-

ни Друп), «В стихотворении Адамовича размытые дороги, холод, снег говорят о препятствиях, на которые натывается мечта о возвращении в Россию» (Наташа Керсей), в общем настроении произведения («Читая стихотворение Адамовича, мы видим мир глазами умирающего человека», «Центральные эмоции “Ностальгии” – мечтательность, печальность, задумчивость» (Наташа Керсей), «В “Расстреле” рассказчик испытывает кошмар...» (Флипанта Кулакиевич), в его ритмических особенностях («Кажется, что Перелешину близок Китай – стиль и ритм стиха “восточные”») (Стефани Друп). О внимательном и чутком отношении к слову, значение которого может оказаться смыслообразующим в семантическом пространстве текста, говорило тонкое размышление Стефани Друп: «В строчке Адамовича “Когда мы в Россию вернемся ... но снегом ее замело” важно слово “замело”. Я смотрела его в словаре. Не совсем понятно, что значит “замести”: нет России и только снег? Или она покрыта снегом?»

Четвертый этап носил «практический» характер: студентам предлагалось перевести тексты с русского на английский с учетом тех новых знаний, которые они получили в ходе анализа и интерпретации стихотворений. Результаты на этом этапе оказались чрезвычайно интересными. Вот некоторые из них. Студенты не совпадали в переводе «имени» стихотворений: набоковский «Расстрел» они называли в одном случае «Shot», в другом – «Execution». Участницы спецкурса по-разному выстраивали синтаксис одних и тех же предложений. Первую строчку набоковского текста («Бывают ночи: только лягу...») они переводили как «There are nights: I lie down...» и как «There are nights where I just lie there...» По-разному «виделись» студентам и отдельные слова («сосны» выглядели и как «pines», и как «pine trees»), строчки (восклицание Перелешина «Россия, Россия, отчизна моя золотая!» в одном случае трансформировалось в «Russia, Russia, my golden fatherland», в другом – в «Russia, Russia, my golden motherland», в третьем – в «Russia, Russia, my homeland, my dearest!»), строфы (версии последней строфы стихотворения Перелешина «И вдруг опадают, как сложенные веера, / Улыбки, и сосны, и арки... Россия, Россия! / В прохладные эти задумчивые вечера / Печальной звездой восходит моя ностальгия» следующие: «And suddenly collapsed, like a folded up fan, / Smiles, and firs, and arches ... Russia, Russia! / In these thoughtful cool evenings / My nostalgia rises like a sad star» [Стефани Друп], «And suddenly like a folded fan / Smiles and pine trees, and arches fall – Russia, Russia! / In those cool and thoughtful evenings / My nostalgia mounts with the sad star» (Наташа Керсей)).

Итак, в процессе знакомства студентов с произведениями Набокова, Адамовича, Перелешина в контексте их судьбы и творчества, а также на фоне событий русской истории XX столетия, у них, надеемся, должно

возникнуть и закрепиться представление о поэзии русской эмиграции первой волны как о феноменальном явлении русской литературы XX века, глубинное содержание которого составляют органический патриотизм, высокая одухотворенность, метафизическое «электричество».

Список литературы:

1. *Адамович Г.* Когда мы в Россию вернемся...о, Гамлет восточный, когда?.. // Адамович Г. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, Эльм, 2005.
2. *Набоков В.* Расстрел // Набоков В. Стихотворения. М.: Молодая гвардия, 1991.
3. *Перелешин В.* Ностальгия // Русская поэзия Китая. М.: Время, 2001.

Ларионова М.Ч.

Южный научный центр Российской академии наук,
г. Ростов-на-Дону (Россия)

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАРТИНЫ МИРА В ПОВЕСТИ А.П. Чехова «СТЕПЬ»

Сейчас, в начале XXI века, стало совершенно ясно мировое значение Чехова. При этом он остается русским художником, не утрачивает связей с национальной традиционной культурой. И хотя писатель почти не использует фольклорный материал открыто, не обращается к фольклорным сюжетам и образам, не прибегает к фольклорной стилистике, он воспроизводит в своем творчестве в разнообразных и не всегда явных формах традиционные фольклорно-мифологические представления и художественные принципы.

Сюжет «Степи» предельно прост и бесконечно сложен одновременно. Ее герой, девятилетний мальчик Егорушка, отправляется из маленького городка в большой город учиться в гимназии. События этого небольшого путешествия и стали фабульной основой повести. Но за частным событием просматривается повествование о человеческой судьбе, о жизненных странствиях. Благодаря этому повесть прочитывается не только как литературное произведение, но и как «текст культуры», смысл которого, восходящий к традиционным народным представлениям, существует в сознании носителей культуры в виде свернутой мнемонической программы. Путешествие человека по дорогам жизни лучше всего описывается в категориях мифа и фольклора, поскольку именно там сложились целостные представления о вселенной и человеке, о гармонических отношениях людей и природы.

В контексте традиционной народной культуры повесть «Степь» может быть прочитана как рассказ о перемене статуса героя, его взрослении через путешествие, одиночество, испытания, преодоление себя и обстоятельств, то есть как отражение в литературном произведении структурно-семантических элементов древних обрядов инициации. Путешествие Егорушки воспроизводит классическую инициационную модель. Мальчика отделяют от матери и определяют в мужское общество. Затем его уводят в дикую местность, где он проходит ряд испытаний, в результате которых ему наносится физический ущерб. Чтобы возродиться в новом качестве, он должен пережить мнимую смерть. Роль дикой местности в повести выполняет степь – пространство перехода и временной смерти, мужским коллективом становится общество дяди Иван Ивановича Кузьмичова, отца Христофора и возчиков. Самым

тяжелым испытанием и физическим страданием является болезнь, выздоревев от которой, Егорушка начинает новую жизнь.

Путешествия в русском фольклоре всегда связаны с противопоставлением «своего» и «чужого», обжитого и неизвестного миров. Не случайно поэтому в волшебной сказке пространство путешествия – это «иной» мир, мир мертвых. В ходе путешествия границы мира расширяются, сдвигаются, «чужое» начинается там, где кончается «своё». И эта граница путешествует вместе с человеком. Знаком покидаемого Егорушкой «своего» пространства, домашнего прошлого становится в повести кладбище с вишневыми деревьями. Вишня на юге России и в Украине актуальна в похоронной обрядности, она обладает амбивалентной витально-мortalной семантикой. Потому и кладбище у Чехова «уютное, зеленое», «весело выглядывают белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами», а когда вишня спеет, «белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками». Потому и бабушка и отец Егорушки «спят» [Чехов, 1977, с. 14].

Это объясняется не просто особенностью детского сознания, еще не принимающего смерть, не только идеей о смерти-сне и последующем воскресении, но и традиционной южнорусской символикой вишни, создающей свой ассоциативный ряд и «работающей» на представление о человеческой жизни как странствии, путешествии между жизнью и смертью, между смертью и возрождением. Кроме общефольклорной аграрной символики, у вишни есть и специфически брачная, которая актуализуется именно на юге России, в русско-украинском пограничье. До сих пор здесь в свадебный каравай вставляют вишневую ветку, если зимой – с искусственными цветами. Поэтому спелая вишня на могильных плитах напоминает Егорушке кровь, а смерть ассоциируется со сном, после которого наступает пробуждение.

Образ степи имеет особое значение в культурном, мифологическом и поэтическом сознании русского человека. Степь – один из древнейших символов, отразивший национальные представления о мире и судьбе человека. В традиционном народном сознании это пространство «перехода», мифологическая отдаленная и обособленная страна, своеобразно организованное пространство «блуждания», физического и духовного странствования, место временного перерыва обычной жизни, т.е. место временной смерти.

Устойчивыми атрибутами путешествия как испытания, поисков и обретения жизненного пути в традиционной народной культуре и литературе XIX века стали повозки (брички, телеги), кони и собаки. Это остатки архаических представлений о дороге в «иной» мир. Конечно, эти образы имеют вполне конкретный социально-исторический смысл:

до широкого распространения железнодорожного сообщения самым популярным видом транспорта были конно-колесные средства передвижения. Однако исследователи давно заметили, что в литературе повозки, кареты, экипажи становятся «частью ритуала, вводящего героя в его новое состояние» [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 166]. «Сани» Владимира Мономаха, «Телега жизни» Пушкина, бричка Чичикова у Гоголя, «телега моей жизни» в «Рассказе неизвестного человека» Чехова – все эти метафоры жизненного пути как перемещения в пространстве восходят к мифологическому представлению о жизни как путешествии между рождением и смертью.

Конь в древних культурах был хтоническим существом. Ему приписывалась функция сопровождать покойника. Коня хоронили вместе с хозяином для того, чтобы он отвез его на тот свет. У некоторых народов похороны завершались конскими скачками. Но конь не только переносил умершего в загробный мир – он сам мыслился представителем иного мира. Повсюду в Европе существовали поверья о связи коня со смертью, с владыкой преисподней. По этой причине, а не в связи с хозяйственно-бытовой ролью лошади она изображалась на надгробиях.

Вход в пространство перехода/испытания охраняется собаками. Собаки в архаических культурах нередко выступали стражами царства мертвых и жертвовались умершему с тем, чтобы в ином мире служить ему проводником и охранником. Египетский Анубис – бог подземного мира – почитался в виде шакала или черной собаки. У древних греков вход в Аид охранял Цербер, трехголовый пес, а Геката представлялась сопровождаемой воинственными собаками. У древних римлян самые жаркие дни в году назывались «песьюми днями». В русских народных поверьях души заложных, то есть умерших неестественной смертью, покойников могут в виде собаки ночью приходить к телу. Собачий облик существа – всегда свидетельство его хтонического происхождения. В виде собаки может появляться коровья смерть, а «дивьи люди», диковинные создания, обитающие в далеких фантастических землях, часто представлялись с песьими головами и хвостом.

Собаки в «степных» произведениях Чехова, как брички и кони, вызывают танатологические ассоциации. Это либо убогие и отверженные существа, как в «Нахлебниках», либо злобные чудовища, как в рассказе «Счастье» и повести «Степь». Собаки связаны с обрядами инициации: в общей для всех индоевропейцев (и, вероятно, не только для них) системе воспитания и перехода из одного социально-возрастного класса в другой, всякий мужчина непременно должен был пройти своеобразную «волчью» или «собачью» стадию», поэтому иницилируемые вытесняются в хтоническую зону, в зону смерти [Михайлин, 2005, с. 335]. Любопытно, что о. Христофор, сопровождающий Егорушку в степь, назван

именем святого, с которым в христианских легендах связаны мотивы превращения невинно гонимого в собаку, известные русскому читателю по лубочным картинкам, – «Христофор от песьих глав» [Смирнов, 1978, с. 197]. Именно о Христофоре, в противовес Кузьмичеву, утешает Егорушку в начале повести, вспоминает путешествие Ломоносова в большой мир, то есть выступает в функции проводника в мир степи.

Возчики, с которыми далее путешествует Егорушка, одновременно обладают признаками членов «мужского» союза и персонажей народной демонологии: и те и другие – маргинальные существа. Пантелей Холодов (давать имя по свойствам – неперменная черта мифа – М.Л.), с большими ногами, заикающийся, «точно у него замерзли губы»; потевший голос Емельян с губчатой шишкой под правым глазом и с жидкой козлиной бородкой; Вася с подвязанным (как у покойника – М.Л.) серым, больным лицом и опухшим подбородком; Кирюха, чернобородый, с мохнатой головой. Все эти детали подчеркивают «кривизну» внешнего облика. Горбатость, мохнатость, молчаливость указывают на принадлежность героев к миру мертвых, как это демонстрирует, например, святочная обрядность, в которой есть специальные маски «дорожных людей» [Байбурин, 1990, с. 8].

В образе Дымова, по мнению многих исследователей, отражено народное богатырство, направленное на злое озорство. Однако в контексте традиционной народной культуры озорство Дымова воспринимается как специфически мужское поведение, имеющее испытательно-посвятительный характер при приеме в мужской союз. «Демонстративная агрессивность была лишь одной из масок в ролевом поведении неженатых парней, необходимым атрибутом «добра молодца» – ухажера и жениха. Эта личина обязательно надевалась, когда была необходима публичная демонстрация своего статуса, т.е. она всегда была рассчитана на наличие зрителя и партнера-соперника» [Морозов, Слепцова, 2004, с. 194]. Особый интерес с этой точки зрения вызывает эпизод купания в реке.

Купание в реке – один из центральных моментов любой инициации. Но Чехов очень точно воспроизводит зафиксированную исследователями практику молодежных развлечений на воде: «Егорушка поплыл к камышу, нырнул и стал шарить около камышовых корней. Копаясь в жидком, осклизлом иле, он нашупал что-то острое и противное, может быть, и в самом деле рака, но в это время кто-то схватил его за ногу и потащил вверх. Захлебываясь и кашляя, Егорушка открыл глаза и увидел перед собой мокрое смеющееся лицо озорника Дымова. Озорник тяжело дышал и, судя по глазам, хотел продолжать шалить» [Чехов, 1977, с. 57]. Подобные формы озорства были направлены на создание физического неудобства, например, за щиколотки поднимали вверх ногами,

переворачивали. Испытание страхом и смехом – часть посвячительных обрядов. Удалое, смелое поведение, буйство – свидетельство «славы» и подвигов [Морозов, 1998, с. 159-160].

Прямым следствием противоборства с Дымовым и победы над ним в мифоритуальном поле повести становится гроза – соединение воды и огня. Гроза привела к болезни Егорушки, в аспекте инициации – это временная смерть, после которой герой готов к принятию новой жизни.

Повесть Чехова – это рассказ о судьбе человека как об испытании. Язык национальной народной культуры, мифа и фольклора, оказывается универсальным для изображения цикличности отдельного жизненного пути и человеческой жизни в целом.

Список литературы:

1. *Байбурин А.К.* Ритуал. Своё и чужое // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л.: Наука, 1990. С. 3 – 17.
2. *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: Прогресс, 1996.
3. *Михайлин В.Ю.* Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
4. *Морозов И.А.* Женидьба добра молодца: Происхождение и типология традиционных молодежных развлечений с символикой «свадьбы»/«женидьбы». М.: ГРЦРФ; Изд-во «Лабиринт», 1998.
5. *Морозов И.А., Слепцова И.С.* Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX – XXвв). М.: «Индрик», 2004.
6. *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 186 – 203.
7. *Чехов А.П.* Степь // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1977. С. 13 – 104.

Ломова Е.А.

Казахский государственный национальный педагогический университет имени Абая (КазНПУ им. Абая), г. Алматы (Казахстан)

СПЕЦИФИКА И ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

Ефим Эткинд утверждал, что «поэзия – высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа – своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять поэзию другого народа – значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры» [Эткинд, 1963, с. 84].

Поэтический перевод сложнее прозаического именно потому, что очень трудно, сохраняя содержание, одновременно сохранить размер и рифму. Лексические соответствия словам исходного языка в переводящем языке чаще всего не рифмуются и могут иметь совершенно иную смысловую и акцентную структуру. Так, «средняя длина слова в русском языке составляет 2,24 слога, а в английском – всего 1,22. При этом в русском языке имеются шестисложные слова, которых практически нет в английском» [там же, с. 415].

В русском и английском языках система стихосложения силлаботоническая, отсюда возможно сходство силлабо-тонических размеров – ямбов, хореев, дактилей или анапестов. Но в английском стихосложении преобладают мужские рифмы, а чередование мужских и женских используется, как правило, в переводах на английский язык иноязычных поэтических произведений.

Но даже если есть техническая возможность сохранить размер, различия в длине слов заставляют стих звучать по-разному. Например, «при переводе с русского на английский для перевода одной строки или целой строфы часто бывает достаточно половинного количества слогов... Отсюда возникает проблема «заполнения пустот» частицами или междометиями, в которых нет стилистической или семантической необходимости» [там же, с. 417].

Далее замечено, что в русском языке появление «неточной женской рифмы связано с редукцией заударных гласных, тогда как в английском языке возникают односложные рифмы с несовпадающими гласными: «wind» – «land»; «list» – «breast» или возникают односложные рифмы с одинаковым опорным согласным перед ударным гласным: «sings» – «sins»; «hall» – «hell» [Сдобников, 2006, с. 450].

Валерий Брюсов считал, что перевод должен заставить читателя «ощутить пространственное и временное расстояние между собой и текстом, с тем, чтобы вывести его на более высокий культурный уровень» [Караваева, 1988, с. 297].

Если сопоставить несколько английских переводов лирики О. Мандельштама, то можно выявить разницу в переводческих принципах.

Мандельштам

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви подымали
И незаметно вечерели.

Donald Davie

April – blue enamel
Pale
And inconspicuous
A birch-tree hammocks in the evening sky.

David Campbell

Only in April is such a sky
Conceivable, of blue a light
Enamelling; and imperceptibly
The birch boughs lift and alter into twilight.

Т. Казакова отмечает, что перевод Девида Кемпбелла «в лексико-грамматическом отношении почти буквально следует оригиналу, сохраняя словесную структуру образа, и даже воспроизводит некое подобие ямбического размера. Но шаткое и довольно неуклюжее ритмометрическое построение на основе четырехстопного ямба, притом с переборами и слабыми рифмами, производит отрицательное впечатление на читателя – тем самым значительная часть эмоционально-экспрессивной информации либо пропадает, либо искажается в восприятии получателя переводного текста» [Казакова, 2006, с. 274].

В переводе Дональда Дэви исследовательница справедливо обнаруживает «плавность исходной формы», которая «уступает место произвольности свободного стиха: интонация становится отрывистой, а сами смысловые компоненты текста организуются по иному. В частности, по законам свободного стиха, слова «pale» и «inconspicuous», выделенные в самостоятельные строки, приобретают особый вес, превращаясь едва ли не в главные признаки поэтического образа, тогда как основным акцентом оригинального текста является слияние времени и пространства

– космический образ! – в едва заметном движении: «вечерели». Это авторское слово, поставленное в сильную позицию рифмы, да еще завершающее строфу, просто пропало из перевода, и его заменил совершенно иной образ «hammocks in the eveing sky» («лениво покачивается на фоне вечернего неба»). Стихотворение не просто утратило мерность как отличительный признак формы, оно утратило логику поэтической мысли; хотя сам по себе английский текст может восприниматься как очаровательная, незатейливая миниатюра в стиле верлибра, о поэтической мысли Мандельштама он сообщает весьма мало» [там же, с. 274].

Помимо метра и рифмы, поэтический текст характеризуется аллитерациями, ассонансами, использование которых составляют индивидуальный авторский стиль.

При этом отдельные звуки языка могут вызывать определенные ассоциации, связанные с цветом, теплом. или рождают определенные психологические эмоции (беспокойство, страх, умиротворение, чувство одиночества или, напротив, уюта и защищенности).

Поэтому даже на подсознательном уровне одни тексты «кажутся нам благозвучными, а другие – нет» [Эткинд, 1963, с. 419].

Проблема поэтического перевода вызвана спецификой поэтического текста, образная основа которого теснейшим образом связана «с породившей этот текст культурой и особенностями строения языка» [там же].

Текст – это всегда знаковая система, а информационная ценность знака зависит «от его ассоциативной мощности, т.е. способности порождать в речевой памяти получателя наиболее ассоциативное поле смыслов». Это наиболее ярко обнаруживается при переводе так называемых «темных мест», которые информативно и ассоциативно неоднозначны [Казакова, 2006, с. 62].

Переводчики часто либо опускают эти места, либо уравнивают в информационный ценности с другими знаками.

Т. Казакова, исследуя «все предикаты» и «темные места» шекспировского сонета 73 и его переводы, выполненные Пастернаком, Маршакom и Ивановским, закономерно приходит к выводу, что в «сумме они составляют следующий ряд: «свиданья» – «сердца» – «любовь» – «то» [там же, с. 41].

Нетрудно видеть градацию, в которой самым «темным» является предикат «то» в переводе С.А. Степанова, а самым простым – «свиданья» в переводе Пастернака. И это совершенно не случайно, поскольку именно С.А. Степанов глубже всех погрузился в мир Шекспира, выдвинув собственную гипотезу об авторстве и истинной хронологии сонетов, а потому иначе оценил их язык и в данном случае предпочел воспроизвести шекспировский знак, не опредмечивая, т.е. не упрощая его: “that” – «то» [там же, с. 63].

Shakespeare

This thou perceivest, which makes thy love more strong

Пастернак

И это видя, помни: нет цены
Свиданьям, дни которых сочтены.

Маршак

Ты видишь все. Но близостью конца
Теснее наши связаны сердца.

Ивановский

Но вижу я, ты любишь тем сильнее,
Чем меньше у любви осталось дней.

Степанов

Ты видишь все, и все ты понимаешь
И любишь крепче то, что потеряешь.

Анализируя сонет 66 В. Шекспира и несколько известных его переводов Пастернака, Маршака и Петрова, Т. Казакова обнаруживает интересные «контекстуальные» синонимы по отношению к оригиналу.

Shakespeare

Tired with all there
For restful death I cry

Пастернак

Измучась всем, Я умереть хочу.

Маршак

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж.

Петров

Обрыдло все. Я только смерти жду.

Т.А. Казакова справедливо отмечает, что «в принципе слова «измучась», «невтерпеж» и «обрыдло» не являются языковыми синонимами, но в определенном контексте «становятся синонимами концептуальными по отношению к исходному слову “tired” с учетом определенных стилистических различий» [там же, с. 57].

А. Залевская, рассуждая о природе текста, определяет его как «сложнейший, обусловленный требованием языка, культуры и личного

опыта диалоговый комплекс» [Залевска, 1975, с. 200]. То есть, переводной текст может восприниматься как диалогический, в том смысле, что переводчик может «обнаружить желание и возможности вступить с «телом» исходного текста в содержательный диалог», строя ассоциативный ряд, воссоздающий целостную художественную картину, способную дойти до иноязычного читателя [там же, с. 60].

Т. Казакова подчеркивает, что соотношение «значение – смысл» особенно отчетливо проявляется в художественном тексте в условиях перевода. Восприятие и понимание смысла текста рассматривается в разных аспектах... Извлечение смысла можно рассматривать как взаимодействие языкового значения и отношения автора (или) и получателя к объекту высказывания» [Казакова, 2006, с. 226].

Исходя из вышесказанного, смысловая позиция переводчика есть «определяемая опытом и речевой памятью система взаимодействия ассоциативных гнезд опорных языковых элементов исходного и переводного текстов [там же, с. 227].

Например, в переводах В. Топорова и А. Казарновского стихотворения Роберта Фроста «Desert Places» словосочетание «пустынное место» и заложенный в нем смысловой заряд передан разными способами.

«They cannot scare me with their empty spaces
Between Stars – on stars where no human race is
I have it in me so much nearer home
To scare myself with my own desert place».

В. Топоров «Пространства»

«Поэтому пугаете напрасно
Тем, что миры бессмертны и безгласны
И небеса мертвы. Здесь, за дверьми
Пространства столь же пусты и ужасны.»

А. Казарновский «Пустыни»

«Мне не страшны ни звезд холодный свет,
Ни пустота безжизненных планет
Во мне самом такие есть пустыни,
Что ничего страшнее в мире нет.»

Сопоставляя эти переводы, Т. Казакова обнаруживает, что «вариант «Пустыни» в переводе А. Казарновского сопровождается предпочтениями в пользу более предметных соответствий, тогда как вариант «Пространства» в переводе В. Топорова сопровождается предпочтениями более обобщенной лексики» [там же, с. 225].

Таким образом, «художественное произведение допускает различные степени глубины прочтения; можно прочитать его поверхностно, выделяя из него лишь слова, фразы... а можно выделить скрытый подтекст. Способность переводчика к прочтению, интерпретации художественного текста зависит от особенностей его мышления, связанных с психологическим складом его личности и жизненным опытом» [Лурия, 1975, с. 98].

Американские психологи П. Соловей и Дж. Мейерум называли эту особенность переводчика «эмоциональным интеллектом», основа которого – самосознание и умение моделировать чужую жизненную ситуацию как свою собственную. В сознании переводчика сталкиваются образно-смысловые возможности двух языков, и происходит перевоплощение текста на одном языке в текст на языке другом.

Список литературы:

1. *Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод / Е. Эткинд. М.-Л.: Сов. писатель, 1963. – 207 с.
2. *Сдобников В.В.* и др. Проблемы общей теории перевода / В.В. Сдобников и др. М.: Восток – Запад, 2006. – 443 с.
3. *Караваева Т.А. и др.* Нестандартная лексика в оригинале и переводе англоязычных текстов различных жанров / Т.А. Караваева и др. // Интерпретация художественного текста при переводе. Воронеж, 1988. – С. 190-196.
4. *Казакова Т.А.* Художественный перевод / Т.А. Казакова. Санкт-Петербург: Инъязиздат, 2006. – 530 с.
5. *Залевская А.А.* Текст и его понимание / А.А. Залевская. – Тверь: ТГУ, 2001. – 397 с.
6. *Оболенская Ю.Л.* Художественный перевод и межкультурная коммуникация / Ю.Л. Оболенская. М.: Высшая школа, 2006. – 332 с.
7. *Лурия А.Р.* Основные проблемы нейролингвистики / А.Р. Лурия. М.: Наука, 1975. – 373 с.

Лоцан Е.И.Сибирский федеральный университет,
г. Красноярск (Россия)

ОБРАЗ ПЕРЕВОДЧИКА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОГО ФОРУМА

Антропоцентризм современной лингвистики сместил фокус лингвистических исследований в сторону человека – субъекта речевой деятельности. Речь идет о формировании отдельной дисциплины, объединяющей различные подходы к изучению этого феномена – лингвистической персонологии [Нерознак, 1996]. Одним из подходов лингвоперсонологии является исследование «лингвокультурного типажа» [Карасик, 2007].

Описание лингвокультурного типажа связывается с «возможностью типизации определенной языковой личности, значимости этой языковой личности для культуры, наличии ценностной составляющей в концепте, фиксирующем такую языковую личность, возможности ее как фактического, так и фикционального существования, возможности ее конкретизации в реальном индивидууме либо персонаже художественного произведения, возможности ее упрощенной и карикатурной репрезентации, возможности ее описания с помощью специальных приемов социолингвистического и лингвокультурологического анализа» [Дмитриева, 2007, с. 7]. Представляется, что такой подход возможен и при создании типизированного образа переводчика, причем в качестве исследователей выступают сами переводчики, собирающие и анализирующие высказывания социума.

Осмыслению деятельности переводчика, особенностей его роли как посредника в диалоге культур посвящено немало научных работ. Эти разнообразные оценки приводит в своей работе Н.К. Гарбовский: «буквалист, покорно следующий букве оригинального текста, раб или мастер слова, соперник, «который от творца лишь именем разнится»; предатель-перелагатель, искажающий текст оригинала в силу своей убогой компетентности, или всесторонне образованный интеллектуал, лингвист и этнограф, философ и психолог, историк, писатель и оратор; свободный художник, не отказывающий себе в праве «по-своему» прочитывать текст оригинала, подобно обычному читателю, или вдумчивый и чуткий иноязычный соавтор; самонадеянный создатель «прекрасных неверных», переделывающий, «улучающий» и «исправляющий» оригинал в угоду вкусам публики своего века и собственному «я», или скромный труженик, видящий свою цель в том, чтобы как можно точнее и полнее передать людям другой языковой культуры все своеобразие оригинала; мальчик на побегушках, которому не нужно иметь собствен-

ных мыслей, или необходимое интеллектуальное звено в цепи межкультурной коммуникации» (Гарбовский, 2004, с. 18).

Эти суждения характеризуют в основном личность переводчика письменного по отношению к переводимому тексту. Личность переводчика устного, как кажется, представляет не меньший интерес. Об этом говорит появление в последнее время ряда художественных и кинематографических произведений, главный герой которых – переводчик/переводчица: Л. Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик», М. Шишкин «Венерин волос», М. Гиголашвили «Толмач», А. Константинов «Журналист» и фильм по этому роману «Русский перевод» (реж. А. Черняев), «Переводчица» (реж.С. Поллак), «Переводчица олигарха. Игра слов» (реж. Е. Хазанова), в которых отражен опыт жизни и деятельности переводчика как посредника межкультурной коммуникации.

Этот взгляд извне на деятельность переводчика может быть дополнен целым рядом стереотипов относительно деятельности переводчика, сложившихся в современном обществе. Материалом для исследования послужили обсуждения таких стереотипов в форуме сайта «Город переводчиков». Этот сайт был создан переводчицей Екатериной Рябцевой в 2001 году и до сих пор пользуется большой популярностью. Так, за полгода в период с 01.06.2009 по 01.12.2009 сайт посетило 267 865 абсолютно уникальных посетителей из 144 стран. В 2007 году «Город переводчиков» и еще один иронический пропереводческий проект Е.Рябцевой – сайт «Бюро переводов «Жади́на-говя́дина» стали в разных номинациях призерами конкурса «Золотой сайт».

Переводческий форум представляет собой интереснейший феномен, позволивший сохранить и развить одну из черт национального русского менталитета – особое отношение к профессиональной деятельности. «Русский человек на работе не только работает: он там эмоционально живет личной и социальной жизнью. Работа для него – не только добывание средств к существованию (денег), но способ повышения своей социальной значимости, получения социального признания...» [Сергеева, 2005, с. 280]. Для переводчиков, которые только опосредуют коммуникацию специалистов и потому стоят как бы в стороне от основной деятельности предприятия или фирмы, работают как фрилансеры на основе одноразовых приглашений, или работают в иноязычной среде, – интернет-общение является, во многом, единственным способом вхождения в профессиональный переводческий коллектив. Общение же в Интернете обладает целым рядом свойств, которые способствуют развитию коммуникации – дистантностью, относительной анонимностью, статусным равноправием, эмоциональностью замещенного характера, добровольностью и желательность контактов [Горошко, 2007]. Общение в форуме включает в себя обмен опытом (например, в области тех-

нических средств перевода или словарных материалов), повышение квалификации («семинары» по художественному переводу) социальную и психологическую поддержку. Неудивительно, что одной из первых и затем неоднократно возобновлявшихся тем форума стала тема стереотипов восприятия переводчиков в современном обществе. Результаты обсуждения стали основой сайта «Бюро переводов «Жадина-говядина», в котором, как в кривом зеркале, сконцентрированы общественные стереотипы относительно личности переводчика и его профессиональной деятельности. Примеры, взятые с сайтов, дополняются цитатами из художественных произведений.

Так, одним из профессиональных требований к переводчику является требование аккуратности внешнего вида, соответствие ситуации общения. Обсуждая это требование на форуме, переводчики так формулируют отношение к своему профессиональному внешнему виду:

<Elena Jaroshenko> «...переводчик не должен выпасть из контекста. Стало быть, на переговоры следует идти в галстуке и пиджаке, а на неформальную прогулку – в джинсах, а то и в шортах. ...переводчик должен быть рядом, но на шаг сзади. Мне кажется, это можно отнести и к одежде. Вряд ли переводчице на вечернем приеме следует быть самой декольтированной или ярко одетой».

Однако в обыденном сознании сохраняется и поддерживается стереотипное представление об устном переводчике/переводчице как человеке молодом и замечательно хорошо выглядящем. Вот, к примеру, так в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» Никанор Босой высказывает сомнения в принадлежности Коровьева к славному племени переводчиков: *Пенсне треснуло... весь в рванине... Какой же он может быть переводчик у иностранца!* А это уже цитата из современной книги: *«...неопрятную старуху никто не возьмет переводчицей, вокруг полно молоденьких почти что кинозвезд с чуть ли не тремя языками, готовых для заработка на все, выучить четвертый, довести себя диетами до размера 60-90-60 (Л. Петрушевская, «Младший брат»)*. И как следствие, находим в кривом зеркале «БП Жадина-говядина»: *Требуются устные переводчики: 90-60-90, знание иностранного языка как плюс.*

Еще одно из стереотипных представлений о работе устного переводчика связано с оценкой его труда как несложного, не требующего особой подготовки:

<Elena Jaroshenko> Простой народ как себе представляет переводчика? Модно одетая финтифлюшка, которая молотит языком в уютных кабинетиках, угощаясь кофе и обедами в лучших ресторанах.

Устный переводчик способен переводить, даже не задумываясь о содержании беседы: *К удивлению Ланнерта, деловой партнёр таинственной фирмы «Отрар интернейшенел» оказался вполне респек-*

табельным немецким господином в седых висках и золотых очках. Не понимая смысла разговора, Ланнерт автоматически перекидывал туда-сюда какие-то словеса про доллары, налоги, поставки, трейлеры, контейнеры, пейджеры, проценты, растаможивание, банковские операции и кредиты. (Ю. Кудлач, «Богадельня»).

Итогом обсуждения этой темы стало такое объявление на сайте «БП Жадина-говядина» об оказываемых услугах:

Устный перевод

- *Перевод общения между специалистами при производстве любого рода работ – от монтажа оборудования до мытья полов.*

- *Перевод и ходьба с экскурсиями, по магазинам и заведениям.*

Последний вид услуг связан с одной из самых горячих тем форума – что должен и что не должен делать устный переводчик по отношению к своим клиентам.

<Larissa> *Я работала переводчиком с французскими фирмами, швейцарскими, турецкими (это только в качестве работодателей), ну и с русскими много. По опыту, могут предложить: таскать чай (это классика, особенно если ваш босс в чужой России лишен инфраструктуры), бронировать билеты – гостиницы – такси, водить куда угодно вплоть до сортира, организовать что угодно (от деловых переговоров или научной конференции до «детского писка с местными девочками на лужайке»).* Самое главное, четко себе самому представлять, что тебе делать можно, а что нельзя – «потеряешь лицо».

<Elena Jaroshenko> *Я и говорю: официально переводчик должен только переводить. Но тогда и к нему будет только официальное отношение. Так что когда с людьми работаешь больше одного дня, то обычно хочется комфортной психологической обстановки, чувствовать себя членом одной команды. Поэтому и посуду можно помыть, и за чаем сбегать, и на выходных в кино сводить. Обычно люди за это благодарны и все нормально.*

Из этих примеров видно, что на практике переводчики постоянно сталкиваются с тем, что их работа связана не только непосредственно с переводом, но и с организацией бытовой стороны жизни иностранных клиентов. Принятие этой стороны своей профессиональной деятельности, умение найти золотую середину во взаимоотношениях с клиентом составляют большую проблему для начинающих переводчиков. А полное погружение в мир интересов своего клиента чревато тем, что переводчик нарушает главное правило перевода – сохранять и передавать смысл переводимой информации, а это, в свою очередь, наносит удар по профессиональной репутации переводчика:

<Larissa> *Что же касается «незаметности» переводчика, то конечно, она необходима. Переводчик тем лучше, чем скорее партнеры по*

переговорам забывают о его присутствии (это я поняла примерно лет пятнадцать назад). НО: при всей моей «незаметности» для участников переговоров, я не могу принимать чью-либо сторону в завязавшемся споре. Иначе я «не услышу» противную сторону. И еще: в нашем деле, по моему скромному разумению, репутация и имя важны очень. Я знала переводчиков, которые «запачкались» работой с бандюганами, мошенниками всех мастей. И при этом они-то как раз не «дистанцировались» от клиента. Это вылилось в «тотальный запрет на профессию», т.е. ни один приличный клиент их на работу не берет.

В обыденном сознании такое поведение допускается: переводчик может принимать сторону одного из участников общения и действовать в его интересах, к примеру, как герой рассказа А. Конан-Дойля «Случай с переводчиком»:

Я привожу вам образцы вопросов и ответов, составлявших наш полустылый-полуписьменный разговор. Снова и снова я должен был спрашивать, сдастся ли он и подпишет ли документ. Снова и снова я получал тот же негодующий ответ. Но вскоре мне пришла на ум счастливая мысль. Я стал к каждому вопросу прибавлять коротенькие фразы от себя – сперва совсем невинные, чтобы проверить, понимают ли хоть слово наши два свидетеля, а потом, убедившись, что на лицах у них ничего не отразилось, я повел более опасную игру.

Таким образом, переводчики в своем общении в Интернет-форумах фиксируют сложившиеся стереотипы личности деятельности переводчика: красивая внешность, модная одежда, несложность работы, возможность совмещения перевода с другими услугами, возможность защиты интересов одного из клиентов в ущерб другому. Результаты исследования показали, что стереотипы формируются на основе абсолютизации одних профессиональных качеств переводчиков, невнимания к другим (иногда более важным) качествам и даже отрицания третьих.

Список литературы:

1. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода: Учебник / Н. К. Гарбовский. М.: Изд-во Моск.ун-та, 2004.
2. *Горошко Е.И.* Теоретический анализ Интернет-жанров: к описанию проблемной области [Текст] / Е.И. Горошко // Жанры речи, Саратов, Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 2007. – С.38-40.
3. *Дмитриева О.А.* Лингвокультурные типажы России и Франции XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / О.А. Дмитриева. Волгоград, 2007.
4. *Карасик В.И.* Лингвокультурологический типаж [Текст] / В.И.Карасик //Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах. Вып 5. Ставрополь: Изд-во ПГЛУ, 2007.

-
5. *Нерознак В.П.* Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины [Текст] / В.П. Нерознак // Сб. науч. тр. Моск. гос. лингв. ун-та. Вып. 426. Язык. Поэтика. Перевод. М., 1996.
 6. *Сергеева А.В.* Русские: Стереотипы поведения, традиции, ментальности. [Текст] / А.В. Сергеева. М., 2005.

Источники:

<http://www.trworkshop.net>

Лукиных Т.И., Дедковская Д.М.

Восточно-Сибирская государственная академия образования,
г. Иркутск (Россия)

ИССЛЕДОВАНИЕ АНАЛИТИЗМА ИМЕН В РУССКОМ ЯЗЫКЕ НА УРОВНЕ ТЕКСТА КАК ОДНА ИЗ ПРОБЛЕМ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Исследования в области межкультурной коммуникации являются в современных гуманитарных науках одними из самых актуальных. И, как справедливо отмечается культурологами, лингвистами, психологами, изучение межкультурной коммуникации становится особенно важным в условиях глобализации, характеризующей развитие человечества в XXI веке.

Лингвистические исследования в области межкультурной коммуникации позволяют выявить, как взаимодействуют языки в условиях развившихся культурных контактов между разными странами. Взаимодействие языков неизбежно влечет заимствования в лексике и некоторые изменения в грамматике. Однако это взаимодействие позволяет обнаружить не только изменения, обусловленные внешними связями и факторами, но и внутренние законы в каждом конкретном языке. Рассматривая взаимовлияние языков, мы глубже анализируем языковые явления, что позволяет по-новому взглянуть на, казалось бы, уже известные факты. С таких позиций возможно изучение в современном русском языке тенденции к аналитизму и несклоняемости как его проявления в области имени.

Явление аналитизма и несклоняемости интересуют русистов, начиная с XVIII века, и вплоть до настоящего времени. Обращение лингвистов к этой проблеме было, есть и будет устойчивым. И во все времена причину несклоняемости и аналитизма лингвисты связывали с влиянием западных языков. «Нередко причину появления аналитизма в русском языке (в первую очередь несклоняемости имен) и его усиления объясняют влиянием западных языков» [Лукиных, 2002, с. 10]. Аналогичная точка зрения и у зарубежных русистов. Алеш Бранднер отмечает: «Склонность к аналитизму начала проявляться во второй половине XIX в. Этот феномен можно также объяснить влиянием аналитических западноевропейских языков, в особенности французского. Тенденцию к аналитизму можно рассматривать как одну из форм проявления «интернационализации», т. е. сближения с другими европейским языками» [Бранднер: <http://publib.upod.cz/~obol/fulltext>, с.204].

И западноевропейские, и русский языки вышли из единой индоевропейской основы и имели когда-то общую грамматическую систе-

му. Дальнейшее развитие языков обусловило их различие. Историки языка отмечают, что языковые системы двигались от синтетического к аналитическому типу, а никак не наоборот (!). Синтетизм и аналитизм являются последовательными этапами в процессе развития языка. Это развитие языков шло разными путями, поэтому некоторые процессы в одних языках ускорялись, в других – замедлялись. Так, во многих европейских языках категория склонения по падежам видоизменялась, что всегда вело либо к уменьшению (не увеличению!) количества падежей, либо к полному исчезновению этой категории. Так, в болгарском падежи утратились практически совсем, в немецком их количество сократилось до четырех. В английском словоизменяющаяся категория падежа отсутствует, есть только именительный падеж, отношения зависимости выражаются предлогами и положением слова в предложении. Количество падежей по сравнению с эпохой древнерусского языка сократилось и в русском: утратился звательный падеж, функцию которого взял на себя именительный. Однако в целом система склонения в русском остается очень сильной. Е.А. Брызгунова, ссылаясь на монографию М.В. Панова, пишет: «М.В. Панов обратил внимание на концепции французских славистов А. Мартине и А. Мейе о многовековой тенденции развития аналитизма в индоевропейских языках. Процесс характеризуется неравномерностью развития (например, более интенсивным – в английском, более замедленным – в латышском и русском)». [Брызгунова: evarist.narod.ru/text12/11.htm].

Известно, что явление несклоняемости и аналитического способа выражения связывают, прежде всего, с несклоняемыми словами, которые преимущественно были заимствованы из других языков вследствие расширения культурных контактов России с западными государствами. Эти слова, выражаясь образно, имели своеобразную историю жизни в «морфологическом доме» русского языка. Определенное время они сохраняли вариативность форм, при этом склоняемые формы преимущественно употреблялись в народной речи. Впоследствии несклоняемость таких слов как *кашпо*, *кино*, *бра* и *др.* закрепились как норма, вопреки мнению русских славянофилов XIX века. Однако понятия несклоняемости и аналитизма в современном русском языке гораздо шире, и было бы совершенно несправедливым видеть в причине русского аналитизма только внешнее влияние. Существуют некоторые закономерности его проявления внутри самого языка. Так, например, некоторые части речи в русском образовались благодаря утрате словом способности склоняться. Таким способом образовались многие наречия и производные предлоги. Характерно, что образовались они на основе не заимствованных, а русских слов. В этом процессе, образно говоря, трудно обнаружить «западноевропейский след», здесь срабатывают определенные внутренние

механизмы языка. Следствием этого является употребление именительного падежа на месте косвенных в определенных текстовых позициях, в частности в позиции вставки и тексте газетного объявления. Этому процессу подвергаются и нарицательные, и собственные имена существительные (например, гидронимы, топонимы), и прилагательные, и не всегда заимствованного характера. В этих позициях слова не утрачивают словоизменительную категорию как таковую; происходит взаимозаменяемость косвенных падежей именительным, что также является определенным родом проявления аналитизма. М. В. Панов, говоря о склонении в речи слов, обозначающих единицы измерения, отмечал: существует много частных фактов аналитизма, но все они указывают на одно: аналитические тенденции постепенно накапливаются в языке. Однако большинство ученых сходятся на точке зрения: говорить о том, что русский язык поменяет свой грамматический строй вслед за многими европейскими языками, в том числе и славянскими, было бы не совсем точным. Мы не знаем, в каком направлении станут развиваться эти тенденции. Мы можем только отслеживать динамику этого явления и на основании полученных данных лишь предполагать, как дальше будут идти эти процессы.

Известно, что не бывает собственно синтетических и аналитических языков. Синтетический язык неизбежно содержит аналитические элементы, в них существует некоторая необходимость, связанная с процессом мышления. А. Железняк, анализируя связь языка и этнического менталитета, обнаружил между ними взаимосвязь следующего характера: английский язык благодаря своему аналитическому строю ***«заставляет человека мыслить относительно крупными структурными единицами (предложениями)»*** (курсив – Железняк) и, следовательно, членит процесс мышления на части. Носитель русского языка, языка аналитического строя, говорит и мыслит более мелкими единицами – словами, поэтому процесс мышления представляется как некое «непрерывное целое». [Железняк: <http://www.topos.ru/article/4080>].

Можно предположить, что наличие аналитических форм и употребление аналитических способов выражения грамматического значения необходимо, когда требуется расчленить процесс мышления на некие смысловые части. Этим можно объяснить различные случаи употребления именительного падежа на месте косвенных, в частности во вставке. Говорящий во фрагменте текста, содержащем вставку, делит свое высказывание на два смысловых блока: вставку и остальной контекст. При этом грамматически данные части могут быть не связаны, а грамматическое значение компонентов вставки выражается с помощью окружающего контекста. Вставка с номинативами представляет собой свернутое высказывание, которое образуется в ходе построения основ-

ного, она нарушает линейность в развертывании основной мысли и является собой попытку объединить эти два возможных пути порождения высказывания в одно временное пространство, что обуславливается выбором формы именительного падежа. Вставка – это попытка сохранения целостности высказывания. *Именно из-за опасности осложнений важно вовремя защититься от гриппа и ОРВИ: при первых признаках заболевания (насморк, слабость, боли в горле) принимать препарат Афлубин, который эффективно борется с данными симптомами, обеспечивает выработку интерферона, уничтожающего вирусы (АиФ, № 50, 2007)*. Возникновение вставки связано с намерениями адресанта уравнивать фоновые знания участники коммуникации, чтобы информативность высказывания была максимальной. Останавливаться на том, чтобы более подробно конкретизировать высказывание, значит остановить первое высказывание, а это мешает развертыванию основной мысли всего текста, поэтому некоторые компоненты высказывания заключены во вставку. Особенно отчетливо видна возможность именительного падежа служить основой свернутого высказывания во вставках, являющихся результатом компрессии [подробнее см. Дедковская, 2009] *12 мая -100 лет со дня рождения Юрия Осиповича Домбровского (1909-1978 гг.), прозаика, поэта, переводчика, главная книга которого – дилогия «Факультет ненужных вещей» – написана на автобиографическом материале (арест, ссылка) с широкими художественными обобщениями. (Лит. газ., №19-20, 2009)*. Вставка может быть развернута различным образом. Например, *Домбровский пережил арест, ссылку. Арест и ссылка были пережиты Домбровским и др.* Но так или иначе номинативы во вставке содержат указание на свернутое высказывание, тот факт, что понятия *арест* и *ссылка* относятся к Домбровскому, становится ясным из общего контекста высказывания. Поскольку связь вставки и остальной части высказывания носит метатекстовый характер, то и потенциальное значение косвенного падежа выражается также на уровне текста в целом.

Возможно, что проявления аналитизма и несклоняемости связаны с взаимодействием с западноевропейскими языками. Однако причины несклоняемости и аналитизма гораздо глубже, и взаимовлияние языков – причина далеко не единственная.

Наблюдая за проявлениями аналитизма в русском языке, мы можем сделать предварительный вывод: существует два вида причин аналитизма. Первый вид причин связан с внешними факторами, а именно с влиянием других аналитических языков. Эти причины, в основном, связаны с лексико-грамматическими заимствованиями и опираются на грамматику слова и предложения. Второй тип причин – причины внутренне-го характера – связаны с процессом построения и понимания текста, в

основе таких проявлений аналитизма – грамматика текста и его фрагментов. Эти процессы довольно активны и действуют параллельно друг другу. Насколько далеко они пойдут в современном русском языке, покажет время.

Список литературы:

1. *Бранднер А.* Тенденции к аналитизму в развитии морфологического строя современного русского языка [Электронный документ]. Режим доступа: http://publib.upod.cz/~obol/fulltext/Rossica-38/Rossica38_25.pdf – Загл. с экрана.
2. *Брызгунова Е.А.* Связь внутренних законов языка с нормой устной и письменной речи [Электронный документ]. Режим доступа: [evartist.narod.ru / text 12/ 11 htm](http://evartist.narod.ru/text/12/11.htm) – Загл. с экрана.
3. *Дедковская Д.М.* Влияние синтаксической компрессии на употребление именительного падежа во вставке [Текст] / Д.М. Дедковская // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Methodика. 2009. №1. М.: ЦМО МГУ, 2009. – С. 7-12.
4. *Железняк А.* Язык как индикатор этнического менталитета [Электронный документ]. Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/4080> – Загл. с экрана.
5. *Лукиных Т.И.* Несклоняемость имён как проявление аналитизма в русском языке [Текст] / Т.И. Лукиных // К изучению русского языка в школе: Теория и практика. Иркутск: Иркут. гос. пед. ун-т, 2002.
6. *Панов М.В.* Синтетические и аналитические языки [Текст] / Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание) / Сост. М. В. Панов. М.: Педагогика, 1984. – 352 с.
7. *Старовойтова И.А.* Вставные конструкции как явление коммуникативного синтаксиса [Текст] : автореф. дис. ... канд. фил. наук / И. А. Старовойтова. СПб, 2000. – 16 с.

Любезная Е.В.

Тамбовский государственный технический университет,
г. Тамбов (Россия)

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОЗЫ А.П. ЧЕХОВА ТАТЬЯНОЙ ТОЛСТОЙ

Синтезирование элементов различных жанров в литературно-критических статьях позволяет Татьяне Толстой выразить сущность сложной творческой природы интересного ей художника слова, живописать творческий портрет талантливого предшественника, а также дать оригинальную трактовку произведений А.П. Чехова, с позиций своего «постмодернистского» времени.

«Писательская критика», это по сути такой анализ творчества, который построен на поиске одним писателем в произведениях другого писателя тех эстетических компонентов, которые наиболее близки рецепиенту.

Анализируя и художественные, и публицистические произведения Татьяны Толстой, нужно учитывать, что перед нами постмодернистский писатель, мастерски владеющий культурой деконструктивистского знакового моделирования, материалом для которого становится литературный и шире – культурный интертекст.

У. Эко обращал внимание на то, что постмодернистские авторы «цитируют либо для того, чтобы опровергнуть, либо для того, чтобы неуместностью введения цитаты нарушить автоматизм ожидания <...> При этом искушенный читатель <...> прочитывает произведение более глубоко» [Эко, 1996, с. 63].

Толстовская оценка творчества А.П. Чехова, присутствующая в рассказах, эссе, статьях, лекциях, и опровергает устоявшуюся точку зрения на произведение, и нарушает привычное, и раскрывает не только специфику эстетического мышления русского классика.

Эссе Татьяны Толстой «Любовь и море» [Толстая, 2004, с. 440] необходимо отнести к подобному постмодернистскому типу «писательской критики». Проводя анализ повести А.П. Чехова «Дама с собачкой», писательница начинает с декодирования чеховской цитаты «о равнодушии природы к жизни и смерти человека», о том равнодушии, которое является «залогом нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» [там же]. Философские мысли о вечности, о природе, о Боге, о любви, которая порождает не только жизнь, но и смерть, связываются Толстой с моральным уровнем изображенного в повести общества: критик выявляет в «Даме с собачкой» неразрешимую противоречивость: «Природа

совершенна, в ней есть высшая цель, а люди ведут себя недостойно» [там же, с. 443].

В этой мысли заложена парадоксальность, поскольку человек является частью природы. Не совсем верно было бы утверждать, что природа прекрасна и гармонична, а человек – порочен и раздвоен, ведь и человек, и природа одинаково искажены «первородным грехом». Но природа неизменна, а герой Чехова преображается под воздействием чуда истинной, милосердной любви, которая зародилась в его душе чудесным образом из обычного «адюльтера от скуки». Первым впечатлением Гурова о встреченной им «даме с собачкой» было: «<...> Она из порядочного общества <...> одна <...> ей скучно» [Чехов, 1986, с. 133]. Собачка при этом выступает как единственный отличительный (от других случайных женщин) знак, на самом деле обезличивающий объект вождления.

Писательница справедливо подчеркивает, что в отношениях Гурова и Анны Сергеевны не сразу произошли внезапные чудесные изменения: Гуров только со временем становится духовно чище под воздействием любви и не хочет жить по-прежнему – «грешно и серо». Но, по мысли Татьяны Толстой, авторская идея все-таки заключается не в воспевании преображающей силы любви, а в утверждении ее гибельности для человека.

Высказывается мысль, что Гуров в первые дни мимолетного, обреченного на скорый конец романа оценивал Анну Сергеевну «едва ли не как часть природы», поэтому сцена их первой встречи наполнена «унынием и душевным дискомфортом женщины и терпеливым равнодушием мужчины» [Толстая, 2004, с. 443]. Анализ символических деталей позволяет автору статьи сделать вывод: «С чеховским героем происходит Преображение, без всякой причины, без всякого объяснения, нипочему. Это самая большая и таинственная правда, которая необъяснима ничем, кроме вмешательства сил метафизических, духовных, тех, что выше нас, тех, что могут невидимо «постучать в дверь» [там же, с. 445].

На первый взгляд кажется, что Татьяна Толстая в этой части интерпретации оценивает произведение А.П. Чехова с позиций христианской аксиологии, по которой истинная любовь – это Божья благодать, преображающая человека в высокую духовную личность. Она пишет: «Ничем не замечательная, Анна Сергеевна, непонятно почему полюбившая Гурова и необъяснимо необходимая ему, заменившая весь мир, – один из самых прекрасных и волнующих персонажей в литературе, а рассказ «Дама с собачкой» по праву считается шедевром, хотя что в нем такого происходит? Ну ничего, кроме чуда» [там же].

Т.Н. Толстая делает верные обобщения о связи антитетической поэтики произведения А.П. Чехова с главной идеей произведения: «Рас-

сказ делится на две, почти одинаковые половинки, зеркально отраженные одна в другую: юг-север, холод-тепло, пустота-полнота, неживое-живое, равнодушие-сердцебиение, нелюбовь-любовь [там же, с. 447].

Автор статьи как будто бы категорически не согласен с оценкой «Дамы с собачкой» как «нищенской повести», данной в свое время Л.Н. Толстым. Татьяна Толстая подчеркивает: «Это – поздний Толстой». Удивительна же эта запись потому, что принадлежит перу автора «Анны Карениной», поставившего к роману эпиграф: «Мне отмщение, и Аз воздам», а теперь забывшего, что воздаст действительно Бог, а неперегоревший и много грешивший старик из Ясной Поляны. Удивительна она и потому, что усмотреть в отношениях чеховских персонажей нищенство и торжество животного начала может только безумный. Или, наоборот, слишком разумный человек, разумный до бесчувствия. Слово бы Толстой не прочел чеховскую фразу в финале рассказа: «Прежде, в грустные минуты, он (Гуров) успокаивал себя всякими рассуждениями, какие только приходили ему в голову, теперь же ему было не до рассуждений, он чувствовал глубокое сострадание, хотелось быть искренним, нежным» [там же, с. 449].

Но обобщая смысл чеховского утверждения, что «в равнодушии природы содержится залог спасения человека», автор в конце статьи делает неожиданно «нехристианский», во многом «нищенский», попостмодернистски игровой вывод: «И ответ, как ни странно, будет такой: гибель – в любви. Равнодушие природы – залог спасения от любви, обещание, что все пройдет, и любовь тоже пройдет» [там же].

Татьяна Толстая видит в этом произведении А.П. Чехова исключительную важность именно танатологических и мистических мотивов. Она подчеркивает: «Спасение – в забвении, в смерти чувства, в смерти любви. Спасение в том, что «так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет». Спасение – в полном равнодушии древнего, как мир, моря к жизни и смерти каждого из нас. «Непрерывное движение жизни на земле, непрерывное «совершенство» возможно не для отдельного человека, а лишь для расы людей, для множества таких разных и таких похожих, таких повторяющихся женщин и мужчин, с собачками и без собачек, плачущих о своей земной клетке, о жажде участия и терпеливо переживающих эти слезы [Толстая, 2004, с. 451]. По Толстой, спасение человечества в том, чтобы «выпасть из мучительной и чудесной ловушки, в которую неизвестно почему поймал тебя тот, кто постучал в дверь, в том, что выход есть, выход, горький, двусмысленный, выход через смерть» [там же, с. 451]. Ловушки все-таки «физиологической»!

Татьяна Толстая утверждает, что неизбежны противоречия в любой интерпретации Чехова, поскольку они обусловлены «трехслойностью»

прозы художника слова, «не дающегося в руки, как отражение в воде». Она пишет: «Его творчество прихотливо, как дым, меняющий свое направление», русский писатель «никогда ничего не утверждает» [там же, с.450]. Возможно, поэтому, вчитавшись в текст «Дамы с собачкой», писательница в соответствии со своим антиномичным постмодернистским художественным мировидением, по её словам, в «Даме с собачкой» с ужасом увидела смерть, её тень: «Дерево еще в цвету, но секира лежит у корней» [там же, с. 451].

Объяснить противоречивый ход мыслей автора статьи эстетической игрой с читателем помогает также трактовка символики моря: от моря вечности (в начале статьи) к морю смерти (в конце разбора Татьяны Толстой). Рассуждения о благодати любви, о ее духовно преображающей силе завершаются полностью противоположной мыслью. Автор статьи вдруг говорит «о земной клетке, о гибельности и безысходности» этого чувства. Тем самым Татьяна Толстая противоречит себе, только что выше записавшей: «Если в начале рассказа, до невидимой черты, в комнате присутствуют «скука», «раздражение», «уныние», «печаль», то в конце их место занимает «прощение», «сострадание», «искренность», «нежность», «любовь» и «надежда» [там же, с. 447].

«Ангел любви» резко сменился в интерпретации Т.Н. Толстой «ангелом смерти». Этот неожиданный авторский «деконструкт» следует после того, как писательница вводит в эссе свои наблюдения над «историей любви в человеческом сообществе», цель которой, по убеждению Толстой, совсем не «плодиться и размножаться», как указано в Библии. Любовь рассматривается во второй части эссе как болезнь, как трагическое наваждение и мучение одновременно: «Влюбленный ведет себя антисоциально, нарушает установившееся табу, <...> он действительно словно болен» [там же, с. 448]. «Истинная любовь» как страсть вызывает у автора статьи «сочувствие», которое противопоставляется «тупому бесчувствию здорового Льва Толстого», считавшего главных героев «Дамы с собачкой» «почти животными», а Чехова – нищеанцем.

Нужно учитывать, что на самом деле высказывание о равнодушии природы к человеку не принадлежит Чехову-повествователю, а вложено в уста его героя: так думает Гуров, гуляя по берегу моря с Анной Сергеевной. И в его размышлении нет никакой категоричности, поскольку конец фразы содержит сомнение («может быть»). Очень важно и неслучайно, что эти поэтические рассуждения Гурова звучат в его сердце в тот момент, когда влюбленные оказались «в Ореанде, недалеко от церкви» [Чехов, 1986, с. 133]. Шум моря и близость храма наводит героя на мысли «о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве», он видит над морем «широкое небо», «горнее» [там же, с. 134]. Чехов при этом характеризует Гурова, как «успокоенный и очарованный».

Особая символическая и философская значимость образа моря для понимания авторской интенции подчеркнута вынесением его в заголовки статьи «Любовь и море». Однако Татьяна Толстая рассмотрела только один (среди множества) символический образ моря, а между тем, если проанализировать всю символику моря, то можно увидеть, что море как часть величественной вечной природы далеко не равнодушно к судьбе героев, а, наоборот, акцентирует их чувства и переживания, вступает с ними в своеобразное общение.

При первом разговоре с Анной Сергеевной Гуров обращает внимание на «странное освещение моря»: «Вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого» [там же, с. 130]. Море как будто предваряет чудо любви, предсказывает необычные для героя отношения с женщиной, основанные на сочувствии, нежности, доброте, жертвенности.

Перед сближением персонажей на море начинается волнение, передающееся Анне Сергеевне, глаза которой «блестели, а вопросы были отрывисты» [там же, с. 131].

То состояние, которое после первого свидания чеховских персонажей Татьяна Толстая назвала «унынием и душевным дискомфортом женщины и терпеливым равнодушием мужчины после грехопадения» [Толстая, 2004, с. 443], на самом деле в чеховском описании выглядит как истинное раскаяние и покаяние женщины («Она задумалась в унылой позе, точно грешница на старинной картине»); «ей нехорошо на душе, она твердит: «Пусть Бог меня простит», «Это ужасно», «Я дурная низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю», «Грех мне гадок», «Нечистый попутал» [Чехов, 1986, с. 133]; – и удивление мужчины: Гуров тоже воспринимает состояние Анны Сергеевны как покаяние, но какое-то, на его взгляд, «неожиданное и неуместное, что если бы не слёзы на глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль» [там же]. Море при этом тревожно «шумело и билось о берег». В восприятии Анны Сергеевны море как будто тоже тревожилось и сочувствовало героине. Но в это же время в ощущении Гурова море – это знак «полного равнодушия к жизни человека» (там же). Объединяет возлюбленных только их обоюдное восхищение величием и красотой моря.

Только после отъезда Анны Сергеевны Гуров испытал «лёгкое раскаяние» и осознал, что она не была с ним счастлива, и что он «невольно» обманывал её, «проявлял грубоватое высокомерие» [там же, с. 135]. Настоящее прозрение и покаяние пришли к Гурову значительно позже («Какие дикие нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство ...куцая бескрылая жизнь...») [там же, с. 137]. Раскаяние в бессмысленности прежней жизни наступает тогда, когда «морем жизни»

стала для него Анна Сергеевна («наполнила теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем») [там же, с. 139].

Таким образом, убежденность Гурова в равнодушии природы (и ее части – моря) к жизни человека в художественной ткани произведения ничем не подтверждается. Автор-повествователь все же утверждает преобразующую, благодатную силу истинной «человеческой» любви, которая и есть «залог спасения», то есть возможного преодоления дисгармонии земной жизни гармонией духа. Очевидно поэтому в финале повести «Дама с собачкой» звучат слова прощения по отношению друг к другу, выражается уверенность в том, что «начинается новая, прекрасная жизнь», а героям, говоря словами Чехова, «было ясно обоим», что «до конца ещё далеко-далеко» и что «всё сложное и трудное» будет преодолено [Чехов, 1986, с. 143].

Оригинальная интерпретация повести А.П. Чехова «Дама с собачкой», данная в статье-эссе Татьяны Толстой, позволяет не только по-новому, более глубоко осознать смысл «хрестоматийного» произведения русского классика под провоцирующим воздействием эстетического игрового постмодернистского модуса Татьяны Толстой, перекинувшей причудливый интертекстуальный мостик между эпохами начала и конца XX века

Список литературы:

1. Толстая Т.Н. Не кысь. М.: Эксмо, 2004. – с. 440 – 453.
2. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. – Т. 10. М.: «Наука», 1986. – с. 129. Ссылки приводятся по этому изданию.
3. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. М., 1996. – 415 С.

Марку Христина
Фракийский университет имени Демокрита,
г. Комотины (Греция)

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СЛОВА *ГЛАЗ* ВО ФРАЗЕОЛОГИИ – РУССКО-БАЛКАНСКИЕ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Цель настоящей работы – анализ в сопоставительном плане фразеологических единиц с лексикальным компонентом «глаз – глаза» в русском, болгарском и новогреческом языках. Во всех культурах мира человеческий глаз связан с богатой символикой. Человеческие глаза являются одной из самых активных составных частей в строении фразеологических систем языков вообще. Включаем в анализ фразеологизмы с компонентом „глаз – глаза” в единственном и в множественном числе, что является выражением „грамматической вариативности”, типичной для именных компонентов и проявляющейся чаще всего в использовании обоих форм числа [Калдиева-Захариева, 2005, с. 296].

Наша цель – проследить зафиксированное в трех языках наивное представление о человеческих глазах. Отчитывая высокую степень лингвокультурной универсальности, лежащей в основе фразеологических единиц с компонентом „глаз”, интересно проследить проявления национальной культурной специфики, связанной с особенностями каждого из отдельных языков.

В фокус анализа ставим метафоризацию как способ представления концепта, как средство создания языковой картины мира, как призму, через которую „человек и языковое общество смотрит на предметы, процессы и явления мира” [Petrova, 2003, p. 20]. **Основной интерес** направлен на описание сходных и различных метафорических моделей (наиболее общих схем метафорического переноса).

1. Базовая метафора «глаза – вместилище»

• Вместилище для разума и познания

Закрытое, ограниченное пространство, емкость, могут открываться или закрываться. При метафорической интерпретации человеческого глаза как вместилища самое эксплуатируемое физическое действие – «открывать-закрывать» глаза, имеющее, как выглядит, широкую универсальную основу, связанную с мифологическим противопоставлением „внутренний/внешний” [Алефиренко, 2002, с. 301; цит. по Рябининой, 2005, с. 105]. Кроме этого, „...оппозиция «открывать/закрывать» охватывает метафорически преобразованные смыслы, связанные с иде-

ей правды, истины в противовес идеи умолчания, отсутствия правды» [Рябинина, 2005, с. 105].

отварям очите някому за нещо – открываю кому-н. глаза – ανοίγω τα μάτια κάποιου – универсальный библейский фразеологизм.

отвориха ми се очите – открылись мои глаза – ανοίξαν τα μάτια μου с отворени очи – с открытыми глазами – με τα μάτια ανοιχτά

отваряй си очите на четири – протри глаза – έχε τα μάτια σου δεκατέσσερα.

• Открытые глаза – жизнь

Этот метафорический образ – один из способов названия жизни и смерти: открытые глаза ассоциируются с жизнью, рождением, новым началом. Закрытые, замкнутые глаза – сон (*глаза закрываются, слипаются*) или смерть. *открывать глаза – отварям очи – ανοίγω τα μάτια.*

закрывать глаза – затварям, склопявам очи – κλείνω τα μάτια.

• Помещение предметов во вместилище или удаление из него

Все предложные конструкции с предлогами *в, на, из, с* можно рассматривать в связи с метафорой «вместилища»: *на глазах, в глазах, смотреть в глаза, лезть в глаза, заглядывать в глаза, бросаться в глаза и т.д.*

раста, издигам се в очите – вырастать, подниматься в глазах – ανεβαίνω στα μάτια

падам в очите – падать в глазах – πέφτω στα μάτια

сунуться на глаза, тыкаться в глаза – навирам се в очите – μπαίνω στο μάτι

исчезать из глаз, с глаз долой – исчезаю от очите – χάνομαι από τα μάτια

Часто представление о контейнере ассоциируется с ограниченным пространством, создаваемые метафоры связываются с членением пространства – глаз синонимизируется с диапазоном взгляда, со сферой досягаемости зрения, с полезрением:

пред очите ми – на глазах – μπροστά στα μάτια μου.

махай се от очите ми, букв. уйди с глаз долой – χάσου από τα μάτια μου

не се мяркай, не излизай пред очите ми, букв. не показывайся мне на глазах

не си ми на очите, не си ми на сърцето, букв. не перед глазами, не на сердце – с глаз долой из сердца вон

в очите ми е – έχω στο μάτι – букв. у меня что-то в глазах (сильно хочу, желаю)

губя от очите си – терять из глаз – χάνω από τα μάτια μου

изчезна от очите ми – исчезнуть из глаз – εξαφανίζομαι από τα μάτια

• **Глаз – наполненный жидкостью сосуд:** вариантное проявление универсальной метафорической модели вместилища:

Архетип из библейской мифологии «чувства – жидкость» порождает образ чаши [там же, с. 99], человеческие глаза соотносятся с образами чаши, сосуда:

напълни ми очите – наполнил мне кто-либо глаза – μου γεμίζει το μάτι

не ми пълни очите – δε μου γεμίζει το μάτι

окото ми се изпълва – глаз переполняется, заливать глаза, наливать глаза

• Глаз – водяной источник:

сълзи бликат от очите – слезы текут из глаз – δάκρια αναβλύζουν από τα μάτια

утонуть в чьи-л. глазах – потаюм се в нечию очи – βυθίζομαι στα μάτια κάποιου

2. Глаза – жидкая субстанция

Существуют языковые данные о наличии ассоциации глаз с представлении о жидкости и ее признаках:

бистри очи – ясные глаза

мътни очи – мутные глаза – θολά μάτια

очите помътняват – глаза мутнеют – τα μάτια θολώνουν

очите изтичат – глаза текут – τα μάτια τρέχουν

3. Глаза – конечности тела [Лейкоф, Джонсон, 2004, с. 84]:

откъсам очи – отрывать глаза – παίρνω τα μάτια μου

глаза не отрываются – не мога да откъсна очите си – δεν μπορώ να πάρω τα μάτια μου από πάνω της

отводит глаза – отмествам очи

4. Метафорическая модель лишения органа:

Интеллектуальные способности человека определяются при помощи глаз: наличие или отсутствие глаз означает наличие или отсутствие разума, способность или неспособность думать, воспринимать и понимать объективный мир:

къде ти са очите, очи нямаш ли – где твои глаза, глаз у тебя нету – που είναι τα μάτια σου; μάτια δεν έχεις;

нямам очи за друг – δεν έχω μάτια για άλλο (у меня нет глаз на другого)

без очи оставам – δίχως μάτια μένω (букв. без глаз оставаться)

• **Вариант нарушения целостности органа**

краем глаза – с крайчеца на окото си – με την άκρη του ματιού

с половин око – με μισό μάτι – букв. половиной глаза

одним глазком взглянуть

спать в полглаза, спать одним глазом

резать глаза – бодe в очите, бие на очи – χτυπάει στο μάτι
лопни мои глаза – очите ми да изпръснат – να βγουν τα μάτια μου
 Отсутствие глаз может быть интерпретировано и иными способами, приобретая и моральное измерение: *безочие, безочлив человек – без-глазие*. Формальное соответствие *αόμματος* (*безокий*) в греческом языке не развило метафорических значений.

• Вариант нарушенной, затрудненной функции органа:

замрежвам, замъглявам, заслепявам, залъгвам око̀то на някого –
букв. затуманивать, заслеплять, замазать глаза, обманывать чьи-либо
глаза – θολώνω, θαμπώνω, τυφλώνω τα μάτια

рябит в глазах – премрежват ми се очите
живея с перде на очите – букв. жить с пеленой на глазах, имам за-
веса пред очите – букв. иметь щоры на глазах
хвърлям прах в очите някому – пускатъ пыль в глаза – ρίχνω στάχτη
στα μάτια

кάνω та страβά μάτια – букв. делаю кривые глаза

5. Глаза меняют свое обычное место:

има очи и на тила, има очи и отзад, има и на гъза очи – и сзади глаз
есть, и на затылке глаза – έχει μάτια και στο σβέρκο, στον κόλλο
очите ми капват от срам – глаза упали от стыда – έπεσαν τα μάτια
μου από τη ντροπή

глаза на лоб лезут, глаза (вон) повылезли, глаз выпал, глаза раз-
бегаются

раскидывать глаза – шаря с очи

Наблюдения над фразеологизмами, в которых глаза выступают в роли пациенса, тоже дают интересную картину. Проследившая синтагматику устойчивых сочетаний, нетрудно заметить во многих случаях синонимизацию глаза и взгляда:

вземам си очите и тръгвам – παίρνω та μάτια μου και φεύγω (букв.
беру свои глаза и иду)

хвърлям око – бросать глаз – ρίχνω ένα μάτι

грабвам очите – παίρνω та μάτια

заковавам очи/поглед – καρφώνω/στυλώνω το μάτι μου/το βλέμμα μου
нещо изкарва очи – βγάξει μάτι

вадя очи – выбить глаз – βγάζω το μάτι

вадя си очите (напрягать зрение) – βγάζω та μάτια μου στο βιβλίο

Метафорические образы, интерпретирующие представление о глазах, дополнительно проецируются на универсальную архетипическую сеть концептов, существующих в форме бинарных оппозиций: вверх-вниз, тепло-холодно, тесно-широко, темно-светло, огонь-мороз [Петрова, 2003, с. 73].

Фразеологические синтагмы, связанные с ориентацией **вверх-вниз**:

вдигам очи – поднимать глаза – σηκώνω τα μάτια μου
свалям, навеждам очи – опускать глаза, сводить глаза – κατεβάζω,
χαμηλώνω τα μάτια μου

В символике глаз всегда связывается со светом. Во многих фразеологических единицах глаза ассоциируются со **светом, теплом, огнем**:

светли очи, блестящи очи – светлые, блестящие глаза – φωτεινά μάτια, φωτεινό βλέμμα, λαμπρά μάτια.

очите ми горят (светят, блестят)- глаза загорелись, засветились – та μάτια λάμπουν

искрящи очи – сверкающие глаза – та μάτια σπιθοβολούν

топли очи – теплые глаза – ζεστά μάτια

Отсутствие света всегда связано с негативными эмоциями:

темный взгляд, глаза темнеют, глаза мутнеют – тъмен поглед,
очите ми потъмняват, помръкват, очите се замъгляват – та μάτια
σκοτεινιάζουν, θολώνουν.

В глазах темнеет, ночь-ночью в глазах

6. Глаз – инструмент

«Инструментальное представление об органе зрения имеет эмпирическое обоснование, которое поддерживается реальными ощущениями человека» [Урысон, 2003, с. 110].

мерить глазами, смерить глазами – μετρώ με το μάτι
есть глазами, пожират глазами – изяддам с очи – τρώω με τα
μάτια

шарить глазами – шаря с очи

смотреть инными глазами – гледам с други очи – κοιτάζω με άλλα
μάτια

куда ни кинь глазом

стрелвам с очи – стрельнуть глазами

7. Глаз – человек

К самым очевидным метафорам относятся те случаи, при которых „материальный объект интерпретируется как человек” [Лейкоф, Джонсон, 2004, с. 59]: *свой глаз – со значением „свой человек”.*

Существует большая часть фразеологических единиц, где глаза являются в роли агенса:

окото ми няма да пощади (пожали) някого – букв. никого мой глаз не пощадит

окото ми бяга на нещо – букв. мой глаз бежит – то μάτι μου πάει,
σταματάει σε κάτι – сильно желать: окото ми бяга на голямо

не ми трепва/мигва окото – *глазом не моргнув*, в греческом нет этого образа.

уплаши ми се окото – *букв. глаз испугался* – *φοβήθηκε το μάτι μου* (калька с турецкого).

сече ми окото – *букв. мой глаз режет, рубит* – *κόβει το μάτι μου* (со значением способности воспринимать правильно)

глаз отдыхает, глаз радуется, глаз обманывает

Часто человек отождествляется с глазами по продуктивной метонимической схеме Орган вместо Человека [см. Генов-Пухалева, 2003].

плюя някому в очите/лицето – *плевать в глаза кому-н.* – *φτύνω στα μάτια*

скъпо за очите – *дорог для очей* (ценить высоко, дорожить, любить)
в моих глазах – *в моите очи* – *στα μάτια μου* – согласно моему мнению, для меня.

Ти си ми очите – *εσύ είσαι τα μάτια μου* – *букв. «ты – мои глаза».*

Это представление отражено в греческом пожелании: *να χαρείς τα μάτια σου* – *будь здоров!*

Представляют интерес обращения в греческом языке:

Μάτια μου! Ματάκια μου! – *букв. Глаза мои!*

Μάτια των ματιών μου! – *букв. Глаза моих глаз* (вероятно арабское заимствование, проникнувшее через турецкий язык).

На мифологическом основании интерпретируется выражение *дурной глаз* метонимической образной основе. В русском и греческом языке сам глагол произведен от существительного «глаз».

урочасвам – *сглазить* – *ματιάζω*

на нем сглаз – *урочасан е* – *έχει μάτι*

страда от око – *страдать от сглаза* – *υποφέρει από μάτι*

να μη σε πιάσει το μάτι – *да не те хване око*

Основные выводы:

Метафорические схемы, которые рассмотрели, являются фрагментом культурного опыта трех народов. Мы обязаны учесть высокую степень универсальности в метафорических переносах и сходства в языковой метафорике рассматриваемых языков. Значительное число эмпирических представлений и образных ассоциаций являются общими, но с различиями в конкретной языковой интерпретации, в соответствии со структурами отдельных языков. Необходимо отметить факт фразеологического наследия турецкого языка, проявляющееся в болгарском и греческом языке. Болгарский язык как славянский и балканский еще раз подтверждает свою параллельную двойную „принадлежность”, показывая в определенных случаях сходство схем и образов с русским языком, а иногда находясь ближе к греческому.

Список литературы:

1. *Анастасиади-Симеониди*. Анаστασιάδη-Συμεωνίδη Α., Ευθυμίου Α. *Οι στερεώτυπες εκφράσεις και η Διδακτική της Νέας Ελληνικής ως Δεύτερης Γλώσσας*. Αθήνα, Πατάκη, 2006.
2. *Апресян В., Апресян Ю.* Метафора в семантическом представлении эмоций. In: Вопросы языкознания, № 3, 1993, 27–35.
3. *Арутюнова Н. Д.* Метафора и дискурс. В: Теория метафоры. М., 1990. С. 5–32.
4. *Асенова П.* Преизказването на глаголното действие в българския език – проява на българския манталитет? В: Българистични студии, София: «Св. Кл. Охридски», 2004.
5. *Asenova P., Dukova U.* “Ipse ego”. Moyens linguistiques de son A Abalkanique II. В: Linguistique Balkanique XLV (2006), 2. p., 2008, 203–209.
6. *Асенова П., Алексова В.* Физическото и душевното състояние на човека според няколко балкански метафори. В: Съпоставително езикознание XXXIII, кн. 2, 2006, с. 5–17.
7. *Ванорджиев В.* За структурна класификация на фразеологизмите в българския език. В: Език и литература, кн. 5, 1978, с. 90–93.
8. *Вардзелашвили Ж.* Коннотация и ее роль в метафоризации. В: Славистика Грузии. ТГУ. Выпуск 2, Тб., 2000, с. 18–23.
9. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и „примитивное мышление”. В: Язык. Культура. Познание. М., 1996.
10. *Вътов В.* Библията в езика ни. Речник на фразеологизмите с библейски произход. В: Търново, Слово, 2002. <http://www.belb.net/personal/vytov/rechnik-v.pdf>
11. *Генев-Пухалева И.* Оценъчни фразеологични единици в български, новогръцки и полски език. Автореферат на дисертация за присъждане на научната и образователна степен “доктор”. София, 2003.
12. *Goschler J.* Embodiment and body metaphors. – In: *Metaphorik*. De 09/2005. p.33-52., 2005. URL <http://www.metaphorik.de/09/goschler.htm>
13. *Илюхина Н.* О взаимодействии когнитивных механизмов метафоры и метонимии в процессах порождения и развития образности.- In: *Вестник СамГУ 2005, № 1 (35), с. 138-154.* <http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2005web1/yaz/Plyuhina.pdf>
14. *Калдиева-Захариева Ст.* Библията във фразеологията и фразеологията в Библията и нейните преводи. – В: Българският език през XX век. С., Академично издателство «Проф. М. Дринов», издателство «Пенсофт».
15. *Калдиева-Захариева Ст.* Проблеми на съпоставителното изследване на българската и румънската фразеология. София, Академично издателство «Марин Дринов», 2005.
16. *Калдиева-Захариева Ст.* Познанието за душата според българската и румънската фразеология. – В: Изследвания по фразеология, лексико-

- логия и лексикография. София, Академично издателство “Марин Дринов”, 2008.
17. *Лейкоф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. Москва, Едиториал УРСС., 2004.
 18. *Лакофф, Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. М., Языки славянской культуры, 2004.
 19. *Петрова, А.* Езиковата метафора и балканската картина на света. Университетско издателство «Св. Св. Кирил и Методий», В. Търново, 2003а.
 20. *Петрова, А.* Страхът в балканските езици: културни вариации и сходства. В: Славянска филология. Доклади и статии за XIII Международен конгрес на славистите в Люблиана, Словения, т. 23, 2003b, с. 62–75.
 21. *Петрова А.* Кон. цептите в полето «радост» – сходства и различия в балканския лингвокултурен ареал. В. Търново, Университетско издателство «Св. Кирил и Методий», 2007.
 22. *Рябинина Н.А.* Когнитивная модель восприятия в русском языке (на материале фразеологизмов с компонентами «глаз», «ухо», «нос»). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Томск, 2005.
 23. *Сериков А.* Метафора и метонимия в практическом действии. – В: Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск «Философия. Филология» 2007 – № 1, стр.132–142.
 24. *Συμεωνίδης Χ.* *Εισαγωγή στην ελληνική φρασεολογία.* Θεσσαλονίκη, Κώδικας., 2000.
 25. *Телия В.* Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира. In: *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. Москва, 1988, с. 173–203.* http://www.nspu.net/fileadmin/library/books/2/web/xrest/article/leksika/strukture/tel_art01.htm
 26. *Трессидер Дж.* Словарь символов, 2000. Электронная библиотека Гумер. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php#%D0%93
 27. *Урысон Е.* Проблемы исследования языковой картины мира. Аналогия в семантике. М.: РАН., 2003.
 28. *Цивьян Т.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., Наука, 1990.
 29. *Вежбицка А.* *Понимание культур через посредство ключевых слов.* М., 2001, Языки славянской культуры, (Язык. Семиотика. Культура. Малая серия).
 30. *Wierzbicka A.* *Semantic, Culture and Cognition. Universal Human Concepts in Culture – Specific Configurations.* New York, Oxford, Oxford University Press, 1992.
 31. *Wierzbicka A.* *Semantic. Primes and Universals.* Oxford, Oxford University Press, 1996.

-
32. *Филатова К. Л.* Зрительный эпизод и метафора во французском языке. – В: Известия Уральского государственного у-та № 1/2(62), 2009, с. 236–242. <http://proceedings.usu.ru/mag/pdf>

Словари:

1. *Ничева К., Спасова-Михайлова, Чолакова Кр.* Фразеологичен речник на българския език. София, БАН, 1975.
2. Фразеологический словарь русского языка. Под редакцией А.И. Молотова. М.: «Русский язык», 1986.
3. Русско-болгарский фразеологический словарь. София: «Наука и искусство», М.: «Русский язык», 1980.
4. Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής, ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη), 1998.
5. Επιτομή λεξικού της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους γραμματείας. Online.
6. http://www.komvos.edu.gr/dictonlineplsql/simple_search.display_full_lemma?the_lemma_id=11984&target_dict
7. Ετυμολογικό λεξικό Αρχαίας Ελληνικής – Hofmann, σ. 153. <http://www.scribd.com/doc/6485717/-Hofmann>

*Маслакова Е.В.*Южный федеральный университет,
г. Ростов-на-Дону (Россия)

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА (на примере рассказа «В родном углу»)

Художественный текст – структура, построение которой обязательно связано с формированием внутренней временной системы координат. Время в произведении литературы – обязательная структурообразующая величина, зачастую незаметная в силу исключительной опосредованности восприятия. Время в художественном тексте соотносимо со временем реальным, так как текст, представляющий художественно освоенную и преображенную творческим сознанием действительность, являет мир, подобный реальному. Но нематериальность времени реального не равна «нематериальности» его в произведении литературы, так как художественную ткань текста образует «цепь словесных обозначений «внесловесной» реальности» [Хализев, 2004, с. 109], в том числе и временных обозначений. Закономерности и особенности построения «внесловесной» реальности произведения позволяют судить о внутритекстовой авторской концепции времени. И если «представления о времени и о его качественном наполнении, сформировавшиеся в сознании в результате естественного темпорального опыта, воплощаются в знаковые формы и становятся достоянием языка» [Баруздина, 2007, с. 20], то индивидуально-авторские представления о времени, авторская временная концепция, присутствующая в творческом сознании и обусловленная индивидуальным опытом и мировоззрением, получает свою реализацию в творческом акте и воплощается в художественном произведении.

Цель настоящей статьи – показать, каким образом происходит формирование авторской временной концепции в рамках художественного текста (на примере рассказа А.П. Чехова «В родном углу»). Для достижения цели необходимо проанализировать особенности реализации экспликаторов времени (лексических, грамматических) и выявить специфику лексико-грамматической концептуализации.

Лексические экспликативы времени – лексемы, семантика которых прямо или косвенным образом указывает на время, – употребляются в тексте достаточно часто. В тексте присутствуют лексемы, называющие конкретные большие и малые временные отрезки, времена года, праздники, трапезы, возрастные характеристики, действия и мероприя-

тия и т.п. Наибольшей частотностью обладают лексемы, называющие конкретные временные отрезки (*день – 10, год – 5, час – 4, месяц – 3, минута – 3, неделя – 2*) и части суток (*ночь – 4, утро – 3, вечер – 5*), и соотносимые с ними в контексте лексемы, называющие приемы пищи (*обед – 5, ужин – 2*). Однако показатель частотности является отнюдь не главным при определении удельного веса значимости лексемы в формировании временной концепции. Более существен фактор контекстуальной сочетаемости лексем и семантика микро- (контекста одного предложения) и макроконтекста (контекста нескольких предложений).

Словосочетания, в которых реализуется наиболее частотная лексема *день*, схожи по семантике, а микроконтексты – по выражаемому смыслу: *изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад; весь день ходили, считали, хлопотали; Эта Алена... весь день убирала комнаты, служила за столом, топила печи, шила, стирала; это бывало почти каждый день; но проходил день, наступал вечер, и она снова спешила на завод, и так почти всю зиму; Потом целый день тетя в саду варила вишневое варенье*. Словосочетания *каждый день, весь день, целый день* указывают на повседневное течение жизни и монотонную повторяемость событий, которые представляются в нерасчленимо-синкретичном виде. Контекст предложения усиливает ощущение монотонности и рутинности (маятниковая повторяемость – *ходить из сада в поле, из поля в сад*, однородность и одновременная неконкретность действий – *ходили, считали, хлопотали* и т.п.).

Другой особенностью лексической экспликации времени является то, что в тексте нет лексем, которые задавали бы времени параметр линейности: лексемы *сегодня, завтра* отсутствуют, а лексема *вчера* употреблена единожды в контексте, в котором время задается не как линия – из прошлого через настоящее в будущее, – а как круг повседневности: *А потом, как вчера и всегда, ужин, чтение, бессонная ночь и бесконечные мысли все об одном*. Причем, идентичные рассмотренным выше семантико-синтаксические особенности (ср. однородные главные члены односоставного предложения *ужин, чтение, бессонная ночь и бесконечные мысли* и однородные сказуемые *ходили, считали, хлопотали*) фактически нивелируют семантику лексемы *вчера*, приравнивая *вчера* к *сегодня* и постулируя *всегда*. Наряду с этим, употребительность местоименного наречия *потом*, лишённого конкретной временной определенности и указывающего на соотносительность событий только относительно друг друга, свидетельствует о постоянно присутствующем «теперь», безраздельно господствующем в мире, где нет вчерашнего и завтрашнего дня (ср. пример, приведенный выше).

Лексические экспликативы позволяют судить о том, что временная система координат художественного мира произведения являет

«время жизни», «время повседневности», важной характеристикой которого становится монотонность и нерасчлененность представляемой повседневности. Примечательно, что в произведении практически отсутствует динамика, сюжета (в традиционном смысле слова), имеющего завязку, разработку, кульминацию, развязку, нет. Анализ лексико-грамматических особенностей текста существенно дополняет понимание временной концепции текста.

В рассказе событийность постоянно сводится на «нет»: так, достаточно событийная первая часть рассказа (Вера приезжает домой, встречается с тетей и дедушкой, беседует вечером с тетей, на другой день гуляет по саду, размышляя о своем настоящем и будущем, знакомится с доктором Нещаповым) сменяется второй частью, первые строки которой сразу задают монотонно-однообразный ход времени. Его главным грамматическим показателем становится прошедшее время глаголов несовершенного вида: *«Тетя Даша занималась хозяйством. Сильно затянута, звеня браслетами на обеих руках, она ходила то в кухню, то в амбар, то на скотный, мелкими шагами, и спина у нее вздрагивала; и когда она говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз надевала pince-nez. Дедушка сидел все на одном месте и раскладывал пасьянс или дремал. За обедом и за ужином он ел ужасно много; ему подавали и сегодняшнее, и вчерашнее, и холодный пирог, оставшийся с воскресенья, и людскую солонину, и он все съедал с жадностью, и от каждого обеда у Веры оставалось такое впечатление, что когда потом она видела, как гнали овец или везли с мельницы муку, то думала: “Это дедушка съест”».*

Глаголы несовершенного вида в форме прошедшего времени употребляются в значении неограниченно повторяющегося действия и представляют не события, а картину действительности в ее обобщенном виде, жизнь в ее нерасчлененной повседневности: (*занималась хозяйством; ходила то в кухню, то в амбар, то на скотный; говорила с приказчиком; сидел на одном месте и раскладывал пасьянс или дремал*). При этом знаменательной оказывается разнородность описываемых «действий», встречающихся в одном микро- или макроконтексте, которая порождает инвариантность смысла. Так, в предложении *Сильно затянута, звеня браслетами на обеих руках, она ходила то в кухню, то в амбар, то на скотный, мелкими шагами, и спина у нее вздрагивала; и когда она говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз надевала pince-nez* описывается хозяйственная «деятельность» тети Даши посредством сказуемого *ходила*, сопряженного с тремя детерминантами места (*то в кухню, то в амбар, то на скотный*). В то же время предикат сопрягается с тремя неконstitutивными определителями (*сильно затянута, звеня браслетами и мелкими шагами*), которые

нарушают однородность выражаемого смысла (описания собственно деятельности), порождают двойственность смысла: описание ежедневной деятельности сочленяется с характеристиками поведения персонажа, и «деятельность» частично нивелируется, приобретает смысловой оттенок качественной характеристики героев. Схожий механизм срabатывает и во второй части рассматриваемого предложения: *и когда она говорила с приказчиком или с мужиками, то почему-то всякий раз на-девала pince-nez*, где первое сказуемое называет деятельность, а второе характеризует персонажа. Контекстуально обусловленная семантическая инвариантность позволяет представить не только повторяемость и однообразность жизни, но и своего рода «застывание» людей в косных формах существования.

Можно выделить и иные синтаксические явления, которые демонстрируют особенности авторской временной концепции. Так, однородность по типу «нагнетания» – употребление в предложении однородных членов, которые в контексте указывают на разнородные во временном и/ или пространственном плане формы деятельности или события, создает своего рода временную «концентрацию». Например, сочленение в рамках одного предложения однородных сказуемых, выраженных глаголами несовершенного вида в форме прошедшего времени, контекстуальная семантика которых была рассмотрена выше: *«Между тем весь день ходили, считали, хлопотали; беготня в доме начиналась с пяти часов утра и постоянно слышалось «подай», «принеси», «сбегай», и прислуга обыкновенно к вечеру уже выбивалась из сил»*. Предикаты только намечают временно-событийные факты (различные формы работы, описываемые в целом). Однородные подлежащие («подай», «принеси», «сбегай») также являются фокусом смысла, в свернутом виде передают то, что происходит в доме. Однородность в сочетании с грамматической семантикой позволяет увидеть за одним предложением масштабный временной пласт повседневности. Лексическая семантика дополняет общий смысл: глаголы *ходить, считать* по внутреннему содержанию пусты, неконкретны вне контекста, а в контексте они приобретают смысл хозяйственной деятельности, вместе с тем привнося в него собственную «семантическую пустоту». Дни оказываются завязаны на пустопорожней суете, которая состоит в движении, но бессодержательна.

Другой тип однородности – «вариативная» однородность: однородные члены предложения, соединенные разделительными сочинительными союзами (или, то... то и др.), представляют модели ситуации: *«Гости утомляли ее и стесняли; и в то же время – это бывало почти каждый день – едва начинало темнеть, как ее уже тянуло из дому, и она уезжала в гости куда-нибудь на завод или к соседям-помещикам;*

и там игра в карты, танцы, фанты, ужины...»). Однородные детерминанты обозначают свернутые в одну модель типичные ситуации и указывают на множество разделенных во времени случаев, которые стали нормой жизни. В данном примере видно, как «вариативная» однородность сочетается в макроконтексте с однородностью по типу «нагнетания», однородные члены отсылают к свернутым ситуациям и задают широкий контекст однообразно протекающей жизни.

Итак, рассмотренные отдельные языковые особенности наглядно демонстрируют авторскую концепцию времени в художественном тексте. Лексико-семантические и морфолого-синтаксические средства создают временную систему координат, задают характер течения времени и особенности его фиксации. Основными характеристиками при этом становятся: монотонная однообразность течения времени, стирающая границы временных отрезков; бессобытийность, которую пытается оттенить мнимая деятельность; рутинность, поглощающая дни, недели, месяцы, годы. А.П. Чехов представляет с помощью средств языка серую, бессмысленную повседневность, нивелирующую человеческую личность.

Список литературы:

1. Баруздина С.А. Время как лингвокультурный концепт / С.А. Баруздина // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – № 15. – 2007.
2. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.

*Мегрелишвили Т.Г.,
Гурамишвили З.Ш.*
(Грузинский технический университет)

**РУССКАЯ ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ: КОНЦЕПТЫ «ВЕРА»,
«НАДЕЖДА», «ЛЮБОВЬ» В ЗЕРКАЛЕ СЕМИОТИКИ
ГРУЗИНСКОГО ЯЗЫКОВОГО МЫШЛЕНИЯ
ПРИ ОБУЧЕНИИ РКИ**

Процесс обучения РКИ сегодня практически полностью подчинен задаче выработки у студентов реальных коммуникативных навыков. Для решения этой центральной задачи привлекаются различные методологические и научно-практические теории. Однако результат обучения, даже при реализации в аудитории новейших достижений в области методики преподавания, будет «плоским», во многом механическим, если из процесса преподавания исключен лингвокультурологический аспект репрезентации русского языка. При подготовке же будущих специалистов в области теории и практики перевода введение в преподавание лингвокультурологического аспекта совершенно необходимо.

Вследствие смены культурно-исторической парадигмы сегодня в аудиториях Грузии, в которых изучается РКИ, преобладают студенты, для которых русский язык является именно иностранным, а не родным. И если раньше специалистов-переводчиков готовили на факультетах английской и романо-германской филологии, то сегодня и филологи-русисты выпускают студентов, которые реализуются на рынке услуг как переводчики (с русского на грузинский язык).

Это уже меняет саму цель преподавания – научить будущих специалистов не просто пониманию русского языка, но пониманию языка в широком спектре коммуникации, в том числе выработке у студентов навыков осознания духовной культуры русского народа, отражением которой является язык. Не случайно лингвокультурологию понимают как «гуманитарную дисциплину, изучающую воплощённую в живой национальный язык и проявляющуюся в языковых процессах материальную и духовную культуру» [Маслова, 2001, с. 30] или как «интегративную область знаний, вбирающую в себя результаты исследований в культурологии и языкознании, этнолингвистике и культурной антропологии» [там же, 32].

Учет особенностей семиотики грузинского языкового мышления при преподавании РКИ сегодня в аудитории Грузии – обязательная составляющая методики обучения. И тут возникает вопрос о моментах сопряжения и различия между семиотикой русского и грузинского языкового мышления. Безусловно, на теоретическом уровне этот вопрос

частично освещается в рамках дисциплины «Сопоставительная грамматика русского и грузинского языков». Однако этого недостаточно для полноценного коммуникативного акта, особенно при адаптивном переводе. На этапе квалификации в бакалавриате методически конструктивным представляется акцентировать внимание студентов на моментах сопряжения семиотики мышления обеих культур. Именно в этом плане особую значимость приобретает единая для обоих культурных пространств духовно-религиозная основа: общая платформа православия позволяют достичь эффекта «погружения» в «чужую» (в нашем случае, русскую) культуру по аналогии со «своей» в сфере, наиболее значимой для грузинской ментальности.

Русско-грузинская дискурсивная практика выделяет в среде базовых духовно-религиозных концептов концепты «вера», «надежда», «любовь», чья лексическая реализация, эмоциональная и логическая взаимосвязь отражены на разных уровнях репрезентации названных концептов. Обладая духовной, эмоциональной и оценочной характеристиками, эти концепты являются культурно значимыми как для русского, так и для грузинского языкового сознания.

Концепты *вера*, *надежда*, *любовь*, несомненно, входят в категорию культурных концептов, представляя собой сегменты национальной концептосферы русского и грузинского лингвокультурных сообществ. Исследование их структуры в модусе «ядро-периферия» позволяет выделить определенное число универсальных единиц, общих для русского и грузинского языкового сознания.

Итак, в движении от ядра к периферии концепта *вера* (груз. *rcmena*, *rdzuli*) выделяются – уверенность (груз. *mtkice*, *darcmunebuloba*), убеждение (груз. *darcmuneba*)//верование (груз. *rcmena*)//вероисповедание (груз. *sarcmunoebrivi ahmsarebloba*), исповедание, закон (Божий, церковный, духовный) (груз. *savtordzuli*), религия (груз. *religia*), церковь (груз. *ekhlesia*), духовное братство (груз. *sulieri dzmoba*)//уверенность, твердая надежда (груз. *imedi*), упование (груз. *sasoeba*, *imedi*), ожидание (груз. *molodini*)// старинная клятва (груз. *phici*), присяга (груз. *phici*).

Та же структурная динамика концепта *надежда* (груз. *imedi*, *sasoeba*) демонстрирует следующие лексемы – надежный (груз. *saimedo*), надеяться (груз. *imedovneba*), верить (груз. *dadzereba*, *rcmena*), упование (груз. *sasoeba*, *imedi*), опора (груз. *sakhrdeni*), прибежище // надежда-государь, надежда (как свойство человека: ср. надежный человек, надежное средство, надежная ось) // отсутствие сомнения (ср. будь надежен, оставайся надежен) // надежность (груз. *saimedoeba*, *sandoeba*) (качество, свойство, ср. надежность партнера).

В концепте *любовь* (груз. *sikhvaruli*) можно выделить следующие семантические составляющие – христианское чувство, человеческое

чувство//отношение к чему-либо (ср. любовь к родине, любовь к знаниям)//эстетическое чувство (ср. любовь к прекрасному). Данный концепт имеет одинаковое семантико-когнитивное наполнение в обоих языках.

Можно заметить, что в обоих языках базовые когнитивные компоненты концептов более однородны, чем периферийные, а большинство из них может быть логически сопоставимо. При исследовании структурных компонентов разных уровней объективации концептов *вера*, *надежда*, *любовь*, а также в процессе моделирования последних вы является стойкая взаимосвязь данных концептов в русском и грузинском языковых сознаниях. Носители обоих языков склонны полагать, что *вера* – это, в первую очередь, религиозные убеждения. Именно из наличия этих убеждений вытекает вера в человека, уверенность в нем (единоверец). Из наличия/отсутствия веры вытекает *надежда* как следствие Божьего упования человека, а *любовь* понимается как христианская добродетель.

Таким образом, сознание носителя современного грузинского языка продолжает оставаться, как и много веков назад, христоцентричным, а христианство является доминантой национальной ментальности. Это заметно и в принципах словообразования лексических единиц в пределах всех трех указанных концептов: в большинстве случаев слова, входящие в концепты, однокоренные.

Русское языковое мышление было гораздо более христоцентричным на ранних этапах развития русской ментальности (ср. образцы древнерусской литературы, где ментальность древнерусского человека насквозь пронизана христоцентричностью [Лихачев, 1978], чем сегодня. Носители русского языкового мышления сегодня не столь христоцентричны, как человек Древней Руси, однако христианская ментальность, безусловно, превалирует в их языковой картине мира. Все это позволяет говорить о единой платформе языкового дискурса на когнитивном уровне и дает большие возможности при обучении РКИ.

Этот факт весьма продуктивно проявляет себя при работе над лексическим минимумом в аудитории РКИ: используя схожий словообразовательный принцип, можно легко освоить большой корпус новой лексики, и это не вызывает затруднений в силу когнитивной родственности самого принципа.

Освоение лексики вокруг концептов *вера*, *надежда*, *любовь* расширяется за счет введения в лексический минимум концептов *неверие*, *отчаяние*, *ненависть*, составляющих бинарные оппозиции к концептам *вера*, *надежда*, *любовь*.

Исследование структурных компонентов разных уровней объективации концептов *любовь*, *ненависть*, а также процесса моделирования последних позволяет сделать вывод о существовании стойкой взаимос-

вязи данных концептов в русском и грузинском языковых сознаниях. Однако характер подобной взаимосвязи существенно отличается в обоих случаях. Носители грузинского варианта языкового мышления склонны полагать, что причиной ненависти является отказ или разочарование в ранее любимом объекте, вследствие чего происходит смена эмоции на прямо противоположную. Носители русского языка тяготеют к иррациональному, необъяснимому переходу одного состояния в другое, не зависящему от внешних обстоятельств или каких-либо свойств и качеств объекта.

Оценочные характеристики исследуемых концептов в равной мере присущи и тем, и другим носителям языка, и здесь наблюдаются определённые моменты схождения. Оценка явлений, связанных с концептами *вера*, *надежда*, *любовь*, у русского человека, так же, как и у грузина, основывается на сравнении с неким идеалом, воплощение которого они хотели бы наблюдать в жизни. Рискнем высказать предположение, что на бессознательном уровне когниции таким идеалом воспринимается христианская поведенческая модель.

В центр межличностных отношений носители русского или грузинского языков ставят субъект, стремясь описать всё богатство гаммы человеческих эмоций. И это также становится общей мыслительной позицией, которую следует использовать при преподавании РКИ.

Предложенная нами методика разноаспектного анализа экспериментального и системно-языкового материала позволяет исследовать специфику объективации концептов *любовь*, *ненависть* на разных языковых уровнях (семантическом, лексическом, фразеологическом, ассоциативном, речевом). С ее помощью можно построить наиболее адекватную когнитивную модель данных концептов с целью выявления национально-культурных особенностей их функционирования в русском и грузинском языковых сознаниях.

Что же на практике дает применение такой методики? В первую очередь, расширяются возможности словарного накопления студентов. При этом апелляция к знакомым понятиям родной языковой ментальности приближает «чужое» и легче адаптирует его как «свое». Это санкционирует при построении фразы использовать языковые конструкции, которые адекватно понимаемы студентом и не требуют дополнительной ментальной адаптации. При этом нежелательный прием непосредственного перехода на занятиях преподавателем на родной язык исключается, поскольку само значение слов активизирует в сознании студентов глубинные коннотативные смыслы и позволяет углубить процесс понимания, переведя его из поверхностного восприятия на более глубокий уровень – понимание через сопоставление и адаптацию.

Во-вторых, в режиме говорения на практических занятиях использование лингвокультурологического аспекта помогает выработке навыков быстрой речи, так как культурная схожесть не провоцирует ментальной конфликтности у субъектов речи. В тематических диалогах процесс межкультурного дискурса активизирует на психолингвистическом уровне когнитивные процессы, что способствует прямому пониманию и реагированию субъектов речи.

В-третьих, при составлении силлабусов по РКИ целесообразным представляется изучение культурных концептов вера, надежда, любовь в начале курса, так как освоение их семантики снимает в аудитории напряжение по отношению постижения «чужого», адаптируя его как культурно родственное. В дальнейшем, как показывает аудиторная практика, процесс освоения языка идет значительно быстрее.

При непосредственном переводе текстов адекватная передача содержания культурных **концептов** способствует улучшению качества **переводов, их культурной адаптации к ментальности реципиента.**

Список литературы:

1. *Маслова В.А.* Лингвокультурология. Уч. Пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2001.
2. *Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1978.

Миронова Н.Н.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

«DER KIRSCHGARTEN» – «ВИШНЁВЫЙ САД» А.П. ЧЕХОВА В ГЕРМАНИИ

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).

Настоящая статья посвящена рецепции пьесы А.П. Чехова «Вишнёвый сад» в Германии.

Произведения А.П. Чехова хорошо известны в Германии, Австрии, Швейцарии, государственным языком в которых служит немецкий язык (один из четырех – в Швейцарии). Но есть один город в Шварцвальде, который известен как чеховская столица Европы, это – Баденвейлер. В этом курортном городке А.П. Чехов провел свои последние дни в 1904 году. В 1908 году здесь появился первый в мире памятник великому русскому писателю. В 1918 году он был отправлен на переплавку, но в 1922 году восстановлен. С 1956 года здесь открыт Чеховский архив, а с 1998 года – 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 А.П. Чехова, чей талант он приравнивает к искусству Шекспира. Первыми произведениями А.П. Чехова, появившимися в переложении П. Урбана, стали ранние рассказы «Дама с собачкой» и «В овраге». В 1960-е годы 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 году. Постановки К.С. Станиславского были признаны «стандартом» чеховского театра.

Первая постановка Вишневого 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 критике» [Kluge, 1990, s. 1132].

И в наше время некоторые немецкие театры впервые осуществляют постановку пьес русского драматурга. Премьера комедии «Вишнёвый сад» в Ганновере 2 ноября 2009 года 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 Лопахина как бесстрашного пионера авиации, который на одномоторном самолете улетит в новое время.

Последняя премьера пьесы «Вишнёвый сад» датируется 16 января 2010 года. 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 Лопахина. 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 намеки были заменены на немецкую основательность в суждениях [Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 18.01.2010].

У. Вайнцирль дает 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 режиссера 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 века 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 самим собой разумеющимся, как пьесы Шекспира или античные драмы» [Urban, 1988, s. 380].

Пьеса «Вишнёвый сад» – это лирическая драма, трагедия, комедия? Какому литературному направлению она принадлежит: натурализму, декадентству, символизму – противоположными, по своей сути? – Вот

те теоретические вопросы в области литературоведения, которые волнуют не одно поколение немецких и швейцарских славистов в университетах г. Штутгарда, г. Ганновера, г. Тюбингена, г. Базеля. В исследовательских студиях выявлено, что в пьесе А.П. Чехова есть черты и натурализма и декаденства 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 его письмах драматург высказывает сомнения о степени близости переводов к оригиналу. Приведу 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 нашел, что он, Чумаков, 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 не 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 решения, 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 пришел 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]/

(3) «Вишнёвый сад» уже переводится для Берлина и Вены и там успеха иметь не будет, так как там нет ни миллиарда, ни Лопухина, 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 язык в течение ста лет развернулась дискуссия, как правильно передать смысл этого просторечного слова. В немецком языке это передается следующим образом:

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

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

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, аудитории 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 Лопухина 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 анти-мхатовской интерпретации уходящего дворянства: ее можно соотносить 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 анти-мхатовский, рассеивающий иллюзии тех зрителей, которые привыкли к мягким обнадеживающим интонациям Художественного театра» [там же].

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

Список литературы:

1. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода: Учебник. – 2-е изд. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
2. *Олицкая Д.А.* Рецепция пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад» в Германии / Дисс. канд. филол. наук. Томск: ТГУ, 2004.
3. *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2003.

4. Полное собрание сочинений А. П. Чехова в 12 т. Письма: Т. 13 – 20. М., 1948–1951.
5. *Kluge R.-D.* A.P. Cechov in Deutschland // A.P. Cechov: Werk und Wirkung. Bd. 2. Wiesbaden, 1990. S. 1120-1139.
6. *Kluge, R.-D.* Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk, Darmstadt (WBG), 1995.
7. *Urban P.* Über Cechov. Zürich: Diogenes Verlag, 1988.
8. Die Welt. (19.01.2010).
9. Frankfurter Allgemeinen Zeitung (18.01.2010).

Мишуров Э.Н.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД – КВАЗИТРАНСЛЯТ ИЛИ МЕТАПЕРЕВОД?

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 учеными проблематики художественного перевода можно обнаружить только две точки соприкосновения мнений: 1) художественный перевод – это неординарный, специфический вид интеллектуальной деятельности, несовпадающий 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.

Цели, мотивы, место и роль художественного перевода и требования, предъявляемые к нему, в эклектической подборке соответствующих дефиниций попробовал отразить в своем «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 признается «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 нем». Переводчик художественного произведения должен «смирить свою творческую фантазию во имя верности оригиналу. В художественном переводе не позволено

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 учетом 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].

Специалисты в области художественного перевода всегда подчеркивали, что его специфика обусловлена известной дуплановостью – «с одной стороны, его местом среди других видов перевода, а с другой – его соотносимостью с оригинальным литературным творчеством» [Топер, 1975, с. 369] и искусством вообще [Гарбовский, 2008, с. 115].

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 определенном историческом этапе» [Казакова, 2006, с. 4, 25].

В рамках своей теории «транслатологии текста», т.е. учения о типах текста, ориентированного на перевод, И.С. Алексеева 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 ее главной эстетической информации. «В этих же целях, – добавляет автор, – используется и эмоциональная информация, вернее, средства ее оформления», получающие в художественном тексте эстетические функции [Алексеева, 2008, с. 131-132].

В других терминах характерология художественного и специально-художественного видов перевода может быть описана как оппозиция соответственно «принципов лингвопоэтики» и «принципов лингворитористики». Сторонница этой концепции М.В. Полубоярова подчеркивает, что «в художе-

ственном 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].

Вместе с тем на фоне недвусмысленных попыток современных переводоведов дистанцироваться от литературоведческих аспектов художественного перевода нам представляется более плодотворной позиция Н.К. Гарбовского, ратующего за разумное использование большого опыта литературоведческого анализа художественных переводов. «Литературоведческий подход к переводу, – пишет ученый, – предполагает обращение к личности переводчика, попытку понять его выбор, его решения, исходя из его личностных качеств как художника <...>. Именно литературоведческий подход к переводу позволяет взглянуть на перевод как на искусство... как на способ **воспроизведения** действительности, в основе которого лежит ее образное освоение» [Гарбовский, 2004, с. 179].

К этому следует добавить, что без владения литературоведческим аппаратом оценки оригинала переводчик не сможет полностью идентифицировать характерологические структурно-смысловые и образно-контекстуальные черты искомого для перевода художественного произведения. Так, в переводном тексте должны в обязательном порядке аутентично воспроизводиться род, жанр и архитектоника произведения, примыкающего к соответствующему литературному направлению. Переводчик должен владеть такими понятиями и формами их отражения, как сюжет, содержание, фабула, идея, тема, композиция оригинала. Особое место занимает герменевтический анализ образно – смысловой структуры текста, особенностей авторской художественной речи – «авторского почерка» в соответствующих словесно-художественных творениях.

Иначе говоря, переводчик на базе своей литературоведческой и переводческой – языковой подготовки должен воссоздать в переводном тексте в рамках относительно жесткой специфической переводческой парадигмы искомую модель оригинального художественного произведения как целостной системы художественных образов.

Только полное владение подобным литературно-художественным инструментарием позволяет переводчику в известных пределах выполнить завет Гёте – «перевод должен не просто служить вместо оригинала, а полностью заменять его!».

Разумеется, подобное «авторско-переводческое сотворчество» во все не означает, как отмечал В.С. Виноградов в своей полемике с известным теоретиком и практиком художественного перевода Гиви Гачециладзе, «равенства процессов перевода и оригинального сочинительства». Другими словами, переводчик не обязательно должен лично быть поэтом или прозаиком, хотя и должен обладать своеобразной творческой жилкой, чувствовать специфику художественного текста. С другой стороны, «преувеличение роли самовыражения переводчика в процессе перевода, считал ученый, мешает становлению теории перевода как самостоятельной научной дисциплины» [Виноградов, 1978, с. 57].

К оптимальной трактовке работы переводчика художественного текста можно применить «герменевтическую модель перевода» А.Н. Крюкова, суть которой заключается в том, что процесс перевода понимается как **процесс вторичного порождения текста**, после того как переводчик осмыслил оригинал для себя лично, а затем осуществил повторное понимание того, что им уже понято, «в расчете на иноязычного получателя текста перевода» (Нелюбин, 2003, с. 38).

С этой точки зрения итоговый продукт – переводной текст – это своеобразный «квазитранслят», поскольку в практическом плане он лишь отдаленно напоминает действия переводчика профессионально-тематических (военных, юридических, научно-технических и т.п. текстов).

С другой стороны, художественный перевод как особый когнитивно-эстетический, лингвокультурологический, прагмакоммуникативный, вербальнокреативный и полипарадигматический способ перевыражения оригинального художественного текста на некий иностранный язык с целью порождения вторичного художественного текста с максимально схожей родо-жанровой, композиционной и сюжетно-смысловой структурой и одинаковой дискурсивно-перлокутивной ориентации на личность потенциального реципиента фактически являет собой метапереводческий, полисинтетический акт интеллектуальной деятельности.

А это означает, что данный вид перевода «предполагает не только высокое мастерство и профессионализм, но и способность переводчика к художественному образному познанию мира» [Гарбовский, 2008, с. 116].

Список литературы:

1. *Алексеева И.С.* Текст и перевод. Вопросы теории. М.: Междунар. отношения, 2008. – 184 с.
2. *Виноградов В.С.* О специфике художественного перевода и его теории // Филолог. науки. – № 5, 1978. – С. 51-57.
3. *Гарбовский Н.К.* Перевод: ремесло, искусство, теория / Русский язык и культура в зеркале перевода: Материалы международной научно-

-
- практической конференции. М.: Изд. ВШП МГУ им. Ломоносова, 2008.– С. 112-123.
4. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004.– 544 с.
 5. Казакова Т.А. Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: Инъязиздат, 2006. – 543 с.
 6. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – 3-е изд., перер. М.: Наука, 2003. – 320 с.
 7. Полубоярова М.В. Структурные уровни эквивалентности в специальном переводе (на материале англо-русского публицистического перевода). – Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. М.: Воен. Ун-т, 2009. – 20 с.
 8. Тонер П.М. Перевод художественный // БСЭ, 3-е изд., т. 19. М.: Изд-во «Сов. энц.», 1975. – С. 369.

Мишланова С.Л., Уткина Т.И.
Пермский государственный университет,
г. Пермь (Россия)

СПЕЦИФИКА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОНЦЕПТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Как известно, в когнитивной лингвистике базовой категорией становится концепт – операциональная ментальная единица, соотносимая со всеми типами знаний о каком-либо феномене [Алексеева, 2002; Кубрякова, 1996; Степанов, 2001]. Поскольку знание представляет собой элемент деятельности [Щедровицкий, 2005, с. 216], а формирование и развитие знания происходит в деятельности профессиональной, то концепт представляет собой профессиональное знание различного уровня теоретического обобщения. Концепт имеет различные формы репрезентации: ментальную (фрейм) и вербальную (дискурс), при этом не исключается возможность репрезентации специального знания в художественных текстах. Однако в художественном тексте концепт может иметь несколько способов (или вариантов) как ментальной, так и вербальной репрезентации. Особый интерес при этом представляет сопоставительное исследование вариантов репрезентации концепта в художественном тексте и переводе. Отметим, что в современном переводе перевод определяется как двуединый процесс, который включает работу переводчика с материалом и объектом перевода – (ментальной) моделью текста оригинала [Алексеева, 2008, с. 89].

Цель настоящего исследования заключается в выявлении специфики репрезентации в пьесе Б. Шоу «**The Doctor's Dilemma**» (1906) медицинского концепта и его модификации в процессе перевода. Следует подчеркнуть, что медицинский концепт используется Б. Шоу как средство художественной образности пьесы, как способ создания напряженности кульминационного момента.

Прототипом знаменитого персонажа драмы был близкий друг Б. Шоу (1856-1950) английский врач и бактериолог сэр Элмрот Райт (1861-1947). Одним из выдающихся научных достижений Э. Райта была попытка объединить в собственной теории иммунитета «сильные» стороны двух существовавших в то время концепций иммунитета – клеточной и гуморальной [Сильверстайн, 1987; Ульянкина, 1994]. Концепт защитной реакции организма в тексте оригинала представлен следующим образом:

<...> Until Sir Almroth Wright, following up one of Metchnikoff's most suggestive biological romances, discovered that the white corpuscles or phagocytes which attack and devour disease germs for us do their work only when we butter the disease germs appetizingly for them with a natural

sauce which Sir Almroth named opsonin, and that our production of this condiment continually rises and falls rhythmically from negligibility to the highest efficiency <...> (Show).

Таким образом, общее представление о защитной реакции (концепт), сформированное во времена Э. Райта и, соответственно, репрезентированное в пьесе Б. Шоу, можно представить в виде фрейма «Иммунитет» (Рис. 1):

Болезнь – ее нужно искоренить, но лекарства не помогают
(только снимают симптомы)

Микроб – его нужно уничтожить; фагоциты могут его «съесть»,
| если он будет *соединен* («намазан для аппетита») с опсономом

Опсонин – «приправа, соус», *взаимодействует с микробом*,
| что вызывает фагоцитоз комплекса «микроб + опсонин»;
| вырабатывается в организме или вводится прививкой
| (антитоксины, сыворотка, вакцина) его измеряют

Фагоцит – поглощает подготовленные к фагоцитозу микробы
(соединенные с опсономом, «намазанные приправой»)

Врач – готовит вакцину и делает прививку пациенту

Рис. 1. Фрейм «Иммунитет»

Как показано на рис.1, фрейм «Иммунитет» репрезентирует организм пациента (слоты *Опсонин*, *Фагоцит*), отделенные сплошными линиями от слотов *Врач* и *Болезнь*, пунктирной линией отделен слот *Микроб* (не должен находиться в организме человека, но может попадать и вызывать болезнь). *Врач* делает прививку и вводит экзогенный *Опсонин* (вакцину, антитоксин, сыворотку), который (как и эндогенный) взаимодействует с *Микробом*, и этот комплекс «съедается» *Фагоцитом*, что приводит к искоренению *Болезни*. Обратим внимание на то, что Опсонин является ключевой фигурой защитной реакции, поскольку именно он соединяется с *Микробом*, после чего происходит фагоцитоз, т.е. именно он «запускает» взаимодействие всех трех факторов организма. На схеме это взаимодействие обозначено соединением слотов *Микроб* – *Опсонин* – *Фагоцит* (Рис. 1).

Следует отметить, что концепт «Иммунитет» репрезентирован в тексте оригинала неоднократно, при этом наблюдается формальная вариативность. В частности, приведенный ниже фрагмент представляет собой вариант репрезентации концепта защиты организма:

B. B. Drugs can only repress symptoms: they cannot eradicate disease. The true remedy for all diseases is Nature's remedy. Nature and Science are at one, Sir Patrick, believe me; though you were taught differently. Nature has provided, in the white corpuscles as you call them – in the phagocytes as we call them – a natural means of devouring and destroying all disease germs. There is at bottom only one genuinely scientific treatment for all diseases, and that is to stimulate the phagocytes. Stimulate the phagocytes. Drugs are a delusion. Find the germ of the disease; prepare from it a suitable anti-toxin; inject it three times a day quarter of an hour before meals; and what is the result? The phagocytes are stimulated; they devour the disease; and the patient recovers – unless, of course, he's too far gone. That, I take it, is the essence of Ridgeon's discovery.

Построим фрейм концепта, репрезентированного в данном примере, однако условно назовем его «Лечение» (Рис. 2):

Болезнь – ее нужно искоренить, но лекарства не помогают (только снимают симптомы)

Микроб – его нужно уничтожить; фагоциты могут его «съесть»
(1)

(1) –
(Опсонин) – **антитоксин**, вводится прививкой для стимуляции фагоцитов

(1)

Фагоцит – подвергается стимуляции

Врач – готовит вакцину и делает прививку пациенту

Рис. 2. Фрейм «Лечение» в пьесе Б. Шоу.

Как показано на рис. 2, фрейм «Лечение» в целом изоморфен фрейму «Иммунитет» (Рис. 1), т.е. также репрезентирует организм пациента (слоты (Опсонин) = Антитоксин, Фагоцит), отделенные сплошными линиями от слотов Врач и Болезнь, пунктирной линией отделяется слот Микроб. Однако в отличие от предыдущего примера, в данном случае речь идет только об одном факторе организма, участвующем в защитной реакции – Фагоцитах, поскольку второй фактор Опсонин, который вырабатывается организмом то в большей, то в меньшей степени, здесь не упоминается, и замещается экзогенным, т.е. вводимым извне путем прививки Антитоксином. Поскольку дальнейший ход защитной реакции в данном фрагменте не эксплицирован (введенный в организм Антитоксин соединяется с Микробом, после чего этот комплекс погло-

щается *Фагоцитами* и *Болезнь* искореняется), то имплицитными оказываются взаимосвязи между слотами фрейма (на схеме они заключаются в скобки) и, соответственно, неясной сама суть стимуляции фагоцитов (подразумевается, что введение антитоксина приведет к появлению комплексов микроб-антитоксин, которые могут поглощаться фагоцитами). Таким образом, речь идет об иной интерпретации открытия Э. Райта, но, несмотря на смещение акцентов, логика научной теории не нарушается.

Обратимся к анализу перевода данного фрагмента текста:

*БОНИНГТОН. Лекарства помогают подавлять симптомы болезни, но не исцеляют ее. Подлинное лекарство от всех недугов состоит в том, чтобы следовать природе. Поверьте, сэр Патрик, природа и наука – одно, хоть вас и учили, что это не так. **Создав** белые кровяные тельца, как называете их вы, или **фагоциты**, как называем их мы, природа снабдила людей **естественным средством для борьбы с микробами для уничтожения их**. Таким образом, есть лишь один подлинно научный метод лечения любой болезни, и состоит он в том, чтобы **способствовать образованию фагоцитов. Да, фагоцитов**. Лекарства же – только обман. **Найдите возбудителя болезни и приготовьте из него соответствующий антитоксин, который и впрыскивайте три раза в день за четверть часа до еды. Что это даст? Да то, что образование фагоцитов ускорится, они уничтожат возбудителей болезни, и пациент выздоровеет**, если, конечно, болезнь его не была слишком запущена. В этом и состоит, насколько я понимаю, сущность открытия Риджеса (Шоу 1979: 211).*

В ходе анализа перевода данного фрагмента текста также был построен фрейм «Лечение» (Рис. 3):

Болезнь – ее нужно искоренить, но лекарства не помогают (только снимают симптомы)

Микроб – его нужно уничтожить; фагоциты могут его «съесть»

(Опсонин) – **антитоксин**, вводится прививкой для стимуляции (размножения) фагоцитов

Фагоцит – природное средство борьбы с микробами; подвергается стимуляции, начинает усиленно размножаться

Врач – готовит вакцину и делает прививку пациенту

Фрейм «Лечение» в тексте перевода изоморфен фрейму текста оригинала (Рис. 2), т.е. также репрезентирует организм пациента (слоты *Опсонин* = *Антитоксин*, *Фагоцит*), отделенные сплошными линиями от слотов *Врач* и *Болезнь*, пунктирной линией отделяется слот *Микроб*. Также, как и в тексте оригинала, *Фагоцит* признается единственным защитным фактором организма. Но если в тексте оригинала акцент ставится на способность *Фагоцита* поглощать и разрушать *Микробы*, которая актуализируется после стимуляции прививкой, т.е. в присутствии *Антитоксина*, образующего комплекс с *Микробом* и тем самым обуславливающим фагоцитоз, то в тексте перевода «защитные силы природы» ограничиваются только продуцированием *Фагоцитов* (которое усиливается после стимулирующей прививки). Иными словами, основная идея научного открытия главного героя пьесы оказывается не понятой, поскольку наличия одних фагоцитов, пусть даже в большом количестве, согласно Э.Райту, не достаточно для фагоцитоза, обязательным условием этого процесса является присутствие опсонина (или антитоксина, в контексте пьесы выступающего синонимом опсонина).

Кроме того, обращает внимание и перевод первого предложения, смысл которого становится антонимичным тексту оригинала. Если в исходном тексте речь идет об искоренении болезни (*to eradicate disease*), т.е. ее уничтожении, то в переводе говорится о необходимости «исцеления» болезни (*лекарства помогают подавлять симптомы болезни, но не исцеляют ее*). Видимо, ошибочно выбранная коллокация – исцелять больного, а не болезнь, т.к. ‘исцелять – делать здоровым, излечивать’ (Lingvo 11) – также повлияла на модификацию концепта в процессе перевода.

Итак, в исследовании проанализирован концепт иммунной защиты (по теории Э.Райта) и варианты его вербальной (контексты) и ментальной (фреймы «Иммунитет» и «Лечение») репрезентации в пьесе Б. Шоу. Кроме того, проведен сопоставительный анализ перевода и соответствующего фрагмента текста оригинала. Результаты сопоставительного анализа фреймов текста оригинала и перевода представлены в таблице (Табл. 1).

Таблица 1

Сопоставительный анализ фреймов текста оригинала и перевода варианта репрезентации концепта

Фрейм	Б. Шоу	А. Майская
Микроб	+	+
Опсонин	++	+
Фагоцит	+	++
Взаимодействие	+	–
Болезнь	–	+

Как показано в таблице 1, фрейм текста оригинала (Б. Шоу) отражает ключевую роль опсонина в теории иммунитета Э.Райта, при этом отмечается обязательная взаимосвязь факторов иммунитета (опсонин взаимодействует с микробом, после чего происходит фагоцитоз комплекса микроб-опсонин), иммунная реакция обеспечивает исчезновение болезни. Фрейм перевода А. Майской показывает исключительную роль фагоцитов (что соответствует концепции И.И. Мечникова и не отражает открытия Э.Райта), отсутствие взаимодействия факторов иммунитета и продолжение болезни. Иными словами, в ходе сопоставительного анализа репрезентации медицинского концепта в пьесе Б.Шоу и ее переводе выявлена модификация исходного концепта (текста оригинала) в тексте перевода.

Список литературы:

1. *Алексеева Л.М.* Медицинский дискурс: теоретические основы и принципы анализа: монография / Л.М. Алексеева, С.Л. Мишланова. Пермь, 2002.
2. *Алексеева Л.М.* Объект и предмет современного переводоведения / Л.М. Алексеева // Вестник Пермского университета. Сер. Иностранные языки и литературы. 2008. Вып. 5 (21), с. 85–90.
3. *Кубрякова Е.С.* Концепт / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.С. Панкрац, Л.Г. Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996.
4. *Сильверстайн А.* История иммунологии / У. Пол // Иммунология. В 3 т. Т. 1. М., 1987, с. 6–48.
5. *Степанов Ю.С.* В мире семиотики / Ю.С. Степанов. // Семиотика: Антология. М., Екатеринбург, 2001, с. 5–42.
6. *Ульянкина Т.И.* Зарождение иммунологии: монография / Т.И. Ульянкина. М., 1994.
7. *Шоу Б.* Дилемма доктора (пер. А. Майской) / Б. Шоу // Иностранная литература. 1975. № 5, с. 155–199.
8. *Щедровицкий Г.П.* Проблемы логики научного исследования / Г.П. Щедровицкий. М., 2004.
9. *Lingvo 11: электронный словарь* / [http // www.lingvodictionary.com](http://www.lingvodictionary.com).
10. *Show B. The Doctor's Dilemma* / [http // www.online-literature.com](http://www.online-literature.com).

Мусатаева М.Ш.

Казахский национальный педагогический университет им. Абая,
г. Алматы (Казахстан)

РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ В ПОДГОТОВКЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Современная лингвистическая наука характеризуется становлением новых направлений, таких, как прагматическая лингвистика, когнитивная лингвистика, коммуникативная лингвистика, лингвокультурология и др., усилением внимания к содержательной стороне языка, к человеческому фактору в языке, к комплексному исследованию языка в его действии, функционировании. Многие положения, аспекты указанных направлений имеют прямое отношение к словарной деятельности.

В современном языкознании лексикография добилась колоссальных успехов, соответственно изменилось само первоначальное содержание понятия «словарь». В связи с этим современные лексикографы отмечают недостаточность существующей типологии словарей. Так, Ю.Н. Караулов считает, что «существующая типология словарей – это в большой степени типология их названий», поскольку зоны пересечения содержащейся в них информации являются значительными [Караулов, 1981, с. 135]. В современной практике составления словарей ученый выделяет четыре относительно самостоятельные отрасли: терминологическую, вычислительную, учебную и общую лексикографию. Анализ литературы, посвященной каждой из отраслей современной лексикографии, позволяет судить о динамике развития лексикографии как результата очередного этапа человеческих знаний.

Как правило, переводческая деятельность вызывает ассоциативную цепочку: текст – переводчик – двуязычный словарь. Безусловно, трудно переоценить роль двуязычных словарей в осуществлении успешной переводческой деятельности. Разработка теоретических проблем двуязычной лексикографии с целью совершенствования двуязычных словарей различной типологии будет всегда актуальной проблемой, поскольку каждый этап развития лингвистической науки будет ставить перед лексикографами все новые задачи.

Интенсивное развитие сравнительно-сопоставительных, лингвокогнитивных, лингвокультурологических исследований на материале как близкородственных, так и генетически различных языков дало возможность для выявления ряда существенных особенностей конкретных языков, национальной специфики языковых картин мира и др., что дает богатейший материал для создания двуязычных словарей, ориентированных на национальные языки и культуры (Я-1 и Я-2). Мир велик и

разнообразен. Разнолико и разноречиво и человечество, населяющее этот мир. Стремление познать внутренний мир соседа, его менталитет, историю и культуру – все это возможно лишь через межъязыковое общение, т.е. появление двуязычных словарей обусловлено потребностями коммуникации. Так, А.А. Залевская, отмечая включенность слова в индивидуальном сознании в «когнитивный контекст сложившейся у человека концептуальной системы» считает, что «исследование слова в различных видах языкового контекста должно сочетаться с обязательным учетом взаимодействия последнего с когнитивным и эмоциональным контекстами, ибо вне такого взаимодействия само понятие слова как единства формы и значения теряет всякий смысл (напомним, что значение содержится не в слове, а в сознании идентифицирующего его индивида)» [Залевская, 1987, с. 88-89]. Характер и степень значимости разных видов контекстов в разных национально-языковых культурах различен, что неоднократно отмечалось в научной литературе. В течение тысячелетий сосуществования носителей разных языков и культур сложилось множество способов вербализации концептуальной картины мира. При этом концептуальная картина мира для всех одна, а означивание ее основных элементов в каждом языке отлично в силу типологических и других специфических особенностей каждого языка в отдельности.

Известно, что в каждом отдельном языке осуществляется свой специфический способ членения внеязыковой действительности. Наряду с универсальным (общечеловеческим) опытом носители каждого языка получают от предшествующих поколений знания и о некоторых национально-культурных параметрах языковой номинации. Как отмечает И. Пете, «Денотаты и понятия имеют, как правило, общечеловеческий характер. Однако многообразие признаков денотатов дает основание по-разному группировать и объединять предметы, действия, их признаки и отношения между ними. Поэтому из-за различия выбираемых признаков число и объем понятий, отражаемых в словах, в разных языках различны» [Пете, 1989, с. 24].

В лексическом составе языков встречаются номинативные лакуны (отсутствие каких-либо наименований для обозначения данного денотата) вне рамок семантических микрополей. Их эквация (подбор или создание эквивалента) в сопоставляемом языке осуществляется при помощи толкований. Л.С. Бархударов, называет подобные слова «случайными лакунами» [Бархударов, 1975, с. 95], имея в виду неизвестность в большинстве случаев конкретных причин этого феномена. Речь идет об отсутствии семантического эквивалента в выходном языке при наличии денотата, как правило, эксплицирующемся в ДЯС описательно.

Им противопоставляются языковые реалии, не имеющие соответствий в сопоставляемом языке по лингвокультурным причинам, главным образом, из-за отсутствия денотата. «Языковые реалии своей семантикой отражают специфику культурного фона данного языка, которая в иноязычной эквивалении обычно реализуется в виде заимствования лексемы плюс дополнительного толкования» [Лендваи, 1998, с. 56].

Все эти явления должны находить отражение в двуязычном словаре, поэтому дву- и многоязычные словари являются своеобразным «мостиком» между разными народами и культурами.

Высокий уровень развития современной лингвистической науки актуализирует также создание двуязычных словарей, в которых достаточно полно отражался бы функционально-коммуникативный аспект языка, язык в его действии, в силу чего фактор адресата, конкретного пользователя словаря был бы главенствующим.

В успешном осуществлении переводческой деятельности немаловажна роль и специальных словарей, ориентированных на национальный язык. Так, кардинальные изменения в общественно-политической жизни в постсоветском пространстве: образование суверенных государств, активное функционирование государственных национальных языков и многое другое – обусловили реформирование и сферы образования. Одним из его результатов явилось открытие в университетах новых «остродефицитных» специальностей, в связи с чем появилась необходимость в учебниках и учебных пособиях на государственном языке. В результате в странах СНГ появилась огромная масса учебной литературы на государственных языках, которую можно разделить на две группы: качественно новую и переводную. К первой относится научно-учебная литература, касающаяся государственных (национальных) языков и национальной литературы, истории, этнографии и др. Остальная – переводная. Так, большая часть экономической литературы представлена западными учеными в переводе на русский язык. К сожалению, пока еще мало литературы, переведенной с иностранного непосредственно на тот или иной государственный язык. Русский язык остается языком-посредником, поэтому, пожалуй, сейчас самой актуальной сферой является перевод. Складывается ситуация, когда качество знаний студентов национальных (в нашем государстве – казахских) отделений находится в прямой зависимости от качества перевода учебной литературы с русского на национальные языки.

Как известно, переводом научно-учебной литературы в большинстве случаев занимаются специалисты-билингвы (но не лингвисты). Представляется, что переводная научно-учебная литература должна быть результатом коллективного труда специалиста и профессионально-переводчика, которого готовят на филологическом факультете по спе-

циальности «Переводческое дело». Задача лингвистов-лексикографов заключается в том, чтобы вооружить переводчиков словарями, в которых бы учитывались тончайшие нюансы национального языка, на который осуществляется перевод. Полагаем, что к разряду таковых можно было бы отнести созданный нами «Словарь морфем казахского языка» на русском языке, рассчитанного на русскоязычного пользователя [Мусатаева, 2006].

В русской лексикографии существуют богатые традиции описания минимальных значимых частей русских слов в словарях нескольких типов, реализующих различные цели и задачи: 1) словари-корнесловы, объектами описания которых являются корневые морфемы; 2) морфемные словари, раскрывающие морфологический состав приведенных слов в отдельности или целых групп слов; 3) словообразовательные словари, представляющие словообразовательную структуру отдельных или группы слов; 4) толковые словари морфем, цель которых – описание словообразовательных значений аффиксов и специфики функционирования; 5) частотные словари, представляющие количественные возможности аффиксов. Из приведенных типов словарей в казахской лексикографии отмечается лишь изданный в 1988 году словарь Ибатова А., представляющий собой перечень родственных слов казахского языка, который, безусловно, был полезен для исследования словообразовательной системы казахского языка. Между тем отсутствие лингвистических словарей морфем, словообразовательного, обратного и частотного словарей затрудняет изучение казахского языка.

Составленный нами словарь является первым лексикографическим изданием в Казахстане, сочетающим в себе два типа описания минимальных значимых частей казахских слов: толкования и сочетаемости морфем. Он состоит из нескольких частей: предисловия, дериватологического очерка, таблицы соответствия морфем казахского и русского языков, толкования морфем и словаря сочетаемости морфем. В предисловии даются общие сведения о словаре. В дериватологическом очерке описываются типологические особенности казахского языка, сходства и расхождения в словообразовательных системах казахского и русского языков, особенности формо- и словообразования, описываются основные способы образования слов и форм в казахском языке.

В словаре толкование морфем казахского языка дается на русском языке. Расположение материала – алфавитное. Заголовочным словом является аффикс. В словарной статье даются словообразовательные значения и особенности функционирования каждой заголовочной единицы. Некоторые аффиксы обладают омонимичными словообразовательными значениями, каждое из которых сопровождается соответствующим индексом. В казахском языке почти все аффиксы имеют фонетические

варианты, а некоторые – алломорфы. Они располагаются внутри словарной статьи: варианты приводятся знаком / в качестве заголовочной единицы, а алломорфы – в конце словарной статьи соответствующей морфемы. В словаре также учитывается словообразовательный тип дериватов, образованных при помощи этих аффиксов.

Хотя суффиксальное словообразование в казахском языке занимает важное место, количество суффиксов ограничено, чем в русском. Так, если в русском языке для обозначения лиц (по роду деятельности, специальности, принадлежности к какому-либо научному или политическому направлению и др.) используется большое разнообразие аффиксов, то в казахском языке они могут быть эквивалентны лишь одному аффиксу. В связи с этим в созданном нами словаре представлена таблица соответствия аффиксов в русском и казахском языках.

Завершающим разделом словаря является сочетаемость аффиксов. Безусловно, приступая к осуществлению идеи создания подобного словаря, мы осознавали всю ответственность и сложность поставленных задач. Как и любой первый труд, данная работа не претендует на исчерпывающую информацию о сочетаемости морфем казахского языка. Приведя списки слов в части сочетаемости морфем, мы не ставили целью полный охват лексики. Наша задача заключалась в презентации материала на уровне концепта-минимума [А. Вежбицка] на материале малого словаря, а также для иллюстрации степени продуктивности той или иной морфемы.

Поскольку в казахской лексикографии отсутствуют частотные, обратные и словообразовательные словари казахского языка, определение степени продуктивности (непродуктивности и малопродуктивности) тех или иных аффиксов затруднено. В связи с этим словарь сочетаемости аффиксов, составляющий одну из основных частей словаря, выполняет двоякую функцию:

Позволяет доказательно говорить о степени продуктивности (непродуктивности и малопродуктивности) словообразовательных и формобразующих морфем. Так, на материале сочетаемости около 1500 глаголов с теми или иными аффиксами продуктивность и регулярность той или иной морфемы доказывается фактическим материалом. В данном перечне глаголы представлены в основной, понудительной (в составе которых выделяются аффиксы и страдательной формах (в составе которых выделяются соответствующие аффиксы).

Ввиду богато представленного количества вариантов морфем в казахском языке, имеющих в казахском языке специфичную сочетаемость в зависимости от конечного звука производящей основы, предлагаемый словарь сочетаемости помогает пользователю правильно использовать ту или иную морфему.

Поскольку данный словарь демонстрирует механизм формо- и словообразования в казахском языке, он актуален, на наш взгляд, не только для переводчиков и для лиц, занимающихся сопоставлением типологически разных языков (русского и казахского), но и для лиц, изучающих казахский язык. Последнее будет способствовать формированию паритетного двуязычия в нашем государстве, соответственно, гармоничному развитию билингвальной личности.

Предлагаемый словарь обогащает русскоязычного переводчика необходимыми сведениями об особенностях морфологической структуры слов казахского языка, сводящихся к следующему:

1. В отличие от русского, в казахском языке каждый аффикс (за некоторым исключением) является показателем только одной определенной грамматической категории (или числа, или падежа, или лица и т.д.), но никогда не может указывать сразу на несколько значений. Также следует отметить, что, кроме формы притяжательности, одновременно несколько грамматических значений имеет аффикс предикативности.

2. Все словообразовательные и формообразующие аффиксы по своему составу в основном однотипны, стандартны и имеют только фонетические варианты.

3. Очень редки элементы омонимичных аффиксов.

4. Слово- и формообразование происходит в основном путем прибавления к корню или основе слова аффиксов без каких-либо изменений основы. При образовании одного слова от слова с другим значением происходят разного рода изменения звуков внутри основ.

5. Знаменательное слово в исходной форме разделить на основу и аффикс нельзя, т.к. в нем непроизводное корневое слово состоит только из корня, а изменяемой части или особых грамматических показателей не имеет. Исключение, пожалуй, составляют лишь глаголы, в которых -у является показателем неопределенной формы глагола.

6. Иногда в казахском языке, как и в русском языке, некоторые лексико-грамматические значения образуются перестановкой ударения. Это наблюдается в случаях наличия в составе слова омонимичных аффиксов.

7. Грамматические значения не могут быть образованы от других основ (за исключением единичных случаев).

8. Ввиду отсутствия приставок нет приставочного формообразования. Эти понятия передаются в казахском языке разными словами или разными формами слов.

9. Отсутствует супплетивное формообразование (образование форм при помощи смены корней).

10. Нет суффиксов субъективной оценки качества, поэтому значения прилагательных с суффиксами -оньк-/-еньк, -ушк-/-юшк, -енн- рус-

ского языка передаются на казахский сочетанием разных частей речи или присоединением интенсивной формой качественных прилагательных (усилительных слоговых форм).

11. Нет притяжательных прилагательных, поэтому для передачи значения притяжательных прилагательных русского языка на казахский используется сочетание двух существительных, из которых первое стоит в родительном падеже, а второе принимает лично-притяжательный аффикс и указывает на принадлежность данного предмета определенному лицу.

12. Отсутствуют некоторые относительные прилагательные, указывающие: а) на материал, из чего состоит или сделан предмет, поэтому прилагательные с подобными значениями передаются существительными, находящимися в форме усеченного исходного падежа; б) на отношение к месту, на назначение предмета, отношение к неодушевленным предметам и отвлеченным понятиям. Эти прилагательные в казахском языке передаются существительными в родительном падеже.

13. Прилагательные со значением отношения ко времени передаются производными прилагательными.

14. Нет особых аффиксов для образования форм превосходной степени прилагательных, поэтому данная форма передается: а) описательно, при помощи слова *ен* «самый»: б) путем присоединения аффикса притяжательности III лица к **качественному прилагательному, а предмет, которому дается самая высокая или самая низкая оценка сравнительно с этим же качеством у других предметов, оформляется родительным падежом;** в) при помощи усилительных слоговых форм, образованных путем выделения из первого слога качественных прилагательных и добавления суффикса деепричастия – *н*, которые присоединяются к исходной основе: *жып-жылы* – теплейший.

15. В казахском языке некоторые формы косвенных падежей указательных местоимений имеют значение наречий.

Подготовка будущего переводчика, на наш взгляд, не должна ограничиваться лишь изучением иностранных языков, теории и практики, техники перевода. Существенно также формирование профессиональных навыков извлечения лингвистической, лингвокогнитивной, лингвокультурологической информации из лексикографических источников различной типологии. Это возможно лишь в том случае, если национально-ориентированные словари различной типологии станут «настоящими» в учебном процессе. Задача преподавателя заключается в постоянной разработке системы заданий, позволяющими сделать востребованными не только двуязычные, но и словари, ориентированные на национальные языки и культуры.

Список литературы:

1. *Караулов Ю.Н.* Об одной тенденции в современной лексикографической практике // Русский язык. Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. М.: Наука, 1981, с. 135–153.
2. *Залевская А.А.* Семантика слова и контекст в психолингвистическом аспекте // Значение и его варьирование в тексте. Волгоград, 1987, с. 88–89.
3. *Пете И.* Лексикология русского языка для венгерских студентов-русистов. Будапешт: Танкенвкиадо, 1989.
4. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод. М.: Международные отношения, 1975.
5. *Лендваи Э.* Лексическая система русского языка. Budapest, 1998, с. 48
6. *Мусатаева М.Ш.* Словарь морфем казахского языка. Алматы.

Назаренко Л.Ю.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem,
Karlova Univerzita v Praze,
г. Прага (Чехия)

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

Пьесы А.П. Чехова занимают одно из центральных мест в репертуарах профессиональных чешских театров. Чехова играют в Чехии много. Театроведы подтверждают, что пьесы двух авторов – А. Чехова и В. Шекспира – наиболее часто ставятся в Чехии. Каждое десятилетие осуществляется в среднем двадцать новых постановок пьес А. Чехова в различных театрах страны. Для такого небольшого государства, как Чехия, это значительное число. Впервые слово великого русского писателя зазвучало в 1889 г. со сцены театра На Вевержи (Na Veveří) города 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 писателя 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 режиссеры 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 был Борживой Прусик (Bořivoj Prusík), который даже вел активную личную переписку с писателем. В последующие годы переводам драматических произведений Чехова посвятили свое творчество П. Папачек (P. Paříšek), 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 значительной мерой отражал уровень переводческого мастерства своей эпохи. Попробуем здесь проследить историю чешских переводов А.П. Чехова на примере пьесы «Три сестры».

Первый перевод «Трех сестер» сделал Б. Прусик в 1906 году, а в 1920 году появился новый перевод П. Папачка. Для обоих переводчиков характерно старательное копирование оригинала, панический страх отступить от буквы. При этом стремление сохранить как можно большую

близость к лексическому и синтаксическому строю подлинника имело обратную сторону. Текст А.П. Чехова казался тяжеловесным, поскольку нехарактерные для чешского языка причастные обороты и сложные синтаксические конструкции были последовательно сохранены. Лексика первых переводов тяготела к книжному стилю с налетом архаичности. Например, в переводе «Трех 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 hubovati* (устар.) *hned od rána v sedm hodin a v devět jsem udeřil* (устар.) *dveřmi a odešel*; *Pomozíš* (устар.) *mně Bůh!*

Б. Прусик сохраняет в тексте перевода типичные для русской языковой культуры обращения, калькируя их: *batuško, mátuško, ěaničko, 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 tuži nasolila* (букв. чтобы мужу посолить); *ну, что ты, Маша, плачешь, чуждачка – proč, Mášo, pláčeš, ty podivná* (букв. почему ты плачешь, странная Маша); *Эх-ма, жизнь малиновая, где наша не пропала! – Hejhá, život náš malinový, ať už bude tak či tak!* (букв. эх-ма, жизнь наша малиновая, хоть так, хоть эдак).

В 1949 году выходит новый перевод «Трех сестер» Ладислава Фикара. Этот перевод был несомненным шагом вперед в плане адекватного воспроизведения чеховского текста. В сравнении с предыдущим переводом «Трех сестер» П. Папачка 1920 года, лексика Л. Фикара была гораздо ближе к живому разговорному языку, его образы были ярче, метафоры – сочнее. Сравним примеры из двух переводов: *silný děšť se sněhem – plískanice*; *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 спотыкается на громоздких и тяжеловесных синтаксических конструкциях. Но переводчик порою перехлестывает в экспрессивности, которой он пытается компенсировать потери при передаче патетических и возвышенных русских интонаций более сдержанными, нейтральными чешскими языковыми средствами. Ср.: *Сегодня утром проснулась, уви-*

дела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно – *Dneska jsem se probudila, toho světa 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. Фикар допускает две погрешности перевода: *Теперь нет пыток, нет казней, нашествий* – *Přestávají pitky, opilství, káznice, loupeže*. Здесь русское *пытки* переведено созвучным чешским *pitky* – «пьянки, попойки», а *казни* как *káznice* – «тюрьмы». Таким образом, в переводе получаем: «Теперь нет пьянок, нет пьянства (дополнено переводчиком), нет тюрем, грабежей». Смысл Чеховского текста искажен. 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 устойчивых фразеологических сочетаний. Фразеологизм в реплике Соленого «барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать» Б. Прусик калькирует: «*nekrm kaši barona, ale nech ho filosofovati*». У чешского читателя или зрителя эта фразеологическая калька вызовет лишь недоумение, поскольку каша не является ни распространенным, ни популярным чешским блюдом, и образ русского фразеологизма остается неясным. «Кормит барона кашей» в своем переводе и Л. Фикар: «*Kaši barona nekrm, takhle pofilosofování, toho ti přej*». Несколько лучше справились с задачей воспроизведения этого фразеологизма К.Крауз и Й.Топол в переводе «Трех сестер» 1966 года: «*Ty na barona chlebem, on do tebe filozofii*». Но наиболее адекватным нам представляется последующий перевод Л. Сухаржицы 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 воспроизведена 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!» передается с помощью описательного перевода, при котором теряются и смысловые, и экспрессивные нюансы: «*Ech, ty krásu nejkrásnější, kam ses nám jen poděla*» – перевод Л. Фикара, «*At' 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, искажил 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 можно проследить также на примере перевода слов-реалий в тексте «Трех сестер». Если у Б. Пруссика, П. Папачка и Л. Фикара текст перевода пестрит калькированными *верстами, пудами, блинами, пирогами, квасом, земскими управами*, то К. Крауз и Й. Топол заменяют русские реалии общепотребительной 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 чешскому зрителю. 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 – milostpán, 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, т.к. 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 «Трех сестер» К. Крауза и Й. Топола 1966 года, 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 то, что перевод «Трех сестер» К. Крауза и Й. Топола создавался для конкретной театральной постановки пьесы А.П. Чехова режиссером Отомаром Крейчей в театре Divadlo za branou (Театр за воротами). Концепция этого перевода возникла под влиянием общего режиссерского 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 непредубежденным 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, лишенным 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. Тополь, 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 годов XX века на чешской сцене появились новые чеховские переводы Леоша Сухаржипы. Л. Сухаржипа в 50-е годы был студентом театрального института в Москве и уже с тех пор находился во власти мира Чехова. Л. Сухаржипа был не только великолепным знатоком русского языка и культуры, но и 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 режиссера Я. Качера, который работал над постановкой чеховских драм вместе с Л. Сухаржипой, переводчик перевернул представления чешского зрителя о русской классике: «Оказалось, что в переводе Л. Сухаржипы Чехов предстал современно мыслящим человеком с тонким чувством юмора» [Patočková, 2007, s. 23]. Леош Сухаржипа перевел все пьесы русского писателя, и его переводы стали основой лучших чеховских постановок последних четырех 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 годы новаторские постановки «Вишневого сада», «Чайки», «Дяди Вани» и «Иванова» в переводах Л. Сухаржипы, осуществленные 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. Вер-

ниша 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 Чехова – это серьезный творческий вызов, который предоставляет неограниченные возможности сценического воплощения авторского замысла, интерпретации сложной мозаики человеческих характеров и взаимоотношений.

Список литературы:

1. *Etlik J.* Leoš Suchařipa – člověk divadelního myšlení, Divadelní noviny, 1994, №3.
2. *Patočková J.* Krejčův český Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, Divadelní revue, 2007, №3.
3. *Švejda M.* Deset let s Čechovem, Divadelní noviny, 2000, №3.
4. *Suchařipa L.* Pravidla hry. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998.
5. *Zmatlík I.* Čechov a Mrožek aneb Listování v paměti. Praha: Artur, 2001.

Нестерова Н.М., Соболева О.В.

Пермский государственный технический университет,
г. Пермь (Россия)

«ВСЯ РОССИЯ НАШ САД»: О РЕАЛИЯХ УСАДЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА В ПЬЕСАХ А.П. ЧЕХОВА И ИХ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ ТРАНСЛЯЦИИ

All old houses have stories to tell. Of these sagas, few are as
rich and dramatic as those embedded within the walls of
Russia's country estates.

Pr. Roosevelt

The conventional literary association of gardens with love
and youth and renewal is a touchstone of Chechov's art.

J. Malcolm

Имя А.П. Чехова как классика русской литературы в нашем сознании, а также в сознании читающей части общества за рубежом обязательно ассоциируется с представлением о русской усадьбе и ее саде, о чем и свидетельствуют слова американской исследовательницы жизни и творчества писателя J. Malcolm, вынесенные нами в эпиграф. Действительно, Чехова можно с полным правом отнести к тем авторам, благодаря которым в русской литературе появился так называемый «усадебный текст».

Усадебный текст (термин принадлежит В.Г. Щукину, автору блестящего исследования этого текста) – одно из интереснейших и сложнейших сверткестовых образований. Возникает он как отражение той уникальной «усадебной культуры», сложившейся в России, которая, по утверждению В.Г. Щукина, «срослась с соответствующими этой культуре литературными формами» [Щукин, 2007, с. 400]. Среди символов русского усадебного текста самым емким метафорическим выражением усадьбы, ее «текстом-кодом» (термин Ю.М. Лотмана) является сад. И это не случайно, так как именно сад ассоциативно связан для носителя христианской культуры с образом рая. Исходя из этого, очевидно, что целый ряд чеховских произведений – и в первую очередь пьесы – органично вписывается в усадебный текст.

Любовь Чехова к русской дворянской усадьбе, в частности, к усадебному саду, по-видимому, и стала причиной того, что именно усадьбы становятся местом действия многих его произведений. Тексты наиболее известных пьес: «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» – открываются авторскими ремарками, указывающими на место дей-

ствия: «Сад в имени Иванова» («Иванов»), «Часть **парка** в имени Сорина» («Чайка»), «Сад. Видна часть сада с террасой» («Дядя Ваня») и наконец, «Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник» («Вишневый сад»).

Из всех названных пьес «самая усадебная» – это, бесспорно, «Вишневый сад», где сад является не местом действия, а онтологической основой сюжета пьесы, центральным образом-символом. Известно воспоминание К.С. Станиславского о том, как Чехову нравилось придуманное им название, как он подчеркивал, что это именно «Вишнёвый», а не «Вишневый» сад. Разница, как ее понял режиссер, заключалась в том, что «вишневый сад – это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но “Вишнёвый сад” дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни. Такой сад растет и цветет для прихоти, для глаз избалованных эстетов» [Станиславский, 1960, с. 411].

Итак, «Вишнёвый сад» – это символ «былой барской жизни». А барская жизнь имела свой уклад, который включал в себя не только предметный мир, но и его обитателей, их отношения, их занятия, их времяпрепровождение, т.е. все то, что составляло усадебное пространство и его дух. Обратимся к характеристике этого пространства, которое дает В. Щукин: «Метафорическая соотнесенность с образом райского сада – важная, но не единственная черта культурного пространства усадьбы. Ее бытовое пространство представляет из себя целый комплекс, включающий как произведения разных видов искусства <...> и разных стилей, так и вещи, просто необходимые просто в быту и хозяйстве: разнообразные помещения, мебель, одежду, транспортные средства, утварь, книги, принадлежности для письма, игры в карты, рыбной ловли, охоты, купанья и т.п. К этому надо прибавить отличные друг от друга категории людей – обитателей усадьбы. Люди и вещи в пространственном отношении вписывались в тот природный и культурный ландшафт, который представляла из себя усадьба с ближайшими окрестностями, бывшими во владении помещика и осмыслявшимися как своя земля, своя округа. Из этого и складывалось **реальное пространство усадьбы**» [Щукин, 2007, с. 249]. Исследователь предлагает даже своего рода «усадебный словарь», который содержит слова, «используемые для языкового кодирования поэзии дворянских гнезд» [там же, с. 329]. Входят в этот словарь и **реалии** усадебного пространства.

Исходя из вышеприведенного определения усадебного пространства, нами были выделены две категории реалий в пьесе «Вишневый сад»: 1) реалии, относящиеся к обитателям усадьбы – «мир обитателей»; 2) реалии, относящиеся к вещественному миру усадьбы – «мир вещей».

В переводоведении реалии традиционно относят к непереводимому или труднопереводимому. Трансляция реалий в другую лингвокультурную среду требует от переводчика, с одной стороны, глубокого знания исходной лингвокультуры, а с другой – профессионального мастерства в выборе средств выражения на языке перевода. Известно, что сам Чехов относился с недоверием к переводу своих произведений и даже протестовал против перевода «Вишневого сада», поскольку считал, что русские реалии пьесы не соответствуют жизни и действительности, например, французской или немецкой. Он писал «французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения», а в Германии «... нет ни биллиарда, ни Лопахиных, ни студентов а la Трофимов» [Чехов, 1983, с. 55].

Однако все мы знаем, что Чехов относится к самым переводимым русским писателям. Появляются все новые и новые переводы. «Переводить Чехова – удовольствие, в котором я не могу себе отказать», – сказал Том Стоппард, который также недавно перевел «Вишневый сад». В данной работе анализируется перевод Питера Карсона (Peter Carson), выполненный в 2002 году. В англоязычной критике он был назван «moving translation» и «close to original». С такой оценкой можно согласиться.

Как уже отмечалось, в чеховской пьесе как пьесе усадебной мы выделяли две категории реалий, условно нами обозначенные как «мир обитателей» и «мир вещей». Из-за ограниченного объема данной статьи приводим только очень небольшую часть из них.

1. «**Мир обитателей**». Здесь интерес и трудность для перевода представляют те реплики героев, в которых отражаются их отношения. Мы выделяем отношения между «равными» и отношения, которые можно обозначить как «барин – слуга». Это прежде всего языковые реалии, которые и организуют внутренний мир усадьбы. Начнем с реплики верного старого слуги Фирса

– Фирс: *Барыня здесь будут кушать.*

– Firs: *The mistress will take her coffee here.*

В словах Фирса звучит гордость и счастье старого слуги, который рад, что **его барыня** (в переводе ставшая английской mistress!) вернулась и он может снова ей прислуживать, заботиться о ней. Слово «кушать» в данном случае употребляется в значении *кушать чай, кофе*, что является просторечным и устаревшим. Отсюда и перевод, в котором эксплицируется данное значение, но теряется культурная маркированность.

А вот реплика хозяйки, обращенная к своему старому лакею:

Любовь Андреевна: *Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старушок. Я так рада, что ты еще жив.*

Lyubov Andreevna: *Thank you, Firs, thank you, my dear old thing. I'm so glad you're still alive.*

Сразу же упомянем еще две реплики, содержащие слова «дед» (обращение Яши к Фирсу) и «голубчик» (обращение Лопухина к Пете Трофимову), которые в английском варианте превращаются в одинаковое «old man», стирая все стилистические и смысловые нюансы русских обращений.

Следующий пример – это снова реплика Фирса, обращенная к Дуняше.

– *Фирс: Эх ты недотепа...*

– *Firs: Oh you booby...*

По ходу пьесы слово «недотепа» звучит еще три раза: в двух репликах Фирса, обращенных к Яше и к самому себе (финальная сцена), а также в реплике Раневской, называющей недотепой Петю Трофимова. В переводе во всех четырех случаях используется слово «booby» (a stupid person). В последних трех оно усиливается прилагательным «big», таким образом, если Дуняша просто «booby» (т.е. «дурочка»), то Петя, Яша и сам Фирс – это «большие дураки». Представляется, что в переводе происходит сужение семантики русского слова, поскольку оно включает в себя сему неуклюжести, неловкости, какой-то недоделанности в широком смысле, а не только и даже не столько глупости. (Подробнее о переводе этого слова и слова «*враздробь*» см: [Полоцкая, 2003]).

О межличностных отношениях обитателей усадьбы говорят и так называемые прозвища. К ним относятся знаменитые «двадцать два несчастья» и «облезлый барин», которые в английском варианте становятся «a walking accident» (ходячий несчастный случай) и «a moth-eaten gentleman» (поеденный молью господин). Смысловой сдвиг очевиден, но нельзя не отдать должное переводчику – оба его решения дают представление о смысле исходных выражений, создают нужный образ. Чего, как представляется нам, нельзя сказать о другом образе – образе «вечного студента», который под пером переводчика становится «a perpetual student», что вызывает ассоциацию с Perpetuum Mobile.

Теперь приведем несколько примеров реалий из «мира вещей».

2. «**Мир вещей**». Среди этих реалий вычленим реалии, относящиеся к «топографии» усадьбы и дома, предметы мебели, одежды, еду. Приведем только самые значимые. Начнем с дома и сада, куда возвращается хозяйка усадьбы.

Любовь Андреевна: *Детская, милая моя, прекрасная комната... В этой детской я спала, глядела отсюда на сад.... Весь, весь белый! О сад мой!*

Lubov Andreevna: *Oh my childhood, my innocence! I used to sleep in this nursery, I used to look at the orchard from here... All white, all white! Oh my orchard!*

Как видим, обращение к реальной комнате – детской в переводе заменяется обращением к абстрактным понятиям – детству и невинности, т.е. перед нами метонимический перевод: замена предмета образом, связанным с ним, хотя, как нам кажется, для Чехова важно именно обращение к предметам, не зря за обращением к детской и саду последуют обращения к шкафу: «Шкафик мой родной!» (My dear little cupboard...), к столу: «Столик мой» (My little table). С точки зрения перевода реалия «шкаф» представляет несомненный интерес, поскольку в тексте пьесы она становится и «шкафиком родным», и «многоуважаемым шкафом», и «шкапом». Это зависит от того, кто называет данный предмет – Раневская, Гаев или Дуняша. В переводе же неизменно фигурирует «cupboard», что, бесспорно, нивелирует символическую составляющую данного предмета.

Кроме детской к внутренним топографическим реалиям относятся **передняя** и **людская**, обязательные помещения барского дома. В переводе они, соответственно, становятся **front hall** и **servants' room**, сохраняя референциональные значения русских реалий, но утрачивая, как нам кажется, коннотативные смыслы.

Необходимо упомянуть еще одно бросающееся в глаза несовпадение русской и западной действительности (в данном случае – английской). Это русская баня, которая обязательно присутствует в усадьбе (в ней не только мылись, но иногда и использовали как временное, без особых удобств, жилье). В пьесе в ней живет вечный студент Петя Трофимов, о чем и говорит Дуняша: «В бане спят, там и живут. Боюсь, говорят, стеснить». Представляется, что вся эта фраза может быть отнесена к реалиям: баня – как предметная реалия, а сама конструкция предложения – как языковая реалия, обеим нет соответствия в английской лингвокультуре. Поэтому и возникает следующий вариант перевода: «He is sleeping in the **bath-house**, that's there he is staying. He says he's afraid of being in the way». Тут невольно вспоминаются опасения автора: «Французы не поймут!» Вот и возникает парадокс, который можно сформулировать как «переводимый непереводимый Чехов».

Чеховские пьесы переводят, играют в театрах, они становятся для современного театра «чем-то самим собой разумеющимся, как пьесы Шекспира или античные драмы» (Петер Штайн). Их экранизируют, адаптируя к иной (не русской!) действительности, но как русский усадебный текст они, на наш взгляд, остаются «непереводимыми», и во многом это происходит благодаря не передаваемым средствам другого языка, реалиям русского усадебного пространства.

Список литературы:

1. *Полоцкая Э.А.* «Вишневый сад»: Жизнь во времени. М.: Наука, 2004.
2. *Станиславский К.С.* А.П. Чехов в Художественном театре // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худ лит-ры, 1960.
3. *Чехов А.П.* Полное собрание сочинений и писем в 30 т.: Письма. М.: Наука, 1983. Т. 12.
4. *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В.Г. Российский гений просвещения. М.: РОССПЭН, 2007.

Николаева Е.А.

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева,
г. Саранск (Россия)

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РУССКИХ ПИСА- ТЕЛЬНОСТЕЙ XVIII СТОЛЕТИЯ: ТРАДИЦИЯ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ

XVIII столетие ознаменовало собой новый этап в развитии российского общества: культурная изолированность и обособленность сменяется живейшим интересом к основным веяниям европейской культуры. И в этом отношении эпоха правления Екатерины II неувлимо напоминает алхимическую лабораторию, в горнилах которой взращивался «философский камень»: так как именно тогда и возникает подогреваемая лозунгами великих просветителей идея о создании «новой породы людей», а точнее светских женщин, которые в том же духе, духе образования, воспитают своих детей, продолжающих их дело – результатом же явится новое цивилизованное общество. И 5 мая 1764 г. было подписано решение об учреждении Воспитательного общества благородных девиц. Просветительство императрицы к концу ее правления достигло немалых результатов: налицо были изменения в быту, окружавшем русское дворянство, ведь изменяясь, человек изменяет и свою среду, которая в свою очередь диктует свой стиль поведения.

Что же представляла собой образованная женщина той эпохи? Итак, образованная русская женщина XVIII века – это «особа, которая владеет одним-двумя иностранными языками, умеет прекрасно излагать свои мысли и в разговоре, и на бумаге. Она следит за новинками науки, литературы и искусства, читает журналы – российские и зарубежные. Она занимается самообразованием всю жизнь. Такая женщина умеет поддержать разговор на любую тему, и разговор этот будет приятен собеседнику. Она играет на музыкальных инструментах, танцует, может сделать портретный набросок и сочинить эпиграмму. Образованная женщина модно и всегда уместно одета. Её манеры безупречны. Она любит прогуляться в саду и, может быть, даже заняться физическими упражнениями. ...Минувшие эпохи, стремительно меняющаяся жизнь и по сей день вносит в этот образец лишь некоторые поправки» [Пономарева, 2004].

В сущности, такой объём образования, воспитания и способ подготовки человека был направлен на развитие, во-первых, его собственной личности, когда она может проявить себя в разных областях жизни разумно, свободно и без неудобства для окружающих, а, во-вторых, на выработку умения общаться с другими людьми. Именно этот аспект

– цивилизованное общение с другими людьми – был особенно важен. Развитие коммуникативных способностей женщины и ее творческого потенциала привело, в конечном итоге, к возникновению феномена «женской литературы».

Летопись отечественной литературы рассматриваемого периода не особенно богата женскими именами. Нам кажется, это объясняется не недостатком талантности и умственного развития в среде образованных русских женщин того времени, а тем, что женщинам даровитым, умным и развитым, которые в иных условиях могли бы прославить свои имена плодотворной творческой деятельностью, была чужда идея профессионального труда на каком бы то ни было поприще и на научно-литературном, в том числе. Вследствие этого дарования и знания заглушались или растрачивались на дилетантские пустяки.

И все же начало женской литературе было положено. Литературное творчество привлекало женщину не случайно. По справедливому замечанию М.Ш. Файнштейна, век Просвещения усилил роль писателя, поэта, переводчика, превращая его в активную силу развития общества. Основное влияние на самообразование женщин оказывала литература, поскольку системы женского образования в то время не существовало. Выступая участницами литературного процесса, женщины получали возможность выработать философско-этические нормы и критерии, которыми хотели бы повлиять на российскую действительность [Файнштейн, 1998, с. 6]. **Справедливости ради стоит отметить, что большинство женщин-писательниц тем или иным образом принадлежали к литературному окружению известных писателей екатерининской эпохи.**

Литературная биография русских женщин-писательниц началась с переводов. И это не случайно. В XVIII века на фоне невиданного подъема общественного самосознания, расширения культурных, экономических и политических связей с зарубежьем, в образованных кругах русского общества шло активное освоение европейских культурных и литературных традиций. Поскольку иностранными языками владели немногие представители высших сфер российского общества, не говоря уже о среднем слое, переводы известных европейских произведений пользовались громадным успехом. «Расцвет переводческого творчества пришелся на правление Екатерины II, когда обучение иностранным языкам сделалось одной из основных составляющих образования подрастающего поколения дворян как в столицах, так и в провинции», – справедливо полагает культуролог В.С. Семина [Семина, 2005]. К концу XVIII века русская литература пополнилась сотнями переводов французских, немецких, английских, итальянских и античных авторов.

Среди переводчиц одно из первых мест по праву принадлежит Екатерине II и Е.Р. Дашковой. Не менее талантливой и яркой писательницей

и переводчицей была их современница А.И. Вельяшева-Волынцева, познакомившая русских читателей с произведениями французского драматурга и романиста Т.С. Гёллета «Тысяча и один час», с повестью «О графе Оксфордском и о миладии Гарбии», а также с «Историей Бранденбургской», написанной прусским королем Фридрихом II. Наиболее известной и любимой поэтессой и переводчицей в тот период была М.В. Сушкова, высокое качество переводов которой отметил журнал «Санкт-Петербургский вестник». Многие профессиональные писатели, например, Д.И. Фонвизин и М.М. Херасков, отмечали высокое художественное мастерство Е.А. Меншиковой.

В восьмидесятые годы XVIII века переводческая и литературная деятельность дошла и до русской провинции, постепенно возвращающей собственные культурные центры. Один из наиболее известных располагался в Тамбове в доме предводителя местного дворянства А.М. Нилова, где проводились литературные вечера, спектакли, читались стихи и переводы с французского и немецкого языков его жены Е.К. Ниловой, из-под пера которой вышли переводы философских размышлений Д. Гарви. В Нижнем Новгороде особенной популярностью пользовались переводы Н. Прокудиной, киевляне зачитывались произведениями А.П. Хвостовой. Таким образом, переводческая деятельность не была привилегией только культурных столиц России, а распространялась повсеместно, с расширением зоны просветительской деятельности Екатерины.

Закономерно возникает вопрос: почему переводы, выходящие из-под пера непрофессиональных писательниц, не только с легкостью вписываются в отечественный литературный процесс, но и пользуются популярностью? Жанровый анализ переводных произведений показал, что в основном, писательницы работают в жанре комедии, трагедии, сказки, любовной повести, приключенческого романа, нравоучительно-сентиментальной повести и философского романа, т.е. обращаются к переводу произведений морализаторского плана, соответствующих основным тенденциям эпохи Просвещения и отвечающим требованиям литературного канона.

Понятие «литературный канон» включает в себя совокупность литературных достижений, избранных в качестве общепринятых и обязательных образцов, «собрание текстов, сохраненных в устной <...> или письменной форме, т.е. корпус произведений и их авторов, считающихся особо ценными и потому достойными передачи из поколения в поколение» [Хайдебранд, 2000, с.44].

Канон проявляется на двух уровнях: на уровне текстов, передаваемых из поколения в поколение (материальный канон), и на уровне содержащихся в нем представлений о ценностях (канон критериев и

толкований). Следовательно, его основными функциями являются узаконение определенных эстетических и этических ценностей, создание идентичности (тождественности, одинаковости) и определение ориентиров [Демидова, 1999, с. 216]. По мнению филолога О.Р. Демидовой, литературная традиция и канон формируются в пространстве литературной коммуникации, традиционно складывающейся в любой культуре как мужская сфера; следовательно, чтобы быть «достойными» канонизации, женщины-авторы должны ориентироваться на мужскую традицию [там же, с. 8]. (Возможен другой путь – развитие собственно женской сферы литературного творчества, но для русских писательниц XVIII столетия это пока непосильная задача).

Вступая на литературный Олимп, женщины-писательницы стремились занять в нем достойное место, т.е. соответствовать сложившимся понятиям о морально-нравственных ценностях и укладываться в рамки идентичности, определенные писателями-мужчинами. Лишь при соблюдении этих условий можно было надеяться на признание литературных достоинств. (Правда, критики-мужчины по большей мере отказывались признавать их существование, опираясь, главным образом, на мнение о том, что женщина не может заниматься литературным трудом в силу природной ущербности). Именно этим, нам кажется, можно объяснить использование женщинами уже проверенных временем жанровых форм из арсенала литературы, созданной мужчинами (заметим, что переводились произведения, созданные, как правило, писателями). И в этом нет ничего удивительного, поскольку переводчицы, помимо высокого уровня профессионализма, демонстрировали основное свойство женственности – аккумуляцию и трансляцию традиций, в данном случае, вдобавок еще и традиции инокультурной.

Традиции уместно рассматривать как аналог культурных текстов, существующих в устной форме и являющих собой квинтэссенцию совокупности норм и образцов социально рекомендуемого поведения, устойчивых формы социальной организации, регуляции и коммуникации, нравы, обычаи, обряды и ритуалы. Следовательно, традиция выступает механизмом актуализации культуры, запечатлевающим определенные способы организации культурного материала. Как механизм непосредственной трансляции культурной информации, традиция предполагает развитие во времени, то есть «последовательность передачи опыта от поколения к поколению», - по мнению культуролога В. Бабакова [Бабаков, 2004, с. 353-354].

Говоря о культурологическом аспекте традиций на уровне социального целого, мы не можем ограничиться лишь пониманием природы и структуры традиций. Не менее важной представляется необходимость обозначения функций, выполняемых ими в культуре и обществе, основ-

ные из которых мы, не имея возможности рассмотреть подробнее, лишь назовем: регулятивная, трансформационная, воспитательная, коммуникативная и информационная.

Как полагают культурологи М.С. Каган и Е.Г. Хилтухина, «сущность традиции состоит в отражении общественных отношений, складывающихся в течение определенного времени и влияющих на последующее развитие общества» [Каган, 1994, с. 98]. Преемственность выступает в виде диалектического единства противоположностей в форме традиций. Цивилизационный процесс обеспечивает жизнь традиции и предполагает поступательное движение общества. Это повышает роль и значение традиции и преемственности в системе общественных отношений. Преемственность же дает возможность связывать в единое целое прошлое, настоящее и будущее.

Итак, традиция является звеном, связывающим настоящее с его новациями и прошлое. Под культурной традицией целесообразно понимать всю совокупность наиболее ценных элементов культурного и социального наследия, сохраняющихся и передающихся от поколения к поколению на протяжении столетий.

Обращаясь к переводу, женщина обогащает уже существующие национальные традиции достижениями иной культуры, которые, по ее мнению, будут способствовать развитию положительного опыта. Таким образом, основная функция женщины, не только изначально заложенная в ней природой, но и подтвержденная в XVIII столетии законодательно, т.е. воспитание подрастающего поколения, находит свое воплощение в новой деятельности – переводческой, способствующей одновременно и развитию отечественного литературного процесса в целом.

Список литературы:

1. *Бабаков В.* Национальные формы культуры / В.Бабаков // Морфология культуры: структура и динамика. М, 1994. – С. 350-371.
2. *Демидова О.* «Эмигрантские дочери» и литературный канон / О.Демидова // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. ст. / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. М.: РГГУ, 1999. – С.205-219.
3. *Демидова О.Р.* Женская проза и Большой канон литературы русского зарубежья / О.Р. Демидова // Мы. Женская проза русской эмиграции. СПб.: РХГИ, 2003. – С.3-18.
4. *Пономарева В.* Русское женское образование в XVIII–начале XX вв.: приобретения и потери [Электрон.ресурс] / В. Пономарева, Л. Хорошилова.– Доступно из URL: <http://www.tellur.ru/> [Дата обращения: 12 окт. 2004].
5. *Каган М.С.* Проблема Запад–Восток в культурологии / М.С. Каган, Е.Г. Хилтухина. М., 1994. – 315 с.

-
6. *Семина В.С.* Место русских писательниц в культурном пространстве России второй половины XVIII века [Электрон.ресурс] / В.С. Семина, Р.А. Позднякова, Т.П. Баженова. – Доступно из URL: <http://tsu.tmb.ru/ru/kop/arhiv/2004/> [Дата обращения: 17 нояб. 2005].
 7. *Файнштейн М.Ш.* «Вновь лира зазвучала...» / М.Ш.Файнштейн // Предстательницы муз: русские поэтессы XVIII века / Сост. Гёпферт Ф., Файнштейн М. Wilhelmhorst: Gorfert, 1998. – 271 с.
 8. *Хайдебранд Р.* Работа с литературным каноном: Проблема гендерной дифференциации при восприятии (рецепции) и оценке литературного произведения / Р. Хайдебранд, С. Винко // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. Сб. ст. / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. Вып.2. М.: РГГУ, 2000.

Николова В.В.Государственный университет библиотековедения и ИТ,
г. София (Болгария)**А.П. Чехов НА БОЛГАРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

Русская литература в переводе на болгарский язык появляется и становится популярной в Болгарии еще во второй половине XIX века. Схожая судьба развития двух славянских народов, отражение культурно-исторического бытия в русской литературе определяет интерес издателей и переводчиков именно к русской литературе. «Любая литература ищет свой литературный контекст, свои функциональные связи с принимающей литературой... Можно выделить следующие периоды проникновения русской литературы в Болгарию: 1) эпоху Возрождения, как начальный этап проникновения; 2) последние два десятилетия XIX века; 3) первые два десятилетия XX века; 4) период между двумя мировыми войнами; 5) 40-е и 50-е годы XX века; 6) 60-е – 80-е годы XX века; 7) последнее столетие XX века» [Владова, 2002, с.110] и можно добавить еще один новейший период или первое десятилетие XXI века.

Несмотря на то, что каждый из периодов может быть охарактеризован предпочтением к тем или иным авторам, обращает на себя внимание тот факт, что всегда существует интерес к драматургическим произведениям. Среди драматургических произведений еще с конца XIX века прослеживается постоянное тяготение к творчеству Антона Павловича Чехова. Вопреки политическим причинам, которые оказывают свое влияние на рецепцию русской литературы в Болгарии в разные из перечисленных периодов – Творчество А.П. Чехова, в целом, и его драматургия, в частности, всегда вызывала интерес как читателей, так и зрителей. Режиссеры, искушенные современным звучанием его драматургии, включали чеховские произведения в репертуар театральной афиши вчера, включают сегодня и будут включать и завтра, свидетельством тому слова Вершинина, героя из пьесы «Три сестры»: *«Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец»* [Чехов, 1974, с. 625]. Как актуально звучит такое высказывание и сегодня, ведь знание все и ничто одновременно.

Еще с появлением чеховской драматургии на российской сцене и затем в переводах на болгарский язык, чеховские произведения привлекают внимание болгарских театралов. В 1903 году в журнале «Летопи-

си» печатается перевод Чеховской «Чайки» (кн.6 и 7, 1903). В заметке от редактора к изданию предупреждение к читателям о том, что «это пьеса, которая имеет характер «новой драмы, без героя и треска», где только «через передачу впечатлений от жизни будит то, что постигается через сложный механизм драмы». [Каракосто, 1961, с.53]. Новизна и новаторство Чехова актуально и сегодня так же как было и в конце XIX века, как и в начале XX века, так же современно и интригующе звучит с современной сцены начала XXI века. Актуальность затронутых драматургом тем, поиск ответов на заданные проблемы, проблемы, которые уже полтора столетия не находят однозначного ответа и решения, которые видоизменяются с развитием поколений, но все же все так же стоят перед каждой личностью, человеком как обособленной единицы. Чехов писатель и врач, две якобы совершенно разные и несовместимые профессии, находят свое место, переливаясь: дозированная лаконичность драматурга выплескивается на сцене, создавая особую атмосферу, простор и свет – придает натуральность и иронический оттенок происходящему в душе и в жизни героев пьес.

Стоит отметить, что пьесы А.П. Чехова в репертуаре и на сцене первого профессионального театра Болгарии – Народного театра имени Ивана Вазова ставятся с самого первого театрального сезона, а именно с 1904 г. – «Дядя Ваня» («Вуйчо Ваню»), затем сезон 1904/1905 – «Дикарь» («Дивака» или «Мечка»), сезон 1907/1908 – «Предложение» («Предложение»), сезон 1910/1911 – «Вишневый сад» («Вишневата градина»), сезон 1919/1920 – «Три сестры» («Три сестри»), сезон 1924/1925 – «Свадьба» («Сватба»), сезон 1964/1965 – «Чайка» («Чайка») – приведены только сезоны, когда эти спектакли были поставлены впервые. Одни и те же пьесы в долгой истории театра ставились разными режиссерами, и каждый вкладывал элементы своего восприятия чеховского творчества. «Амплитуда колебаний восприятия текстов пьес А.П. Чехова очень велика, порой кажется, – безгранична. То он неприемлимый протестант, а то – мудрый философ. То предстает как сострадающий свидетель, чуть ли не участник описанных им драматических событий, то – как беспристрастный их летописец». [Холодова, 2009, с.148]. Драматургия А.П. Чехова на болгарской сцене: вчера, сегодня и завтра (XIX, XX и XXI века), на протяжении всей столетней истории болгарской профессиональной, театральной сцены, то исчезала с театральной афиши, то вновь появлялась, чередуемая современниками Чехова – Толстым и Достоевским, ставящими глобальные вопросы, извечные идеи о смысле жизни. Но если тщательно присмотреться ведь Чехов рассматривает, предлагает читателю, а через театральную сцену и зрителю реальность своей жизни, предлагает «униженных и оскорбленных», борющихся за свое достоинство и честь. В своих произведениях

А.П. Чехов показывает своему собеседнику очень наболевшие темы: одиночество, непонимание и нежелание понять ближнего, неразделенную любовь, ожидание – томительное ожидание свершения событий, скуку – невыносимую скуку существования, именно существования, а не полноценной жизни и радости от жизни. Чехов через своих героев высказывает очень ценную мысль, а именно то, что не все негатив, злоба, ненависть обязательно присущи всем и всему земному, и принимают устрашающие размеры. Тут же можно прозреть и доброту среди чеховских героев, и надежду, что выход есть и «красота спасет мир», как сказал Ф. Достоевский, но не надо забывать, что красота спасет мир лишь, если она добрая! Чехов представляет нам обыденную жизнь таковой, какой она предстает пред нами – зло, равнодушие и бессилие общества бороться с этим. Именно потому, что его произведения не дают решения всех намеченных проблем, представляется широкий простор на размах воображения каждого творческого порыва режиссеров, обращающихся к чеховским текстам.

Объем переводов чеховских драматургических произведений поставленных на болгарской театральной сцене – не соответствует объему переведенных произведений в целом. К сожалению, ставятся и ставились лишь самые популярные чеховские пьесы. Болгарские режиссеры экспериментируют, но пока что только с уже широко знакомыми и популярными среди болгарского читателя, зрителя произведениями и сюжетом. Перечитывая сценарии, современные режиссеры вносят новизну переводу, открывая в произведениях исконные истины бытия и досуга, которые неизменны вопреки различию эпох написания конкретной пьесы в конце XIX и постановки на сцене сегодня в XXI веке. Когда ставится на сцене любого театра драматургическое произведение или какое-либо другое произведение, переработанное для постановки на сцене, большую роль играет и перевод и умение передать правильно и точно мысли автора как можно ближе к оригиналу, не упустив важные детали.

Хотелось бы представить А.П. Чехова в проекте режиссера Киркора Азаряна – три театра, три труппы, три пьесы: «Чайка» (Театр «Болгарская армия»), «Три сестры» (Молодежный театр им. Николая Бинева), «Вишневый сад» (Народный театр им. Ивана Вазова). Трилогия по произведениям А.П. Чехова под режиссурой проф. Киркора Азаряна на болгарской театральной сцене, как превращение личной трагедии и воплощение в мощный творческий импульс, радующий болгарского зрителя уже три театральных сезона.

Очередное обращение к чеховским героям, к его творчеству и поиск режиссеров, в целом, и К. Азаряна, в частности, свидетельство тому, что спустя 150 лет со дня рождения автора и более чем 100 лет с тех пор как он умер – темы, которые он ставит, через своих героев до сих пор

живут и разбиваются вне автора, независимо от него. Современность в том, что Чехов-драматург «пишет драмы вопросов, на которые не спешит давать ответы, во всяком случае, однозначные». [Холодова, 2009, с.150] и в режиссуре К. Азаряна это очень умело представлено. Каждый человек ищет себя, ищет свободу от ответственности, свободу полета в пустоте бытия, ищет то прекрасное, что сделает его счастливым. Счастье для каждого кроется в разном и режиссер пытается передать это через свою режиссуру и предложить зрителю найти свою правду, свою истину именно через эмблематических чеховских героев. Ведь, как писал М. Кнебель: «каждый из нас терял свой „вишневый сад“». Каждый из нас пытается удержать его. Потому что, теряя „вишневый сад“, кажется, что теряешь все» [Холодова, 2009, с.149]. Интересно как Чехов умело затрагивает и ставит очень глубокие и важные темы, не навязывая их читателю, да и зрителю тоже. Среди тем, которые предлагает автор можно выделить тему свободы, свободы духа, духа независимого и чистого; тему о беспомощности, о роке судьбы, о потере идеалов и крахе. Режиссер, ставя А.П. Чехова раскрывает каждую из приведенных тем по-разному, ставя акцент на ту или иную тему, но всегда находит сомышленников в зрителе, в зрителях как едином собеседнике, с которым обсуждает поставленные вопросы и ищет разрешение проблем. «Каждый персонаж, каждый символ, благодаря уникальной собирательности, глубокому подтексту, просторной структуре и семантике фраз не только дает возможность, но предполагает индивидуальное видение конкретного». [Холодова, 2009, с.150]. Режиссер очень умело чередует и ставит на сцене, сочетая игру театральных трупп с чеховской драматургией, слово и молчание, которое кроется в пьесе «Вишневый сад», противопоставляет природу и культуру в пьесе «Чайка», сложные взаимоотношения сестер с устоями жизни в городе в котором они живут в пьесе «Три сестры». Киркор Азарян представляет зрителю идею, заложенную Чеховым, путем добавления сцен заполненных молчанием, например исполненное содержательностью молчание в начале второго действия в пьесе „Чайка“. Во всех трех пьесах Киркор Азарян пользуется элементом резкого оборота, при котором герои осознают, что их жизненные проекты, ожидания, иллюзии необратимо утеряны и разрушены. Режиссер обращает внимание зрителя на малейшие детали в поведении персонажей. Детали, которые нашли отражение не только в душе героев, но и на их лицах – мельком прокрадываются утерянные надежды, с которыми они уже распрощались. Любовь, с которой окончательно разошлись пути-дороги, мечты и иллюзии, которые никогда не будут достигнуты. Жизнь просочилась сквозь пальцы – такова «*Чайка*» на болгарской театральной сцене XXI века. В пьесе «*Три сестры*» перелом выступает лишь в финале. По Чехову самая старшая из сестер,

Ольга, слышит бодрую музыку, под которую военные покидают город. В спектакле К. Азаряна «*Вишневый сад*» это уже не марш, а угрюмая мелодия, вобравшая в себя одиночество, ностальгию, мечту к необъятному, и любовные терзания души, извечные темы, являющиеся основными для Чехова-драматурга. В спектакле К. Азаряна поворот возникает под музыку еврейского оркестра, игравшего всего несколько минут назад на вечеринке в усадьбе Раневских.

Среди больших бед нашего сегодняшнего общества то, что «не умеем создавать функциональную систему порядка, упорядоченности и потому удовлетворяем свои потребности трагедией, хаосом и нелепым героизмом» (слова режиссера Киркора Азаряна). Спектакли по Чехову «нравятся зрителю, потому что он видит свою собственную судьбу в героях писателя. Я был удивлен интересом публики. Более того – ко мне вернулась вера в чувствительность, интеллигентность моего современника. Оказывается, что Чеховские герои, которые никогда не были массовыми, все еще живы» (К. Азарян) и режиссер дает возможность поверить, что чеховские герои все еще могут многое сказать и передать современному человеку, человеку XXI века.

Список литературы:

1. *Владова Илияна*. Преводна рецепция на европейските литератури в България. // сп. Съпоставително езиковедие. № 2, 2002, с. 109–112.
2. *Каракостов Стефан*. «Драматургията на А.П. Чехов на българска сцена» / /сб. А.П. Чехов 1860–1960. С., 1961., БАН, с. 53–108.
3. Народен театър «Иван Вазов». С., 2004.
4. *Нейчев Николай*. Чехов: драматургия апофатического бытия. // Диалоги с Чехов: 100 години покъсно. С.: Факел, 2004, с. 229–236.
5. *Холодова Галина*. Чеховские «сюрпризы». // Современная драматургия (лит.-худ.журнал), №1, М., 2009, с.148–156.
6. *Чехов А.П.* Рассказы. Повести. Пьесы. М., 1974.

Новоженова З.

Гданьский университет,
г. Гданьск (Польша)

ТЕКСТЫ UŻYTKOWE (ПРАГМАТИЧЕСКИЕ): СПЕЦИФИКА ЖАНРА И ПЕРЕВОДА (дидактический аспект)

Поводом для появления этой статьи стала практическая проблема организации занятий для польских студентов-русистов по переводам различных типов текстов в рамках переводческой специализации. Обучение различным видам переводов зависит от типологии текстов, которые определяются по разным основаниям. В связи с этим для научной теории и дидактической ситуации обучения переводчиков актуальной является проблема систематизации типов текстов, проблема типологии жанров, приобретение переводческих умений, необходимых для выработки осознанного отношения к тексту в процессе перевода.

В контексте рассматриваемой проблемы вполне актуально звучит утверждение В.Н. Комиссарова, что «разработка стилистической типологии текстов, релевантной для переводческой деятельности и составляет центральную задачу стилистики перевода» [Комиссаров 1980, с. 119].

Наиболее часто занятия по различным типам переводов делятся на следующие виды: перевод литературных, художественных текстов (*tekstów artystycznych*), перевод специальных текстов (*tekstów specjalistycznych*), внутри которого может быть спецификация (*teksty prawnicze, ekonomiczne, turystyczne, medyczne* и проч.).

Как известно, отдельные виды переводов могут выделяться на разных основаниях. Наиболее популярным принципом классификации и одновременно наиболее важным, как указывает В.Н. Комиссаров, является выделение типов перевода в зависимости от характера переводимого текста. В качестве основного фактора, определяющего тот или иной тип перевода, выступают жанрово-стилистические особенности оригинала. Вместе с тем теории перевода не перестают сетовать на то, что до сих пор не существует каких-либо общепринятых принципов (критериев) выделения видов перевода, а имеющиеся классификации отличаются крайней пестротой. Так, в качестве отдельных типов переводов (по разным источникам) предлагаются следующие: 1) эстетический, 2) религиозный, 3) прагматический или 4) деловой, 5) этнографический, 6) лингвистический, 7) психологический, 8) научно-технический, 9) литературный, 10) официальный, 11) разговорный, 12) технический, 13) научный, 14) публицистический и др.

Методологической основой для определения стилистического статуса переводимого текста может быть следующее утверждение В.Н. Комиссарова: «В лингвистическом плане выделение функциональных типов перевода будет оправдано, если в языке можно выделить какие-то типы речевых произведений, особенности которых отражаются в характере эквивалентности при их переводе и способов ее достижения» [там же]. Практические потребности, прагматика переводческой деятельности и развитие переводоведческой лингвистической теории влияют на особенности организации дидактического процесса обучения переводчиков. Так, обучение такому типу перевода как перевод *tekstów użytkowych* вызвал дискуссию теоретического плана, в которой основными вопросами стали следующие: определение понятийных границ термина *użytkowy*, выявление специфики *tekstów użytkowych*, отделение *tekstów użytkowych* от специальных текстов, определение жанровых особенностей *tekstów użytkowych*, определение корпуса (состава) *tekstów użytkowych*.

Первая проблема, с которой мы столкнулись в практике обучения переводу таких текстов с польского на русский и с русского на польский язык состоит в том, что в русской терминологии отсутствует эквивалент для слова *użytkowy* в словосочетании *teksty użytkowe*. В русской лингвистической и переводоведческой традиции не оказалось достойного эквивалента для данного термина. Поэтому в пределах данной статьи мы употребляем польский термин *użytkowy* и предлагаем в качестве эквивалентов следующие термины: прагматические тексты, практические тексты, перевод текстов практического употребления.

Что касается проблемы отделения *tekstów użytkowych* от специальных (*specjalistycznych*), то здесь мы наблюдаем ситуацию, когда *teksty użytkowe* как таковые либо не выделяются вообще, либо включаются в специальные. Неполная, но характерная картина классификации текстов у отдельных теоретиков перевода складывается следующим образом.

Так, Т.А. Казакова выделяет два функциональных вида перевода: художественный (литературный) перевод и информативный (специальный) перевод. «Информативным переводом называется перевод текстов, основная функция которых заключается в сообщении каких-то сведений, а не в художественно-эстетическом воздействии на читателя. К таким текстам относятся все материалы научного, делового, общественно-политического, бытового и прочего характера» [Казакова, 2000, с. 108]. Таким образом, Т.А. Казакова достаточно широко понимает тексты специальные, к ним она относит также «перевод многих детективных (полицейских рассказов), описание путешествий, очерков...». «В информативном переводе, – указывает исследовательница, – подвиды пе-

ревода выделяются на основе принадлежности переводимых текстов к различным функциональным стилям ИЯ. При этом необходимо, чтобы функционально-стилистические особенности оригиналов определяли и специфические черты перевода таких текстов. По этому признаку выделяются в особые подвиды перевод научно-технических материалов, перевод патентных материалов» [там же]. Польская исследовательница Barbara Kielar подразделяет тексты на *artystyczne* и *informacyjne*, в состав которых входят тексты *powszechnie* (повседневные) и *fachowe* (специальные) [Kielar, 2003, p. 11]. **Надо отметить, что в польской литературе** вопроса термины *użytkowy*, *informacyjny* и *powszechny* могут употребляться как синонимы, либо термин *informacyjny* является родовым и употребляется в качестве уточняющего. Необходимо отметить также варшавскую школу исследователей *języków specjalistycznych* (F. Grucza, J. Lukszyn, S. Szadyko), которые считают, что специальные языки обслуживают сферу профессионального общения, и этот критерий, по-нашему, необходимо признать основным для определения специальных текстов. Однако в практике и теории перевода, как показал анализ, в сферу специальных текстов включаются тексты, которые трудно отнести к специальным (по критерию профессионального общения). Основанием для их включения в сферу специальных текстов является только то, что они не принадлежат к художественным текстам.

Следующая проблема, касающаяся термина *użytkowy*, состоит в том, что в пределах польской традиции границы значения этого термина оказались достаточно расплывчатыми. Именно с широким пониманием термина *użytkowy* в польском языкознании связан второй круг проблем.

Термин *użytkowy* в польском языкознании (теории стилей) появился в связи с теорией речевых актов Дж. Остина, в которой в область лингвистических исследований вошли (кроме *tekstów literackich*) *teksty użytkowe* и разговорные тексты. Так, D. Zdunkiewicz-Jedynak, анализируя такие тексты, пишет: «*W tekstach użytkowych (nie artystycznych) dobór słów podyktowany jest przede wszystkim normą i zwyczajem językowym, oraz dążeniem by precyzyjnie i w sposób jednoznaczny przekazać sens adekwatnie do intencji nadawcy. Odpowiedniość słowa wiąże się z właściwym dla potrzeb komunikacyjnych oraz dla okoliczności wypowiedzi, trafnym wyborem wyrazu spośród innych słów znaczeniowo tożsamych lub bliskich*» [D. Zdunkiewicz-Jedynak, 2008, p. 37-38]. **И дальше автор, развивая мысль, утверждает, что «rodzaje w odniesieniu do tekstów użytkowych odpowiadają w jakimś stopniu tradycyjnie wyróżnianym stylom funkcjonalnym».** Важно подчеркнуть, что автор употребляет такое определение, как *teksty czysto użytkowe*: «*W tekstach o charakterze czysto użytkowym, szczególnie w wypowiedziach z dominującą funkcją informacyjną...*» [idid.]. **Среди разновидностей таких текстов исследова-**

тельница называет, например, такие, как журналистский, научный, рекламный, религиозный, и, что важно для решения нашей проблемы, выделяет *praktyczno-użytkowe* виды текстов. О жанрах *tekstów użytkowych* пишет также М. Wojtak в статье «*Genologia tekstów użytkowych*» [Wojtak, 2008]. Она противопоставляет *teksty użytkowe* текстам литературным и медиальным. Нужно отметить, что в ее классификации появляются массмедийные тексты (т.е. тексты массовой информации), которые отсутствуют в других классификациях. В современной польской лингвистике утвердилось мнение, что *teksty użytkowe* отличаются разнообразием и что они всегда функционируют за пределами художественной литературы и служат определенным практическим целям. «*Charakterystyka bardzo bogatego i zróżnicowanego spektrum wypowiedzi użytkowych, czyli takich, które funkcjonują prymarnie poza literaturą, służą określonym celom praktycznym*» [Mazur, 1990, p. 71-86; Wojtak, 2008, 253-263; Sobstyl, 2003, p. 13-18]. Все вышесказанное свидетельствует о достаточно запутанном состоянии теории и не до конца решенной проблеме понимания *tekstów użytkowych*.

С осмыслением коммуникативно-жанровой природы данных текстов сталкивается функциональная стилистика и теория дискурса, которые сосредоточены прежде всего на аспектах функционирования сферы текстов, а также на виде и типе текста в соотношении с речевыми намерениями (целями) говорящего или пишущего. Современная теория жанров дает возможность определить как специфику *tekstów użytkowych*, так и состав корпуса данных текстов. Прототипические свойства данных текстов устанавливаются на основе нескольких моделей. Одной из таких моделей является модель жанра, предложенная Т.В. Шмелевой [Шмелева, 1997], которая включает в себя семь параметров: коммуникативная цель, образ автора, образ адресата, образ прошлого, образ будущего, диктумное содержание, языковое воплощение. Главным жанрообразующим признаком модели является целевой признак. В другом направлении (социологическом, прагматическом, собственно жанроведении) речевой жанр определяется как «вербальное оформление типичной ситуации социального взаимодействия людей» [Седов, 1998, с. 11]. При этом в центр понимания жанра ставится адресат, его ожидания, восприятие и реакции.

Третий подход синтезирует жанр как средство формализации социальных взаимодействий, при котором считается, что «одна из важнейших функций речевого жанра – служить опознанию адресатом интенций» [Дементьев, 2002, с. 30], определять «горизонт ожидания для слушающих и модель построения для говорящих» [Гайда, 1986, с. 24]. Жанр *tekstów użytkowych* является текстообразующим фактором, коммуникативной целью которого является закрепление типичных соци-

альных ситуаций в административно-статусной и бытовой сферах жизни человека. Коммуникативная цель является сугубо прагматической, жесткая нормативность части данных текстов проявляется в их стандартизованности и клишированности. Автор данных текстов обезличен, т.к. отсутствие индивидуального авторского начала обусловлено их институциональным характером, о чем будет сказано ниже. Основным содержанием коммуникативной функции данных текстов является констатирующая, информативная. Она обеспечивает адресату правильное понимание коммуниката. Жанры *użytkowe*, как правило, лишены оценочных и коннотативных значений, содержательно-подтекстовых информаций.

Среди критериев типологии жанров *użytkowych* (цель, код, канал, средство и др.) называется также такой важный, как степень конвенциональности (*konwencjonalizacji*): *silnie skodyfikowane* (подверженные строгой кодификации), частично конвенциональные и неконвенциональные. Итак, среди *tekstów użytkowych* можно выделить три вида текстов: первая группа – это так называемые тексты институциональные, которые соединяют конвенциональность и нормативность (строгую кодификацию). Институциональность таких текстов определена тем, что их функционирование связано с деятельностью социальных институтов (прежде всего государства) и почти всегда имеет юридическое закрепление. К таким текстам-жанрам относятся паспорт, аттестат зрелости, пенсионное удостоверение, водительские права, зачетная книжка, диплом об окончании высшего учебного заведения, доверенности, документы, удостоверяющие ученую степень и ученое звание и др.

Второй уровень конвенциональности, о котором пишет профессор С. Гайда, можно называть собственно конвенциональным. Тексты этого уровня основаны на социально-культурных регуляторах речевого поведения и общения: этическом и эстетическом.

Вторая группа *tekstów użytkowych* является культурно маркированной, и по нашей классификации они представляют собой тексты частично конвенциональные или слабо конвенциональные. Здесь представлены такие жанры, как автобиография (*życiorys*), *biogram*, *laudacja*, *retycja* и др. Для польской речевой практики наиболее полный состав таких текстов представлен в антологии «*Przewodnik po tekstach użytkowych*» [Zaśko-Zielińska, Majewska-Tworek, Piekot, 2008]. В этой антологии представлены образцы, рубрики прототипического жанра, содержащие 300 примеров реализации этих жанров. Третья группа – наименее конвенциональная, к ней можно отнести часть текстов так называемых «жанров естественной письменной речи» [Лебедева, 2007, с. 119]. «Речевые жанры представляют собой естественные классы, т.е. такие, которые выделяются не по строго логическим основаниям, а по реальной

выделенности их в том или ином национально-культурном узусе и естественно национальном сознании» [там же]. К наименее конвенциональным можно отнести следующие жанры: письмо, записка, компьютерная переписка, современное граффити, мемуары, разные виды конспектов, книги отзывов, записные книжки, тетради рецептов и под.

Каждая группа текстов ставит перед переводчиком определенные задачи, связанные с выбором тактики и стратегии перевода. Так, первая группа жанров (институциональных), как известно, устанавливает определенный стандарт перевода, в которых идеалом является поиск аналогичного текста на языке перевода. Как правило, переводческое содружество устанавливает такие образцы путем консультации. Обучение таким типам перевода должно включать знакомство студентов с такими образцами. Кроме того, при обучении такому типу переводов предполагается знакомство с типичными клише и штампами, терминологией, присущими данным текстам. Два остальных вида текстов требуют широких культурных знаний, в том числе и межкультурной компетенции. Необходимо отметить, что такого типа тексты, в свою очередь, еще и способствуют выработке межкультурной компетенции, т.к. знакомят студентов с корпусом жанров и текстов на чужом языке и помогают им осознать социокультурный аспект формирования тех или иных жанров в чужом языке и чужой культуре. Особенно это важно в случае отсутствия определенного жанра в собственной культуре. Необходимо также отметить, что осознание студентами специфики жанров *użytkowych*, предъявление им более или менее полного корпуса таких текстов, помогает им выработать коммуникативные навыки и умения не только в чужом, но и в родном языке и повысить языковую грамотность и культуру речи родного языка.

Список литературы:

1. *Gajda S.* Gatunkowe wzorce wypowiedzi // Polska genologia lingwistyczna. Red. D. Ostaszewka, R. Cudak. Warszawa, 2008.
2. *Kielar B.* Zarys translatoryki. Warszawa, 2003.
3. *Mazur J.* Styl a tekst w aspekcie pragmatycznym (z zagadnień teoretyczno-metodologicznych) // «Socjolingwistyka» IX. Wrocław, 1990.
4. *Zaśko-Zielińska M., Majewska-Tworek A., Piekot T.* Przewodnik po tekstach użytkowych. Warszawa, 2008.
5. *Sobstyl K.* Ogłoszenia towarzysko-matrymonialne w języku polskim i niemieckim. Lublin, 2003.
6. *Wojtak M.* Genologia tekstów użytkowych // Polska genologia lingwistyczna. Red. D. Ostaszewka, R. Cudak. Warszawa, 2008.
7. *Wojtak M.* Stylistyka tekstów użytkowych – wybrane zagadnienia // Język. Teoria – dydaktyka. Red. B. Greszczuk. Rzeszów, 1999.

8. *Zdunkiewicz-Jedynak D.* Wykłady ze stylistyki. Warszawa, 2008.
9. *Гайда С.* Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая организация. Пермь, 1986.
10. *Дементьев Д.* Коммуникативная генристика: речевые жанры как средство формализации социального взаимодействия // Жанры речи. Саратов, 2002. Вып. 3.
11. *Казакова Т.А.* Теория перевода (лингвистические аспекты). СПб, 2000.
12. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. М., 1990.
13. *Лебедева Н.Б.* Жанры естественной письменной речи // Антология речевых жанров, под ред. К.Ф. Седова. М., 2007.
14. *Седов К.* Анатомия жанров бытового общения // Вопросы стилистики. Саратов, 1998. Вып. 27.
15. *Шмелева Т.В.* Модель речевого жанра // Жанры речи. Саратов, 1997. Вып. 1.

Нуртазина М.Б.

Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева,
г. Астана (Казахстан)

ОСОБЕННОСТИ ИДИОСТИЛЯ А.П. Чехова (фреймовый анализ писем писателя)

Особое место в творчестве А.П. Чехова занимают письма как своеобразное документальное повествование писателя о своей жизни и о своем творчестве, в котором бьется пульс всей культурной и общественной жизни России конца XIX – начала XX вв.

Тематика эпистолярного наследия Антона Павловича Чехова многообразна: дневники путешествий; календари, работы над произведениями; события личной жизни; литературные связи с писателями, общение с актерами; советы начинающим авторам; отклики на общественные, литературные и театральные явления. Именно здесь проявляется индивидуальный стиль писателя (идиостиль), в который включаются не только речевая сторона его произведений, но и тематика, проблематика, особенности мира произведений и т.п. Идиостиль А.П. Чехова – это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих его произведениям, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения; между письмами устанавливается отношение семантической эквивалентности по разным текстovým параметрам: структуре ситуации, единству концепции, композиционных принципов. Говоря словами Ю.М. Лотмана, здесь присутствует метатроп как «то семантическое отношение адекватности, которое возникает между поверхностно различными текстóвыми явлениями разных уровней в рамках определенной художественной системы, когда выделяются ситуативные, концептуальные, композиционно-функциональные и собственно операциональные метатропы, которые в совокупности образуют некоторую иерархическую и при этом замкнутую систему зависимостей, порождающих авторскую модель мира» [Лотман, 2001, с. 41].

Важной прагматической чертой в эпистолярной речи А.П. Чехова является ее адресность, позволяющая ввести речевые действия в контекст межличностных и социальных отношений, складывающихся между людьми. Адресат не только неотъемлемый компонент текста, но и та сила, которая формирует его семантические характеристики. В этом контексте можно сказать, что все письма Чехова – это то, что адресность текста есть синтез общего и частного, универсального и характерного только для данного социума, когда не только каждый текст представляет собой особый универсум, но каждый читатель прочиты-

вает его по-своему. К прагматическим факторам следует отнести тот интенциональный аспект содержания высказывания, который присущ телеологическому характеру объяснения причинных связей, воплощаемому принципу целеполагания и отвечающему прагматическим установкам говорящего, ориентированным на критерии целесообразного и полезного.

Концептуальная оценка эпистолярного диалога в письмах А. Чехова, в котором автор демонстрирует свою технику использования языка и одновременно выступает в роли собственно психоаналитика, воссоздающего свой психологический портрет, может быть дана в аспекте закодированных значений и глубинно-синтаксических преобразований, используемых в единицах разных уровней языковой системы. Именно они представляют диагностическую ценность для изучения почерка интроверсии. Прежде всего, словесное обозначение элементов ситуации чеховского эпистолярия соотносит содержание текста с затекстовой реальностью: стилистико-коннотативный план и план отражения эмоциональной и логической интерпретации действительности создают «картину мира» текстов [Бахтин, 1979, с. 59; Виноградов, 1961, с. 18]. Индивидуальный стиль А. Чехова придает уникальность «картине мира», т.к. синтагматическая разверстка содержания эпистолярного диалога, заключающий в себе избыточную информацию (в оппозиции «экстраверсия / интроверсия» последняя заряжена дополнительной энергией, которая позволяет обнаружить зоны прикосновения собственно психологии личности и языкового самовыражения человека как носителя языка), сопровождается особым отбором лексических единиц. Чеховские письма полностью могут быть приравнены к прозе, ибо к своим письмам писатель относился как к литературным произведениям.

Глубина интерпретации эпистолярного диалога писем А. Чехова зависит и от параметров предполагаемого читателя, т.е. адресованности, под которой понимается материализованная в ткань текста программа его интерпретации, стратегия объективации образа читателя – фиктивного или идеального. Для осуществления успешной коммуникации эти параметры должны включать как социально-типологические, так и психолого-личностные черты возможных читателей (в том числе основные базисные концепты той или иной культуры – определенные комбинации звуков, лексических единиц, передающих «алфавит человеческих чувствований»), синтаксических структур, единицы вторичной номинации, реалии определенной эпохи), что в целом и предопределяет глубину интерпретации. В процессе порождения текстов письма автор прогнозирует восприятие. Ведь рассчитывая на успешную коммуникацию, он учитывает интеллектуальные, социальные, психологические параметры предполагаемого читателя. Это обстоятельство предопреде-

ляет выбор как содержания, так и формы вербального представления текста. Социальная ориентированность текста заставляет автора по-своему решать проблему отбора и комбинирования языковых средств.

В этом плане интересным представляется коммуникативно-прагматический аспект употребления А.П. Чеховым многочисленных иноязычных включений в письма, что отражает его эстетико-философскую концепцию, образование, биографию. Априори отметим, что писатель использует их, рассчитывая на адекватное декодирование текста [Гаспаров, 1996, с. 13] со стороны адресата (читателей), тем самым демонстрируя глубину творческой личности писателя. Такие иноязычные включения используются для привлечения внимания читателя к сообщению, скрытому в этом включении, и определенным образом направления хода его умозаключений. Например: «*Желаю tibi optimum et maxium*» (письмо Ал.П. Чехову от июля 1875 г.); «*Mein lieber Herr*» (письмо Ал.П. Чехову, 9 марта 1876 г.); «*Ах Вы женщины, женщины!!! Непостижимый вы народец! Вы везде постараетесь выкопать что-нибудь. Вот я скажу Дюковскому, что написала что-нибудь Вам Мария! Adieu*» (письмо Ю.И. Лядовой от 21 сентября 1880 г.); «*Малый вообще – не в обиду будь это сказано ей. Mari d'elle брехлив до чертиков. Этот брехун не тебе чета*» (письмо Ал.П. Чехову от 12 ноября 1882 г.) и др. Они создают насыщенный эмоциональный фон, передают национальный колорит и перед читателем возникает живая иллюстрация к прочитанному; это средство выражения авторской модальности в тексте, демонстрация глубины творческой личности писателя.

Часто сам Чехов дает так называемый затекстовый комментарий: «*Медицина мо идет crescendo (в бурном темпе, нарастая). Умею врачевать и не верю себе, что умею. Ежели перейду в V курс, то, значит, finite la comedia (комедия окончена)*» (письмо А.И. Хрущовой от 6 февраля 1883 г.); «*Извини, пожалуйста, но veritas magis amicitiae*» (*истина дороже дружбы*) (письмо Н.П. Чехову, март 1886 г.).

Вот почему слово А. Чехова – всегда свежее, прямое, предметное, конкретное. Это слово – жест, передающее некое действие, своего рода речевой эквивалент душевного и физического жеста. Психологический контекст существования такого слова – это семантические ассоциации и культурные контексты, являющиеся частью прагматики языкового знака, т.е. коннотации как своеобразная «лексическая модальность», периферийная часть лексического значения, содержащая информацию о личности говорящего, о его эмоциональном состоянии, ситуации общения, характере отношения к собеседнику и предмету речи. Во многих письмах Чехов включает воображаемого читателя в интенциональную систему своей коммуникации: ставит читателю вопросы, доказывает ему что-то, предлагает оценить выбор материала, ставит

его в известность об умолчании и недоговоренности. Кроме чисто информативной, в эпистолярной коммуникации А. Чехова присутствует и межличностная составляющая. Для его писем является неотъемлемым моментом реализация моральных, эстетических и этических норм, принятых в данном языковом сообществе. Максима согласия и симпатии [Гордон, 1985, с. 213] проявляется в такой характерной особенности оценочного диалога, как апелляция к адресату с тем, чтобы создать общий эмоциональный фон, подчеркнув важность мнения собеседника для адресата. Следующий пример представляет собой такой оценочный диалог: *«Уверяю тебя, что как брат и близкий к тебе человек я тебя понимаю и от всей души тебе сочувствую. Все твои хорошие качества я знаю, как свои пять пальцев, ценю их и отношусь к ним с самым глубоким уважением. Воспитанные люди должны удовлетворять следующим условиям: они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы. Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они воспитывают в себе эстетику. Чтобы воспитаться, нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля...»* (письмо Н.П. Чехову, март 1886 г.). Именно коннотация связана с социально-политическими, морально-этическими, этнографическими факторами, несет информацию о ситуации и участниках речевого общения, в том числе о выражаемом словом эмоциональном отношении говорящего к обозначаемому.

Часто используется в письмах А. Чехова оценочное отношение субъекта к объекту, выражая отношение говорящего ко всему, что представляется как объективное, например, при обращении к жене О.Л. Книпер: *милая моя дуся, хорошая славная девочка, удивительная; милая, шустрая моя девочка; милюся моя, светик мой; милая актрисуля, эксплуататорша души моей; кринолинчик мой милый; радость моя, замечательная женщина; дуся моя славная; хорошая моя девочка, сурпужница моя славная; милюся, мамуся моя дивная; здравствуй; книпищ милая; жена моя чудесная, друг мой милый; дуся, жена моя хорошая, милый мой карапузик; милый дуся мой замечательный* и др. Это связь, устанавливаемая между ценностной ориентацией говорящего / слушающего и обозначаемой реалией, оцениваемой положительно или отрицательно по какому-либо основанию (эмоциональному, этическому, утилитарному и т.п.) в соответствии со «стандартом» бытия вещей или положением дел в некоторой картине мира, лежащим в основе норм оценки. Одной из основных особенностей оценочной модальности является ее неприязненное отношение к категоричным, безапелляционным оценкам.

Для ослабления категоричности оценочных предложений в языке писем А. Чехова используются специальные средства – деинтенсификаторы. В зависимости от интенции говорящего, выбирающего тот или иной способ характеристики передаваемого им сообщения, предлагаются ослабители разных групп: умеренные, интенсивные и предельные. Выступая в качестве говорящего, давая деинтенсифицированную характеристику предмета речи, он доверяет способности адресата адекватно интерпретировать сдержанность оценок. Деинтенсификация является средством снижения эмоциональности, экспрессивности речи. Например: *«Что ты для меня не составляешь загадки, что бываешь иногда варварски смешон, тоже верно. Ведь ты простой смертный, а все мы, смертные, загадочны только тогда, когда глупы и смешны в течение 48 недель в году. Не правда ли?»* (письмо Н.П. Чехову, март, 1886 г.).

Своеобразие дискурсивной языковой личности А.П. Чехова проявляется в том, что она, как уникально отметил Б.М. Гаспаров, «вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и для которых он был создан: коммуникативные намерения автора, всегда множественные и противоречивые и никогда не ясные до конца ему самому; взаимоотношения автора и его непосредственных и потенциальных, близких и отдаленных, известных ему и воображаемых адресатов; всевозможные «обстоятельства» – крупные и мелкие, общезначимые или интимные, определяющие важные или случайные, – так или иначе отпечатавшиеся в данном сообщении; общие идеологические черты и стилистический климат эпохи в целом, и той конкретной среды и конкретных личностей, которым сообщение прямо или косвенно адресовано, в частности; жанровые и стилистические черты как самого сообщения, так и той коммуникативной ситуации, в которую оно включается; и наконец, – множество ассоциаций с предыдущим опытом, так или иначе попавших в орбиту данного языкового действия: ассоциаций явных и смутных, близких или образных, относящихся ко всему сообщению как целому или отделяемых его частям» [Гаспаров, 1996, с. 10]. «Языковая личность» предполагает синтез лингвистического и психологического знания. Когда мы говорим о доминанте языковой личности А. Чехова, мы имеем в виду, прежде всего, интровертированный психологический тип. Все тексты, созданные им, заряжены дополнительной энергией, которая позволяет обнаружить зоны прикосновения собственно психологии личности и языкового самовыражения человека как носителя языка.

Все это письмо есть своего рода восстановление памяти, передача личностных и социально значимых событий. Здесь автор как бы объединяет в себе три функции: автора, рассказчика и протагониста. Создавая картину целостности собственной жизни, Чехов включает как ассимилятивный, так и аккомодативный аспект памяти, как линейное, так и

циклическое время [Зализняк, 2006, с.78-79], которое в совокупности отражает разнообразные статусно-социальные роли личностей. Мысли о мыслях, переживания переживаний, слова о словах, тексты о текстах, «критика самонаблюдения» [Виноградов, 1961, с. 281–284] – так выглядит процесс извлечения и обдумывания информации, который находится в состоянии постоянной ментальной обработки воспоминания. Автор контролирует процесс декодирования созданного им слова. Так, наиболее важные с точки зрения автора моменты сообщения, на которых читателю необходимо при интерпретации сделать акцент, он «выделяет...сложный спектр дополнительной информации» [Бахтин, 1979, с. 284]. Как справедливо отметил В.В.Виноградов, «в художественном произведении могут и даже должны отражаться следы исторического своеобразия жизни автора, своеобразия его биографии, стиль его поведения, его миропонимания» [Виноградов, 1961, с. 156]. Поэтому именно такой интимный жанр, как письмо, «проникнут глубоким доверием к адресату, к его сочувствию – к чуткости и благожелательности его ответного понимания. Интимные жанры и стили основаны на максимальной близости говорящего и адресата» [Бахтин, 1979, с. 276-278]. В других письмах А.П. Чехов не только вербализует воспоминания в своих письмах, но и связывает их в определенную символично-семантическую цепочку на межтекстовом уровне.

Итак, можно сказать, что эпистолярный Чехова – это сложнейший коллаж образов и значений, ассоциаций и цитат, переплетение реального и вымышленного, синхронии и диахронии, поэзии и прозы, семиосфера в миниатюре. Цитаты, «псевдоцитаты», аллюзии, реминисценции, эпиграфы, сюжетный параллелизм, мифологизация – эти и другие интертекстуальные художественные средства создают такую полифонию. На формальном уровне – начиная с графики (постоянная смена шрифта, соответствующая смене жанра и стиля или служащая выделению главного) и кончая характером и распределением композиционных текстовых единиц (обилие и отрывочность интертекстуальных элементов – вставных новелл, дневниковых записей, выдержек из критических статей, иноязычные вкрапления) уже прослеживается его характер; его письма – это диалог не только с автором-адресатом, но и со всей современной и предшествующей культурой.

Список литературы:

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
2. *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: Наука, 1961. – 312 с.

3. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996, с. 352.
4. *Гордон Д., Лакофф Дж.* Постулаты речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1985. – Вып.16: Лингвистическая прагматика, с. 276-302.
5. *Зализняк А.А.* Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006, с. 672.
6. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике и топологии культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999, с. 83.

Огнева Е.А.

Белгородский государственный университет,
г. Белгород (Россия)

ПЕРСПЕКТИВНОСТЬ КОГНИТИВНО- СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ В ТРАНСЛЯТОЛОГИИ

В когнитивно ориентированной транслятологии особую актуальность приобретает сопоставительное изучение концептосфер художественных произведений в их оригинальной и переводной версиях. Художественная концептосфера рассматривается как совокупность художественных концептов, включающих те ментальные признаки и явления, которые отражены в сознании народа и являются когнитивно-прагматически значимыми для развития сюжета [Огнева, 2009б, с. 7].

В результате исследования свойств художественных концептов была создана типология, в которой предложена систематизация по следующим параметрам: по смысловому наполнению: базовые и культурные художественные концепты; по культурно-прагматическим свойствам и образу функционирования в речи: угасающие, появляющиеся, актуализированные художественные концепты; по типу структуры представления знаний: фреймы – статичные когнитивные структуры текста; сцены, сценарии – динамичные когнитивные структуры художественного текста [Огнева, 2009а, с. 58–72]. Когнитивно-культурологические параметры, отражая в художественном тексте и дискурсе единство языка, мышления и культуры, предопределили рассмотрение художественного концепта в качестве комплексной полевой субстанции, что позволило: а) определить его когнитивный статус как выполняемую функцию носителя и способа передачи смысла при переводе; б) изучить в качестве единицы восприятия мира; в) установить принципы, условия и предпосылки вербализации на уровне языка и речи, где концепт репрезентирован лексемой, сочетанием лексем, тогда как художественный концепт, по нашему мнению, может быть вербализован как лексемой, сочетанием лексем, целым предложением, так и несколькими предложениями. Текстовая реализации концепта [Кубрякова, 1994, с. 34–36] как фиксированный вариант индивидуально-авторской интерпретации концепта задаёт смысловую конфигурацию когнитивно-коммуникативного пространства произведения.

Для художественных концептов характерна образность лексической репрезентации [Алефиренко, 2005, с. 7], **они символичны, «означают больше данного в них содержания»** [Аскольдов, 1997, с. 42], поэтому перевод может привести к трансформации их когнитивных контуров. Интерпретация как когнитивный процесс установления смысла тек-

ста [Болдырев, 2004] выявляет степень допустимых преобразований при переводе. Когнитивно-дискурсивное поле концептосферы художественного текста рассматривается нами как единство смыслового и формального уровней. Смысловой уровень – это иерархически расположенные когнитивные образования, где каждое последующее образование является производным предыдущих: *компонент смысла* → *концепт-элемент* → *субконцепт* → *концепт* → *концептосфера* художественного произведения. Особая организация текста позволяет говорить о том, что формальный уровень концептосферы – единство статичных когнитивных структур (фрейм), динамичных (сценарий, сцена) и *N-когнитивной структуры* (авторское понятие) – совокупности не моделируемых когнитивных структур концептосферы в силу их низкой частотности в исследуемых текстах. Доказано, что репрезентаторы статичной части концептосферы представляют собой следующую иерархию: *фрейм* – когнитивная структура, вербализующая статичную часть концепта. Фрейм – совокупность субфреймов. *Субфрейм* реализует статичную часть субконцепта и являет собой единство *фрейм-элементов*, в которых репрезентируется статичная часть концептов-элементов. Номинативное поле *фрейм-элемента* рассматривается как совокупность *номинантов*, образующих номинативное поле. *Номинант* – это единство планов выражения и содержания языкового знака, вербализующее *компонент смысла* [Огнева, 2009а, с. 85].

Структурирование двухуровневой организации концептосферы художественного текста является основой её когнитивно-сопоставительного моделирования. Под когнитивно-сопоставительным моделированием подразумевается схематическое представление номинативного поля языковых образований, вербализующих когнитивные структуры в составе концептосферы художественных произведений [Огнева, 2009б, с. 7].

К приоритетным задачам когнитивно-сопоставительного моделирования концептосферы художественного текста относится исследование таких дискуссионных проблем, как: (а) герменевтика модельного соотношения текста и дискурса, (б) моделирование когнитивной структуры концептосферы художественного текста в теории и практике транслятологии, (в) принципы передачи культурно-познавательной ауры концептосферы оригинального текста средствами языка-перевода [Огнева, 2009б, с. 3]. **Моделирование осуществляется на основе:** а) сопоставления планов содержания и выражения номинантов, вербализующих когнитивные образования оригинального текста и его переводных вариантов, б) выявления степени их симметрии/асимметрии в соответствии с авторской методикой когнитивно-сопоставительного моделирования когнитивных структур [Огнева, 2009а, с. 94–96].

Проиллюстрируем применение авторской методики на материале произведения А.П. Чехова «Дама с собачкой» и его перевода на английский язык. Исследование установило, что текст может быть рассмотрен в качестве одноименного концепта, имеющего комплексную, полевую структуру, где значимая составляющая – субконцепт *'Ялта'*. Архитектоника субконцепта *'Ялта'* представлена 8 концептами-элементами, имеющими, в свою очередь, многокомпонентные номинативные поля. Результаты исследования отражены в следующей трёхуровневой полевой модели субконцепта, где к.-эл. 'п' и номинант 'п', обозначают немоделируемый материал:

субконцепт *'Ялта'*. Архитектоника субконцепта *'Ялта'* представлена 8 концептами-элементами, имеющими, в свою очередь, многокомпонентные номинативные поля. Результаты исследования отражены в следующей трёхуровневой полевой модели субконцепта, где к.-эл. 'п' и номинант 'п', обозначают немоделируемый материал:

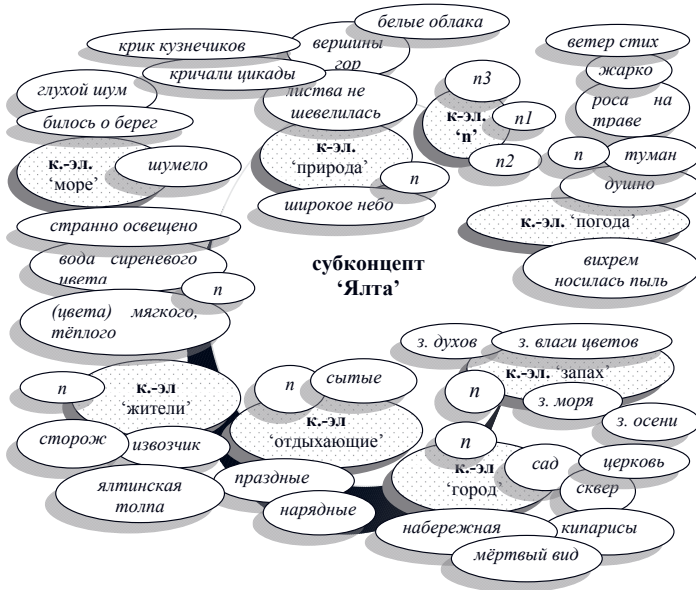


Рис.1. Трёхуровневая модель субконцепта *'Ялта'*

В соответствии со следующим этапом методики моделирования детально исследовано номинативное поле каждого концепта-элемента и сопоставлено с его переведенным аналогом на английский язык с целью выявления степени их адекватности. Например, установлено, концепт-

элемент 'море' реализуется статичной когнитивной структурой – одноимённым фрейм-элементом, номинативное поле которого состоит из 6 номинантов и номинанта *n* (немоделируемого нами). Номинант-1 *странно освещено* транслирован асимметрично на английский язык *the strange light on the sea*, т.к. транспозиция части речи привела к трансформации плана содержания номинанта: гл. *освещено* → существ. *light*, а наречие *странно* → прилаг. *strange*. Номинант-2 *вода была сиреневого цвета* транслирован симметрично: *the water was lilac hue*. Номинант-3 (цвета) *мягкого, тёплого* адаптирован симметрично: *soft warm*. Номинант-4 *море ещё шумело* транслирован асимметрично: *the sea still (broke) noisily*, т.к. гл. *шумело* передан наречием *noisily*, что привело к потере глагола. Номинант-5 *билось о берег* передан на английский язык симметрично: *broke on the shore*. Номинант-6 *однообразный, глухой шум моря* переведён симметрично: *the monotonous hollow sound of the sea*. Построим когнитивно-сопоставительную модель фрейм-элемента, где верхняя часть модели (светлая) – план выражения рассматриваемого номинативного поля, нижняя часть модели (тёмная) – план содержания, если номинант транслирован симметрично, то его наименование указано в шестиугольнике, если номинант транслирован асимметрично, то его наименование указано в прямоугольнике.

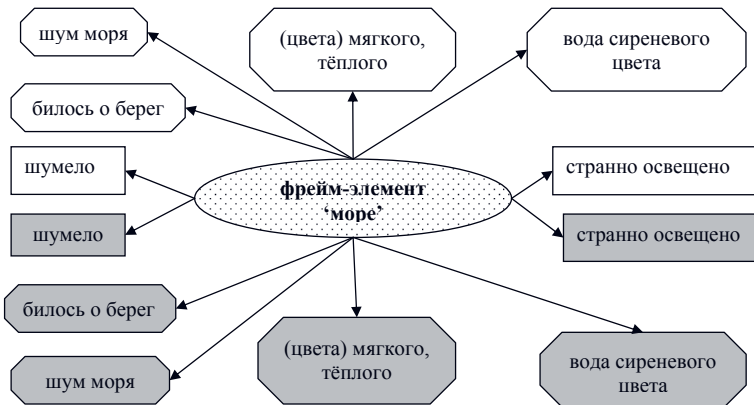


Рис.2. Модель фрейм-элемента 'море'

Модель фрейм-элемента иллюстрирует преобладание симметричной трансляции номинантов: 4 номинанта из 6 адаптированы адекватно в плане выражения и содержания на английский язык. Вышеприведённая модель отображает результаты трансляции поля на один язык, тогда

как модели, полученные по результатам сопоставления оригинала с переведёнными вариантами на два языка, содержат в себе бóльший объём информации (см. подробнее: [Огнева, 2009а]).

Таким образом, теория когнитивно-сопоставительного моделирования концептосферы художественного текста, созданная нами, а) рассматривает художественный концепт в качестве глобальной ментальной единицы чувственного восприятия мира в его национальном своеобразии в ценностно-смысловом пространстве русского языка на фоне других языков [Jackendoff, 1996, 2007]; б) доказывает, что специфика концептосферы предопределяет принципы языкового воплощения когнитивных образований в когнитивных структурах; в) выявляет способы языковых средств вербализации концепта; г) устанавливает закономерности трансляции познавательных структур номинативного поля концептосферы и выявляет степень адаптации этнокогнитивно-коммуникативного слоя произведения к восприятию инокультурным читателем. Моделирование наглядным образом иллюстрирует степень адаптации n-сегмента концептосферы художественного текста при переводе. Изучение и моделирование концептосферы художественного текста открывает новые перспективы дальнейших исследований, что способствует развитию и совершенствованию теории и практики когнитивно ориентированной транслятологии.

Список литературы:

1. *Алефиренко Н.Ф.* Спорные проблемы семантики / Н.Ф. Алефиренко. М.: Гнозис, 2005.
2. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово / С.А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М.: Academia, 1997, с. 267–279.
3. *Болдырев Н.Н.* Концептуальное пространство когнитивной лингвистики / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. 2004, № 1, с. 18–36.
4. *Кубрякова Е.С.* Текст и его понимание / Е.С. Кубрякова // Русские тексты, 1994, №2.
5. *Огнева Е.А.* Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста / Е.А. Огнева. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009а.
6. *Огнева Е.А.* Когнитивно-сопоставительное моделирование концептосферы художественного текста (на материале перевода русской прозы на французский и английский языки): Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.19, 10.02.20 / Е.А. Огнева. Белгород: Изд-во БелГУ, 2009б. – 42 с.
7. *Jackendoff R.* Languages of the Mind. Essays on Mental Representation / R. Jackendoff. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1996.

8. *Jackendoff R. Language, Consciousness, Culture: Essays on Mental Structure* / R. Jackendoff. Hardcover, MIT Press, 2007.
9. *Чехов А.П. Повести и рассказы. Дама с собачкой* / А.П. Чехов. М.: МИД “Синергия”, 2000, с. 365-380.
10. *Chekhov A. Stories. The Lady with the Dog* / A. Chekhov / Tr. from the Russian by I. Litvinov. Moscow: Raduga Publishers, 2001, p. 132-150.

Околелова О.Н.

Мичуринский государственный аграрный университет,
г. Мичуринск (Россия)

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ «ОДОБРЕНИЕ»
КАК ФРАГМЕНТ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА
РУССКОГОВОРЯЩЕГО КОММУНИКАНТА
(на примерах произведений А.П. Чехова)**

Зачастую люди предпочитают вести себя так, чтобы общество одобрило их поступки, поведение, высоко оценило. В психологии подобное стремление человека к признанию со стороны других называется «поиском социального одобрения». Всем известно, что одобрение, похвала – самый эффективный моральный стимул, часто используемый и как средство поощрения, и для установления хороших взаимоотношений. Естественно, что для любого человека приятнее услышать добрые слова в свой адрес, нежели внимать упрёкам. Ведь недаром ещё Ф. Ларошфуко высказывался о том, что «красота, ум, доблесть под воздействием похвал расцветают, совершенствуются и достигают такого блеска, которого никогда бы не достигли, если бы остались незамеченными». В данной статье предпринята попытка рассмотреть репрезентацию лексико-семантического поля «одобрение» в современном русском языке, вербализацию ядерных и периферийных лексем данного языкового явления в произведениях А.П. Чехова.

Одобрение как позитивное суждение о действии, поступке подразумевает как информирование о правильности совершенного действия, так и собственно положительную оценку этого действия. Словарь С.И. Ожегова трактует **одобрение** как «похвалу, одобрительный отзыв», предлагая обратиться к семантике лексемы «одобрить», анализ которой выявляет единственное значение «признать хорошим, правильным, допустимым» [Ожегов, 1992, с. 444-445]:

*Сейчас утренняя, мороз в три градуса, а вишня вся в цвету. Не могу **одобрить** нашего климата (Вишневы сад); Мамаша, конечно, из жалости не может говорить неприятности, чтобы ваша сестрица перебралась на другую квартиру по причине своего положения, а я больше не желаю, потому что ихнего поведения не могу **одобрить** (Моя жизнь); Правда, он брал меня за талию, ласково хлопал по плечу, **одобрлял** мою жизнь, но я чувствовал, что он по-прежнему презирает мое ничтожество и терпит меня только в угоду своей дочери; и я уже не мог смеяться и говорить, что хочу, и держался нелюдимом, и всё ждал, что, того и гляди, он обзовет меня Пантелеем, как своего лакея Павла (Моя жизнь).*

Одобрение как общее понятие «хорошего суждения о поступке, действии» представляется своего рода «семантическим примитивом» (термин А. Вежбицкой), при помощи которого представляется возможным толковать значения остальных лексем, входящих в состав данного лексико-семантического поля. Другими словами, лексическая единица «одобрение» мыслится нами как базовая, фундаментальная в поиске и описании её семантических «родственников», объединённых интегральной оценочной семой со знаком «+», что, собственно, и послужило основанием помещения её в центр исследуемого лексико-семантического поля.

Ряд ядерных, тесно примыкающих к центру, лексем представлен номинациями «похвала», «поощрение», «комплимент», «лесть», «аплодисменты» в силу их единения по семантическому признаку, на основании наличия у них идентичных сем с ядром поля «одобрение».

Так, **похвала** трактуется как «хороший отзыв о ком-чём-либо, одобрение» [там же, с. 571]:

Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, охватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе! (Чайка); Если ей хотелось похвалить меня, то она говорила: «Ты, папа, сливочный» (Скучная история); И он стал говорить о медицине то, что о ней обыкновенно говорят, похвалил гигиену и сказал, что ему давно хочется устроить в Москве ночлежный дом и что у него даже уже есть смета (Три года); Должно быть, студент похвалил погоду и сравнил ее с петербургской, потому что Петр Дмитрич сказал громко и таким тоном, как будто говорил не с гостем, а с судебным приставом или со свидетелем (Именины).

Лексема **поощрение**, образованная от глагола *поощрить* в первом значении («содействием, сочувствием, наградой одобрить что-нибудь, возбудить желание сделать что-нибудь»), трактуется как «вознаграждение, награда» во втором значении. Близок *одобрению* и **комплимент**. Словарь С.И. Ожегова толкует *комплимент* как «любезные, приятные слова, лестный отзыв» [там же, с. 289]. Для более детального уточнения значения данной лексемы обратимся к Словарю современного русского литературного языка, где обнаруживаем: «Комплимент – похвала, вызванная стремлением сказать любезность или польстить кому-либо». Таким образом, *комплимент* выступает синонимом *похвалы* и *лести*.

Лесть, в свою очередь, представляется как «угодливое, лицемерное восхваление» [там же, с. 324], т.е. находится в синонимических отношениях с лексемой «похвала» («восхваление»), но несколько иного рода:

Ей не нравились их неуклюжие церемонные жены, сплетни, частые поездки в гости, лесть перед её мужем, которого все они ненавидели (Именины); Детство было длинное, скучное; отец обходился сурово и

даже раза три наказывал ее розгами, а мать чем-то долго болела и умерла; прислуга была грязная, грубая, лицемерная; часто приходили в дом попы и монахи, тоже грубые и лицемерные; они пили и закусывали и грубо **лѣстили** ее отцу, которого не любили (Три года).

Близка по семному составу одобрению и лексема **аплодисменты** в значении «рукоплескание в знак одобрения (или приветствия)» [там же, с. 34]:

*Да! За сценой шум и **аплодисменты**. Голос Шипучина: «Благодарю!» (Юбилей); Послышались **аплодисменты**. Это молодой человек кончил играть (Именины); Вот она кончила, ей **аплодировали**, и она улыбалась очень довольная, играя глазами, перелистывая ноты, поправляя на себе платье, точно птица, которая вырвалась, наконец, из клетки и на свободе оправляет свои крылья (Моя жизнь).*

Чуть более удалённые от ядра поля по сравнению со словами предыдущей группы, но также имеющие сходную сему с ядром «одобрение», лексемы составляют вторую группу исследуемого лексико-семантического поля: «покровительство», «уважение», «почтение», «восторг», «восхищение».

Покровительство трактуется как «1) защита, заступничество, оказываемое кому-нибудь; 2) благоприятное отношение, поощрение какой-нибудь деятельности (устар.)» [там же, с. 549], то есть содержит положительную оценочную сему во втором значении. **Уважение** – почтительное отношение, основанное на признании чьих-то достоинств [там же, с. 819]:

*Хотя это для меня и нелегко, но я должна сказать вам, что с этого дня между нами всё кончено, несмотря на моё глубокое **уважение** к Ивану Андреичу, дверь моего дома для вас закрыта (Дуэль); Я так **уважжаю** в себе это **уважение** к вам, что расстаться с ним для меня будет тяжелее, чем провалиться сквозь землю! (Безотцовщина).*

Почтение – глубокое уважение [там же, с. 573]:

*В праздники хочется отдохнуть, сидеть дома с родными, а бедные мальчики, учитель, служащие обязаны почему-то идти по морозу, потом поздравлять, выражать своё **почтение**, конфузиться... (Бабье царство); К тому же **почтение** Любовь Федоровне и Юсу (так дразнили младшего сына председателя) в деловом, официальном письме было более чем неуместно (Неприятность).*

Восторг – подъём радостных чувств, восхищение [там же, с. 103]:

*Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный **восторг**, и проговорил: «Ваххх!» (Скрипка Ротшильда); Первая вышла в короли Жужелица, и Анна Акимовна – солдат платила ей дань, а потом тётюшка стала королем, и Анна Акимовна по-*

пала в мужики, или «тютюшки», что вызвало общий **восторг**, а Агафьюшка вышла в принцы и застыдилась от удовольствия (Бабы царство).

Восхищение – высшее удовлетворение, восторг [там же, с. 103]:

Одно и то же, одно и то же, и мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, **восхищение**, – всё это обман, меня обманывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом (Чайка); Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своём громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать **восхищаться** собой. Надо бы только работать (Вишневый сад).

Благосклонность – лексема, образованная от прилагательного «благосклонный» – доброжелательный, благожелательный:

Как бы ни было, Варенька стала оказывать нашему Беликову явную **благосклонность** (Человек в футляре); Она глядела, слушала, не понимала, **благосклонно** улыбалась, и ей было стыдно (Бабы царство).

Удовлетворительность (удовлетворённость) образовано от прилагательного *удовлетворительный* – «1) достаточно хороший, удовлетворяющий определённым требованиям; 2) самая низкая положительная отметка» [там же, с. 824].

Итак, объединённые семей «доброе отношение», указывающие на различную степень проявления оценки и различное эмоциональное состояние адресанта, лексические единицы вышеописанной подгруппы представляют собой фактически семантические синонимы ядра поля «одобрение».

Следующая группа состоит из лексических единиц, находящихся на периферии поля «одобрение», поскольку их семы отдалённо схожи со значением слова «**одобрение**»: *рекомендация, содействие, поддержка, солидарность, единодушие, согласие*.

Рекомендация- существительное, образованное от глагола «*рекомендовать*»: 1) дать благоприятный отзыв о ком-чем-либо, предложить использовать, применять куда-нибудь; 2) дать совет (книжное); 3) представить при знакомстве [там же, с. 674]. Всё вышеперечисленное возможно только при одобрении (рекомендую, потому что одобряю), что указывает на коннотативную, дополнительную сему в значении данной лексемы:

Я рекомендую тебе их, потому что эти люди – моего вкуса люди (Безотцовщина).

Содействие – деятельное участие в чьих-нибудь делах с целью облегчить, помочь; поддержка в какой-нибудь деятельности [там же, с. 741]:

*Против этого, конечно, я ничего не имею, вполне вам сочувствую и готов оказывать вам всякое **содействие**, каковы бы отношения наши ни были* (Жена).

Поддержка в третьем значении от глагола «поддержать» рассматривается как близкий синоним лексемы «*содействие*», а именно: «выразив согласие, одобрив, выступить в защиту кого-чего-либо». **Солидарность** в значении «обнаружение согласия, единодушия с кем-чем-нибудь; деятельное сочувствие каким-нибудь мнениям или действиям, общность интересов, единодушие» [там же, с. 744]:

*Такие люди, как он, очень любят дружбу, сближение, **солидарность** и тому подобное, потому что им везде нужна компания для винта, выпивки и закуски; к тому же, они болтливы, и им нужны слушатели* (Дуэль).

Единодушие – «полное согласие в мнениях, действиях» [там же, с. 189]. **Согласие** трактуется как «1) разрешение, утвердительный ответ на просьбу; 2) единомыслие, общность точек зрения; 3) дружественные отношения, единодушие» [там же, с. 740]:

*Уважаемый Степан Степанович, как вы полагаете, могу я рассчитывать на её **согласие**? (Предложение); Поговоривши с родителями невесты и получив **согласие**, Лапкин прежде всего побежал в сад и принялся искать Колю (Злой мальчик).*

Разрешение толкуется через глагол «разрешить» в одном из значений: «дать право на что-либо, согласие на совершение чего-либо», то есть представляет собой «право на совершение чего-либо, а также документ, удостоверяющий такое право» [там же, с. 652]:

*Он привык к тому, что все щекотливые и неприятные вопросы решались судьями, или присяжными, или просто какой-нибудь статьёй закона, когда же вопрос предлагали ему лично, на его **разрешение**, то он терялся* (У знакомых).

Признание среди четырёх значений содержит заключительную сему «оценка по достоинству, положительное отношение со стороны кого-чего-нибудь» [там же, с. 589], другими словами, трактуется как «косвенное» одобрение:

*Но я, признаться, Прудона не **признаю** и философом его не считаю* (Именины); *Не **признаю** я науки, которая лечит, – продолжал я возбужденно* (Дом с мезонином).

Любопытна лексема **награда**, истолкованная как «1) то, что даётся, получается в знак особой благодарности, признательности; 2) благодарность, воздаяние за что-либо; 3) почётный знак, орден, которым отмечают какие-нибудь заслуги» [там же, с. 375]. Содержащая сему «признание» с интересующей нас четвертой семемой «оценка по достоинству, положительное отношение со стороны кого-чего-нибудь» [там же, с.

589], лексема «награда», таким образом, коррелирует имплицитно с понятием «одобрение»:

*Любовь у меня не все в жизни... она моя **награда!** (Леший); Значит, один... три... семь... два... один... ноль... Обещал **наградить** за труды. Если сегодня все обойдется благополучно и удастся очки втереть поближе, то обещал золотой жетон и триста наградных... (Юбилей).*

Итак, периферийная зона лексико-семантического поля «одобрение» в русском языке представлена лексемами *содействие, поддержка, солидарность, единодушие, разрешение*, объединённые в особую подгруппу «согласие», а также *награда*, имеющая тесную семантическую связь с *признанием*, и *рекомендация*, имплицитно связанная с *одобрением* как «благоприятным отзывом (мнением)»:

Таким образом, анализ лексико-семантического поля «одобрение» в русском языке позволяет сделать вывод, что звуковая оболочка «одобрение» является часто употребляемой как в письменной, так и в устной речи русскоговорящего коммуниканта и обладающей сложной семантической структурой, состоящей из зон более и менее расположенных к ядру, а также зон ближней и дальней периферии.

Список литературы:

1. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1990, с. 917.
2. Чехов А.П. Избранное. Л.: Лениздат, 1982, с. 720.

Орехов Б.В.

Башкирский государственный педагогический университет
им. М. Акмуллы,
г. Уфа (Башкортостан)

ПЕРЕВОДЫ «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Историческая поэтика в современном её виде предлагает модель эволюции литературы, при которой примерно в XIX веке предполагается переход от риторической системы литературы к нериторической, в результате чего писатель получает гораздо большую свободу от «готового слова», от рамок и границ литературной заданности [Аверинцев, Андреев, Гаспаров и др., 1994]. Одним из ключевых фигурантов этом процессе выступает категория жанра. Риторическая система использовала жанр как органичный конструктивный элемент, и после её распада статус жанра в литературном процессе становится гораздо менее определённым: «литературоведение оказывается перед необходимостью либо вообще не считать структуры, впервые формирующиеся или выходящие на авансцену литературы со второй половины XVIII–начала XIX в. <...>, жанрами, либо найти новые, адекватные им понятия и методы» [Теория литературы, 2004, с. 362]. В то же время «в 1830-е годы, когда в русской лирике обозначается распад жанровой системы, в поэзии возникает феномен, связанный с своего рода компенсирующей тенденцией. В лирике середины века появляются стихотворения разных авторов, обладающие самостоятельными художественными концепциями и стилевым своеобразием. Они несут в себе не только общность центральной темы, но и устойчивость микрообразов и эмоционального строя. Это позволяет говорить об особом явлении тематического жанроида» [Табориская, 1999, с. 224]. То есть у исследователей есть определённые представления, что традиционная система жанров в русской литературе распалась в первой трети XIX века, и есть так или иначе проявляющие себя ощущения, что на место каноническим жанрам пришли какие-то другие, «жанроидные», возможно, не вполне привычные и не всегда ожидаемые формы. Об одной из таких форм как о незамеченном жанре (вне канонической жанровой системы) и пойдёт речь.

Если суммировать наиболее современные (что, однако, не избавляет от их проблемности) определения жанра как категории, то в центре окажется понятие инварианта [Поэтика, 2008, с. 69]. **Инвариант** – это «форма или структура, выделяемая интуитивно читателем или реконструируемая исследователем на основе сравнения конкретных произведений, для которых она играет роль воспроизводимого творческого принципа,

порождающей модели, используемой автором для создания нового произведения как вариации типического художественного целого» [там же, с. 79]. В классической русской поэзии есть такого рода воспроизводимая структура, заимствованная из тридцатой оды третьей книги од Горация «Ad Melpomenem». Это стихотворение, реализующее довольно очевидные художественные (завершить цикл) и биографические (завершить творчество) задачи, имеет прозрачную композицию, в русских вариантах текста подчёркиваемую строфикой. В начале поэт говорит о созданном им памятнике особой прочности и значительности, которые превосходят эталонные для данной культуры знаки этих характеристик (бронза и пирамиды), этот памятник не будет подвластен тем силам, которые традиционно разрушают всё материальное (дождь, время). На втором круге размышлений автор говорит о том, что его заключённая в этом памятнике часть также пребудет бессмертной до тех пор, пока существует народ, говорящий на том же языке, что и поэт (Гораций в соответствии с особенностями своей стилистики говорит об этом перифрастически: «*dum Capitolium // scandet cum tacita virgine pontifex*»). Третья часть задаёт через имена и топонимы (Давн, Авфид) пространственные координаты, в которых будет существовать созданная мастером поэзия, а на последнем этапе явно даётся описание заслуг (перенос греческих поэтических форм в латинскую поэзию) и финальное обращение к музе. На фоне существенного – но всё же, заметим, не чрезвычайно большого (см. [Шапир, 1999]) – количества переводов этого стихотворения есть несколько текстов, которые представляют собой вариации на тему стихотворения Горация с сохранением инвариантной структуры исходника. Как минимум, Державин, Батюшков (уже потерявший рассудок, и может быть, поэтому используемая им форма характеризуется наибольшей расшатанностью) и Пушкин создали произведения, воспроизводящие заданную античным поэтом форму: памятник, превосходящий знаки-носители признаков величественности и долговечности (пирамиды, Александрийский столп, последний, очевидно, упомянут в ироничном смысле), бессмертие поэта через этот памятник, до тех пор, пока существует среда, способная воспринимать его поэтическое творчество (род славян во вселенной и пииты в подлунном мире). Географические координаты (Волга, Дон, Нева, Урал, славяне, финны, тунгусы, калмыки), описание заслуг («Фелица», «Бог», прославление свободы, милость к павшим) и обращение к музе также присутствуют на своих местах.

Что мешает нам признать эти тексты особым жанром русской поэзии (его можно было бы назвать жанром «памятника» по заглавию стихотворения Державина)? Творческий принцип, лежащий в их основе очевидным образом воспроизводит узнаваемый инвариант. Определённым ограничительным моментом здесь может быть разве что представ-

ление (незафиксированное, впрочем, в определениях), что для констатации «жанра» необходимо некоторое осязаемое число произведений (никто точно не назовёт количественный порядок), и три текста, пусть даже они принадлежат Державину, Батюшкову и Пушкину, – это явно мало. Что по-своему логично: творческий принцип «памятника» элитарен и доступен только ключевым фигурам истории поэзии. Попытка его применения литераторами второго ряда приведёт к обратному – комическому – эффекту, поэтому несмотря на известность трудно ожидать от этой модели продуктивности достаточной для оправдания приложимости к ней категории «жанра». В таком случае нужно обратиться к более сложному случаю, охватывающему как раз объёмный корпус текстов – переводы «Слова о полку Игореве».

Количество переводов «Слова о полку Игореве» на русский язык давно превысило все разумные пределы. Вряд ли кому-то по силам учесть и подсчитать все существующие переводы на современный русский язык, тем более, что их количество постоянно увеличивается за счёт интернет-публикаций и малотиражных провинциальных изданий. Если говорить о конкретных цифрах, то переводов, по меньшей мере, около полутора сотен, а скорее всего, гораздо больше. Без колебаний можно назвать «Слово о полку Игореве» произведением, чаще чем какое-либо другое переведившимся на русский язык, и упомянутая выше Ног. Од. III, 30 остаётся по этому количественному показателю далеко позади.

Наличие такого значительного числа переводов и переложений уже давно не поддаётся обычным для таких случаев рациональным объяснениям. Чаще всего декларируемые причины появления новых переводов некоторых произведений таковы:

1. Отсутствие переводов данного произведения на этот язык.
2. Труднодоступность переводов данного произведения на этот язык.
3. Неудовлетворительность переводов данного произведения на этот язык.

3.1. Содержательная неудовлетворительность. Предыдущие переводы содержат большое количество фактических ошибок.

3.2. Стилистическая неудовлетворительность, вызванная хронологическими причинами. Предыдущие переводы были созданы слишком давно, и лексическая эволюция языка сделала их непосредственное восприятие для современного читателя затруднительным.

3.3. Стилистическая неудовлетворительность, вызванная низкой квалификацией переводчика.

Первые две причины очевидным образом отпадают. Хотя и существует хорошо узнаваемый «миф о трёх переводах Слова», согласно которому есть всего лишь три перевода этого древнего памятника на

русский язык, выполненные В.А. Жуковским, Д.С. Лихачёвым и Н.А. Заболоцким, всё же на откровенно абсурдное утверждение о полном отсутствии переводов никто не решается. При этом выходящие в последние годы книги зачастую гораздо менее доступны, чем выпущенные в советскую эпоху массовыми тиражами.

Ситуация с причинами 3.1–3.3 сложнее. Разумеется, каждый новый перевод в какой-то степени претендует на ревизию содержательной стороны текста. Но в редких случаях (к каковому можно отнести труд Ю.В. Подлипчука) эта ревизия становится тотальной. Чаще всего новый перевод в очень немногих местах разнится с другими подобными или тем более привносит новаторское прочтение древнерусского текста. Причина, обозначенная нами номером 3.2, декларируется переводчиками в интервью и предисловиях к своим изданиям довольно часто. Ср.: «„на дворе у нас“ третье тысячелетие. Времена изменились, и они не отдалили нас от „Слова“, а приблизили к нему» [Смирнов, 2007, с. 16]. Однако относится к ним следует с большой осторожностью, учитывая, что во-первых, классические переводы XX века Лихачёва или Заболоцкого не могут быть признаны устаревшими по языковым причинам, а во-вторых, за последние десять лет нового тысячелетия было опубликовано не менее семи новых переводов «Слова» [Орехов, 2008, с. 99]. Думается, что эта декларируемая причина всего лишь маскирует истинную авторскую интенцию, о которой мы скажем ниже. Что касается оценки квалификации, то в целом среди переводчиков «Слова» можно констатировать принципиально уважительное отношение к коллегам. Исключения касаются патриотически настроенных историкоманов, представляющих свои версии реконструкции событий похода Игоря, и при этом часто подвергающих своих предшественников излишне эмоциональной критике. Однако эти случаи лежат вне сферы нашего рассмотрения, поскольку относятся к прозаическим опытам, в большинстве случаев далёким от художественных задач.

Таким образом, можно со всей ответственностью констатировать, что причины появления новых переводов «Слова о полку Игореве» лежат за пределами традиционного набора причин появления новых переводов. Мы считаем, что истинные причины этого явления могут быть обозначены как причины «состязательного порядка». То есть перевод «Слова» должен стать доказательством собственной поэтической состоятельности, аналогично тому, как поэты используют «сложные» твёрдые формы, вроде сонета или даже венка сонетов, утверждая своё мастерство.

При этом текст «Слова», конечно, ни при каких обстоятельствах не может быть назван «твёрдой поэтической формой», но вот на титул жанра перевод древнего памятника претендовать может.

Исходный сюжет и композиционная структура древнерусского текста в сочетании с исключительными поэтическими достоинствами представляет переводчику и должную свободу для самовыражения (Ю. Лифшиц, например, вовсе придаёт «Слову» драматическую форму), и поэтически богатый материал, занимающий одну из ключевых позиций в системе национальной культуры. Такие исходные посылки приводят к реализации широких творческих возможностей – от стилизации под «Песнь о Гайавате» до «блатного» перевода. Разнообразие при сохранении общего инварианта (что естественно для переводов, которые воспроизводят сюжет подлинника) и большом количестве примеров позволяет, на наш взгляд, говорить о переводах «Слова о полку Игореве» как об особом жанре современной поэтической практики.

Мы сознаём, что слово «жанр» довольно специфично и ассоциируется в первую очередь с жанровым канонам, в котором мы вряд ли сможем обнаружить аналоги рассматриваемого явления. Но ни один другой существующий литературоведческий термин зафиксировать его не в состоянии. Однако более шадящим вариантом было бы воспользоваться упоминавшимся словом «жанроид», которое, однако, не вполне благозвучно и имеет на сегодняшний день скорее статус литературоведческого окказионализма.

Список литературы:

1. Орехов Б.В. Рец. на: Смирнов А. Е. Слово о полку Игореве // Гуманит. иссл. в Вост. Сибири и на Дальнем Востоке, 2008, № 4.
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
3. Смирнов А.Е. Слово о полку Игореве. М., 2007.
4. Таборисская Е.М. «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) // *Studia metrica et poetica*. СПб., 1999.
5. Теория литературы. М., 2004.
6. Шати́р М.И. Ломоносов и Гораций: дополнение к комментарию: («Я знак бессмертия себе воздвигнул...») // Изв. РАН. Серия лит. и яз., 1999, т. 58, № 1.

Осетрова Е.В., Бухалова Т.А.
Сибирский федеральный университет,
г. Красноярск (Россия)

МЕТАТЕКСТ В ПИСЬМАХ А.П. ЧЕХОВА КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО МЕТАЛИТЕТА РУССКОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА

Письма А.П. Чехова наряду с его художественными произведениями представляют важную часть творческого наследия писателя. Они ценный источник сведений о языковой личности великого прозаика и драматурга, о его индивидуальном эпистолярном стиле. По ним же можно судить о менталитете русского интеллигента XIX века, свободно и разнообразно проявляющем себя в классической эпистоле. Иными словами, если героями Чехова в пространстве художественного текста оказываются выдуманные персонажи, то главным героем созданного им же эпистолярного пространства становится сам Чехов.

Объектом наблюдений в данном случае является метатекст чеховского письма как комплекс авторских самооценок и автокомментариев речевой деятельности на предмет ее соответствия стандартам и условиям речевого общения. Еще более конкретно нас интересуют так называемые **метасмыслы предварительных условий**, которые сводятся к объяснению речевого действия, мотивированного разнообразными обстоятельствами речи и неречевой действительности [Шмелева, 1988, 1998]. Представим данный метасмысл поэтапно: проанализируем мотивы высказываний; исчислим ситуации риска, которые осознаются самим писателем и заставляют его вводить специальные метатекстовые разъяснения; наконец, опишем языковые приемы, работающие на обеспечение соответствующих смыслов.

Итак, в письмах Чехова выделяются несколько разновидностей **мотивов**, активирующих его речевую деятельность.

В случае использования мотива *фактического* типа появление высказывания обосновано разнообразными событиями окружающего мира. Знания о таких регулярных мотивациях формируют ожидания адресата. Выражается этот мотив в ситуации начала общения через стремление ясно изложить свои коммуникативные намерения: *Я в восторге, а посему и пишу тебе, иначе ты бы не скоро дождался моего письма... (лень)* (Ал.П. Чехову, авг. 1887, Бабкино); *Ваше душевное состояние вынуждает меня говорить с Вами серьезно и прямо, и поэтому я серьезно, честным словом уверяю Вас, что Сережа совершенно здоров, весел, не кашляет* (М.В. Киселевой, 2 нояб. 1888, Москва).

Логический мотив обнаруживается в писательской переписке, когда тот или иной ее фрагмент оказывается мотивированным через осмысление имеющегося положения дел: *Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что то и другое создается по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы?* (А.С. Суворину, 3 нояб. 1888, Москва).

Коммуникативные мотивы передают правила и обычаи общения, привычки и манеры его участников. Сюда относятся, кроме всего прочего, ценностные установки коммуникантов, в соответствии с которыми тот или иной предмет речи заслуживает или не заслуживает обсуждения в определенный момент взаимодействия: ...*Скажу при свидании, а теперь – места в письме нет* (Ал.П. Чехову, 7 нояб. 1888, Бабкино); ...*Впрочем, об этом говорить в письме невозможно, потому что тесно. Эта тема хороша для разговора. Как жаль, что Вы не в России!* (Д.В. Григоровичу, 5 февр. 1888, Москва).

Собственно метатекстовые мотивы состоят в обнажении структуры построения текста, последовательности ведения речи [Вежицка, 1978, с. 411]. У Чехова особенно востребованными оказываются два типа форм:

а) компоненты, вербализующие семантику «уход в сторону»: *Кстати, на фотографии Вы вышли грустной, грустной!* (В.Ф. Комиссаржевской, 25 авг. 1900, Ялта);

б) сигналы очередности и логической последовательности: *Я пишу свою беллетристику – во-первых, во-вторых, читаю корректуру Марксу, в третьих, возня большая с приезжими больными, которые почему-то обращаются ко мне* (Вл.И. Немировичу-Данченко, 24 нояб. 1899, Ялта).

Таким образом, при необходимости объяснить появление того или иного высказывания в своих письмах Чехов учитывает коммуникативные условия общения (а именно – его дистантность), обосновывает нужные ему рассуждения общей логикой рассуждений, а также логикой строения и развертывания текста, наконец, банально ссылается на сопутствующие ему внешние обстоятельства. Проявление всех этих смыслов в целом свидетельствует о том, что писатель выстраивает речь в соответствии с общим речевым правилом ясности мотивов высказывания.

Перейдем теперь к анализу **ситуаций**, которые осмысляются автором писем как сложные в речевом отношении, как ситуации коммуникативного риска; продемонстрируем также средства их нейтрализации.

Поскольку переписка являет собой разобщенную коммуникацию, серия сменяющих друг друга речевых актов не образует непрерывной цепи. Ответ на письмо может быть написан через большой временной

промежуток. Неудивительно, что автору приходится эксплицировать собственные коммуникативные мотивы, а иногда и мотивы его адресата, как бы возвращаясь на один речевой акт назад. Так возникает рефлексия по поводу ситуации *ответной реплики*. Часто это предваряет рассуждения Чехова относительно чужих литературных текстов, чужих слов, писем и выражается в неприятии речевой (художественной) манеры другого человека либо, наоборот, в одобрении таковой; ср.: *Вы пишете о каких-то «странных вещах», которые я будто бы говорил у Лейкина, затем просите во имя уважения к женщине не говорить о Вас «в этом духе» и, наконец, даже – «за одну эту доверчивость обдать грязью»... (→) Что сей тон значит? Я и грязь <...> обвинения Ваши слишком неясны, чтобы в них можно было разглядеть пункты для самозащиты* (Л.А. Авилловой, 19 марта 1892, Мелихово); и: *Вы спрашиваете, какого мнения я о Ваших рассказах. (→) Талант несомненный, и притом настоящий, большой талант. Вы художник, умный человек, Вы чувствуете превосходно, Вы пластичны <...> Это настоящее искусство* (А.М. Горькому, 3 дек. 1898, Ялта).

В ситуации *недостаточной осведомленности адресата* о мотивах речевого поведения автора (по мнению последнего), писатель вводит дополнительное разъяснение, чаще всего заключающее содержание высказывания: *...Говорю это именно Вам, потому что около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее, а с Вами я, не спрашивая Вас, заключил в душе своей союз* (В.Г. Короленко, 9 янв. 1888, Москва); *Пишу это для того, чтобы раз и навсегда объяснить то, что может показаться непонятным* (А.С. Суворину, 29 авг. 1888, Сумы); *Пишу вам, а не ему, потому что наверное не знаю, где он: дома или же в Петербурге* (Н.М. Линтваревой, 11 февр. 1889, Москва). Как показывает материал, объяснения в этом случае сводятся к сообщению об особых экстралингвистических обстоятельствах, не обсуждавшихся с адресатом ранее, но важных для сиюминутного выражения оценки или мнения.

Ситуация *возможной ложной трактовки собеседником мотива высказывания* реализуется в следующем тексте: *Пишу сие жалобное послание отнюдь не для того, чтобы нагнуть на Вас сентиментальную меркхлюндию и попросить у Вас займы, а для того, чтобы Вы не сердились на мою особу за неисправность посещения Дарьи Карловны* (Ф.О. Шехтелю, 12 марта 1887, Петербург).

Что касается конкретных языковых **приемов**, позволяющих благополучно преодолеть намечающуюся ситуацию коммуникативного риска, то и здесь они достаточно разнообразны.

Прием *прямой экспликации метасмыслов предварительных условий* у Чехова состоит во введении в высказывание предикативной единицы

с союзом причинно-следственной или целевой семантики (*потому что, для того чтобы, с целью, потому, поэтому, посему*); содержательная (диктумная) часть высказывания при этом обрамляется модусом глагола говорения / письменной речи (*говорю / пишу*), к которому присоединяется мотивирующая предикативная единица. Данный прием используется Чеховым в основном при экспликации фактических мотивов.

Элемент с метатекстовой семантикой *кстати* может выступать самостоятельно как вводное слово либо в составе деепричастного и инфинитивного оборотов с глаголами речи: *Кстати сказать, сегодня получил от Потапенки письмо, хочет, чудак, журнал издавать* (А.И. Южину, 26 февр. 1903, Ялта).

В результате, лишь для обозначения метатекстового мотива Чехов использует особое языковое средство – во всех остальных случаях он описывает соответствующие обстоятельства, используя технику сложного предложения. Заметим здесь же, что сообщение мотива у автора писем либо предваряет высказывание (в большинстве случаев), либо заключает его в качестве комментария к уже сказанному, формируя своеобразную субъективную рамку того или иного фрагмента эпистолярного текста.

Прием *модальной характеристики речевого акта* менее информативен и, наверное, поэтому менее частотен: собственно причину высказывания в себе не содержит. В этих случаях мотивированность оказывается для Чехова лишь формальной декларацией. При этом активно используются конструкции, включающие инфинитив речевой семантики и модальное слово со смыслом необходимости / долженствования: *Надо Вам сказать, что в Петербурге я теперь самый модный писатель* (М.Е. Чехову, 18 янв. 1887, Москва); *Я, надо заметить, очень часто ошибался и говорил не то, что думаю теперь* (И.Л. Леонтьеву, 22 янв. 1888, Москва). В последних примерах, как в ряде ему подобных, автор характеризует свое речевое действие как целесообразное, не вдаваясь в обоснование оценки: оно представляется очевидным – эта общая логика рассуждений, требование говорить правду. Именно поэтому через данный прием Чехов чаще всего реализует логические и коммуникативные мотивы.

Прием *предварительного введения темы* состоит в использовании условной конструкции, которая позволяет эффективно обратить внимание адресанта на следующее за ней содержание: *Если же говорить о натуре, то она у Вас исключительная* (А.С. Суворину, 15 нояб. 1888, Москва); *Если говорить о языке, манере – то Вы мастер* (Л.А. Авилловой, 21 февр. 1892, Москва); *Что касается Жоржика, то в Москве его не было* (А.Н. Плещееву, 11 февр. 1889, Москва).

Прием *псевдоотказа от речевого акта* соответствует более сложным коммуникативным обстоятельствам: суть его в том, чтобы заме-

нить высказывание, мотивированное из общих соображений, высказыванием, мотив которого произрастает из личностной сферы самого автора. При этом отвержение общих соображений формально происходит за счет использования негации: *Я не стану читать Вам морали, скажу только, что труд даст Вам независимое положение, спокойствие и уверенность в завтрашнем дне* (Л.С. Мизиновой, 27 дек. 1897, Ницца). Впрочем, метатекстовой замены «общего на частное» может и не происходить: в таком случае псевдоотказ служит интенсификации эмоционально-оценочного фона содержательной части высказывания, находящейся в постпозиции: *Не стану объяснять Вам, уважаемый Дмитрий Васильевич, как дорого и какое значение имеет для меня Ваше последнее великолепное письмо* (Д.В. Григоровичу, 12 янв. 1888, Москва). В любом случае данный прием позволяет корректно представить собственный речевой акт в аспекте его своевременности, резонности, уместности, а кроме того, – оценить содержание высказывания с нужных автору позиций.

Итак, исследование текстов чеховской эпистолы на предмет ее «метатекстового арсенала» говорит о том, что писатель глубоко и всесторонне осмысливает связь со всяким своим адресатом, хотя бы и разъединенным с ним временем и пространством. Формулируя предварительные условия общения, Чехов выстраивает целую систему содержательных и формальных языковых средств, которые направлены на коммуникативную «заботу» об адресате, на «втягивание» его в личностную орбиту, на установление близких, доверительных и откровенных взаимоотношений. Одновременно такое разнообразие метаязыковых форм и смыслов лишний раз подтверждает богатство языковой личности А.П. Чехова, обнаруживающееся не только в сфере художественной, но и в более прозаической среде обыденного общения.

Список литературы:

1. Шмелева Т.В. Модус и средства его выражения в высказывании // Идеогрфические аспекты русской грамматики. М.: Изд-во Москов. ун-та, 1988, с. 168–202.
2. Шмелева Т.В. Репертуар метасредств русского языка // Шмелева Т.В. Культура речи: Сб. ст. и материалов / НовГУ; Регион. центр развития образования. . Новгород, 1998, с. 33–35.
3. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. – Вып. 8, с. 402–427.

Павлова А.В.
SAP AG,
г. Вальдорф (Германия)

ФРАЗОВОЕ УДАРЕНИЕ В АСПЕКТЕ ПЕРЕВОДА (на русско-немецком материале)

Письменная речь лишена формального обозначения места фразового ударения (ФУ). Механизм распознавания смыслов и их различения при восприятии письменной речи начинается с толкования семантики элементов предложения и их соотношения друг с другом внутри высказывания – на фоне их зависимости от предшествующего, а то и последующего контекста. В итоге этого анализа читатель отыскивает ацентный фокус высказывания. Последний не в последнюю очередь определяет порядок и даже выбор слов при переводе.

В огромном числе работ, посвященных актуальному членению, говорится, в частности, о том, что новая информация тяготеет к концу предложения: мысль (как и познание) продвигается обычно от знакомого к неизвестному, от известного к неизвестному, от менее важного к более важному, от данного к новому. Это правило действует как для русского языка, так и для немецкого. Однако немецкий язык обладает средством, позволяющим с легкостью его обходить. Артикль в немецком допускает такие предложения как *Ein Mädchen trat ins Zimmer; Ein Hund bellte*, где, согласно теории актуального членения, рема (новое, коммуникативный центр, фокус) – на первом месте. Новизна информации поддерживается неопределенным артиклем. Поскольку русский язык безартиклевый, новизна информации в русском должна передаваться изменением порядка слов при переводе. Соответственно: не *Девушка вошла в комнату*, а в *В комнату вошла девушка*; не *Собака залаяла*, а *Залаяла собака*. Эта закономерность описана в большом количестве теоретических работ и практических пособий по переводу.

Однако не всегда неопределенный артикль автоматически влечет за собой смысловую и интонационную фокусировку. Сравним два предложения, в которых одно и то же существительное с неопределенным артиклем оказывается в безакцентной позиции или стоит под сильным фразовым ударением в зависимости от лексического окружения:

Ich sehe eine gute Freundschaft in Gefahr; – Ich sehe eine gute Freundschaft in knappen Briefen.

Порядок слов при переводе на русский первого предложения следует немецкому порядку слов: *Мне представляется, что большая дружба оказалась под угрозой*. Во втором случае требуется порядок слов изменить: *В кратких письмах мне видится большая дружба*. В первом предложении

содержание *большая дружба* тематично (несмотря на неопределенный артикль оригинала), во втором это рема. Место фразового ударения в немецких примерах определяется, таким образом, не только и не столько порядком слов и артиклем, сколько семантикой составляющих высказывание лексем в их соотношении друг с другом. Порядок слов при переводе зависит от трактовки расположения места фразового ударения. Так же обстоит дело и в следующем примере: если мы прочитаем предложение

In die Brust musste man schießen (P.Highsmith)

с ФУ на последнем слове (*In die Brust musste man schießen*), то и перевод должен быть соответствующий: **В грудь надо было стрелять*. Получается, что чья-то грудь предназначена была (специально) для того, чтобы в нее стрелять. А это нелепость. Остается второй вариант: сделать ударение на *Brust*: *In die Brust musste man schießen*. (Ясно, что герой рассуждает о том, куда направить выстрел – даже если фразу прочитать вне контекста, этот семантический фон мысленно восстанавливается). И перевести это предложение на русский следует с иным порядком слов по сравнению с немецким оригиналом: *Стрелять надо было в грудь*.

Различным будет порядок слов и в переводе следующих двух примеров:

Mir galt dieser Blick (L.Perutz) – Mir missfiel dieser Blick.

Несмотря на одинаковый морфологический состав, тематическая структура этих предложений различна. Причина этого явления кроется в глагольной семантике (см. [Павлова, 1987]). В связи с различным актуальным членением местоимение *мне* в переводе этих предложений должно оказаться в разных позициях: *Этот взгляд предназначался мне*. (*Мне* – рема). – *Этот взгляд мне не понравился*. (*Мне* – тема).

Свобода порядка слов в русском языке выше, чем в немецком (хотя и она не абсолютна). Некоторые перестановки в немецком невозможны. Например, перевод на немецкий следующего отрывка затруднен жесткими правилами порядка слов в языке перевода: (Речь идет о новом враче.) *Посмотрим, насколько успешно будет предотвращена астма. Если успешно, то загоноу Вас к нему. Точнее: то загоноу к нему Вас. (Из личного письма)*. Варьирование (*Вас в нему* или *к нему Вас*) в немецком исключено; здесь возможен только один порядок слов: ... *ich werde Sie zu ihm schicken*. Оба русских предложения в этом отрывке пришлось бы перевести одинаково. Следовательно, вынесение ремы в конец предложения при переводе (как с немецкого на русский, так и с русского на немецкий) – цель, к которой нужно стремиться, но которая не всегда достижима.

Перевод без понимания тема-рематического и грамматического членения предложения текста оригинала неосуществим. Немалые затруднения возникают из-за падежной омонимии. При трактовке пред-

ложения *Мать любит дочь* приходится полагаться на то, что автор предпосылает реме тему, подлежащее дополнению – поэтому (с некоторым риском) можно решить, что дочь любима матерью, и перевести это предложение соответственно. Но как быть с более сложными примерами: *Гордо крестики почетные носят нолики несчетные* (М. Безродный) – кто тут что носит? Грамматическая омонимия именительного и винительного падежей в русском заставляет внимательно перечитать это предложение, чтобы установить отношения между его синтаксическими составляющими. Заключение, что крестики носят ноликами, а не наоборот, то есть что подлежащее здесь на последнем месте, а дополнение на первом, принимается только на основе семантики: решающую роль играют переносные значения многозначного слова *крест* (,орден, награда’) и многозначного слова *ноль* (,ничтожный человек’).

Не только порядок, но и выбор слов при переводе не в последнюю очередь определяется местом ФУ. Это связано с тем, что место ФУ тесно переплетается с лексическим значением многих многозначных слов. ФУ иногда даже способно быть единственным различителем значений при полисемии (реже омонимии). Сравним примеры перевода с немецкого на русский, в которых решение переводчика о выборе значения многозначного слова продиктовано исключительно расположением фразового ударения (а оно, в свою очередь, определяется контекстом, который мы здесь опускаем):

Er hing an seinem Zimmerschrank. – Свой шкаф он любил.

Er hing an seinem Zimmerschrank. – Он (например, костюм) висел на шкафу.

Früher hatten die Studenten eher Probleme mit der Selbstorganisation. – Прежде у студентов было больше проблем с самоорганизацией, чем теперь.

Früher hatten die Studenten eher Probleme mit der Selbstorganisation. – Прежде у студентов были скорее проблемы с самоорганизацией, нежели с чем-либо другим.

Du begreifst langsam. – Наконец-то до тебя дошло.

Du begreifst langsam. – Не скоро же до тебя доходит.

Аналогичные примеры можно привести и для противоположного соотношения тех же языков:

Я лучше прочту вам стихи. – *Ich sage für euch lieber ein Gedicht auf.*

Я лучше прочту вам стихи. – *Ich rezitiere Gedichte besser (als jemand anderer).*

Он все больше на шоколад налегает. – *Er isst immer mehr Schokolade.*

Он все больше на шоколад налегает. – *Er isst lieber Schokolade.*

Он точно не знает. – *Er ist sich nicht sicher.*

Он точно не знает. – *Er weiß es ganz bestimmt nicht.*

Список примеров можно наращивать до бесконечности, однако важнее продемонстрировать принципиальные положения, которые можно обобщить следующим образом: 1. выбор места ФУ при чтении письменных текстов напрямую связан с интерпретацией смысла предложения; одним из наиболее важных факторов для интерпретации является лексическая семантика; 2. при многозначности или омонимии одно из значений слова может тяготеть к ударной выделенности, другое, наоборот, может избегать ударности; эта закономерность выдерживается не всегда, но она, несомненно, существует; 3. от выбора места ФУ не в последнюю очередь зависит перевод. Эта зависимость проявляется в двух аспектах: в порядке слов и в выборе слов (при полисемии).

Список литературы:

1. *Birkenmaier Willi*. Artikelfunktionen in einer artikellosen Sprache. München, 1979.
2. *Pavlova Anna*. Entscheidungsgrundlagen für die Positionierung des Satzatzkzentes // *Estudios Filológicos Alemanes*. Vol. 17. Sevilla, 2009. S.117 – 133.
3. *Николаева Т.М.* Семантика акцентного выделения. М., 1982.
4. *Павлова А.В.* Акцентная структура высказывания в ее связях с лексической семантикой. Автореф. канд. дис. Л., 1987.
5. *Павлова А.В.* Интерпретация акцентной структуры высказывания при восприятии письменной речи // *Acta linguistica Petropolitana*. Труды Института лингвистических исследований Российской академии наук. Т. III. Ч. 3. СПб. 2007. С. 65 – 117.
6. *Павлова А.В.* Понимание смысла предложения в связи с местом фразового ударения при восприятии письменной речи // *Вопросы психолингвистики*. №. 9. М., 2009. С. 70 – 90.
7. *Скорикова Т.П.* Функциональные возможности интонационного оформления словосочетания в потоке речи (на материале атрибутивных словосочетаний в устной научной речи). КД. М., 1982.

Панина Л. С.

Оренбургский государственный педагогический университет,
г. Оренбург (Россия)

**ПАРЕМИЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ
КАК ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО РЕГИОНА
(опыт Словаря пословиц и поговорок народов, живущих
в Оренбургской области)**

В пословицах, как в семенах, собраны силы всех деревьев.
(Димитрий Фалерейский)

Население Оренбургской области сформировалась на стыке Европы и Азии, христианской и мусульманской религий, культур славянских и тюркских народов. Здесь живут бок о бок более 119 национальностей.

Ни в каком другом виде языкового творчества не отражено с такой силой и афористичностью все многообразие народной жизни. Пословицы и поговорки оцениваются как проявления народного ума, народного характера, составляя важную и чрезвычайно интересную часть национальной культуры. «Сводом народной опытной премудрости» [Даль, 1957, 19] назвал известный лингвист, исследователь и этнограф В.И. Даль свой сборник пословиц и поговорок. Изучение пословиц и поговорок необходимо историкам, этнографам, юристам, литературоведам, ибо «язык – вернейший, а иногда и единственный свидетель былой жизни народов», по справедливому замечанию известного историка и этнографа В.К. Котляревского. [Котляревский, 1968, с. 7] Это определяет актуальность настоящего исследования.

Прежде чем мы попытаемся определить роль пословиц и поговорок народов Оренбуржья как объекта изучения для разных наук, необходимо уточнить, что следует считать пословицами, и поговорками, как определять и разграничивать их. В.И. Даль определил пословицу: «... коротенькая притча; сама же она говорит, что голая речь не пословица. Это – суждение приговор, поучение, высказанное обиняком и пущенное в оборот, под чеканом народности. Пословица – обиняк, с приложением к делу, понятый и принятый всеми... Полная пословица состоит из двух частей: из обиняка, картины общего суждения, и из приложения, толкования, поучения; нередко, однако же, вторая часть опускается, представляется сметливости слушателя, и тогда пословицу почти не отличить от поговорок». [Даль, 1957, с. 8].

Поговорка же, по В.И. Далю, – «окольное выражение, переносная речь, простое иносказание, обиняк, способ выражения, но без притчи, без суждения, применения; это *одна первая половина пословицы*». [там же, с. 20].

Эти высказывания дают основание считать, что под пословицей и поговоркой понимаются выражения, имеющие переносный характер («речь обиняком»), но различающиеся тем, что первая имеет характер суждения, привязана к определенной ситуации, а вторая – нет. Иначе говоря, пословица, в отличие от поговорки, имеет форму предложения. Заслуживающее внимания решение проблемы предложил автор «Словаря русских пословиц и поговорок» В.П. Жуков. «Под пословицами в широком смысле, – пишет он, – мы понимаем краткие народные изречения, имеющие одновременно буквальный и переносный «образный» план или только переносный план и составляющие в грамматическом отношении законченное предложение». Соответственно под поговорками понимаются «краткие изречения, нередко назидательного характера, имеющие только буквальный план и в грамматическом отношении представляющие собой законченное предложение: *коса – девичья краса; деньги – дело наживное*». [Жуков, 1967, с. 11]

Нами изучались пословицы и поговорки народов, живущих в сельских районах Оренбургской области, а также пословицы и поговорки, собранные и представленные в различных национальных сборниках и словарях. В большинстве случаев изученные нами пословицы и поговорки имеют одновременно и буквальный (прямой) и переносный смысл. В них как бы совмещаются два явления, что и создает образную основу. Например: *Пошел в попы, так служи панихиды*. С одной стороны, здесь речь идет именно о попе, который в силу своего положения должен выполнять свою обязанность – служить панихиды. Но в переносном плане эта пословица относится ко всем людям: «*Если ты взялся за какое – то дело, то должен выполнять все, что при этом положено*». Употребляется она, как и всякая пословица, в определенной ситуации: когда кто-то хочет уклониться от своих обязанностей. Следовательно, пословица не только образна, но и ситуативна.

Трудность составляет разграничение пословиц и так называемых крылатых слов, крылатых выражений. Под ними обычно понимаются изречения, имеющие авторов, т.е. пришедшие из книг или являющиеся высказываниями выдающихся людей. [Ашукин, Ашукина, 1960, с. 11].

В настоящей статье исследуются собственно национальные, оригинальные выражения, не имеющие аналогов в других языках с лексико-семантической точки зрения. Очень много пословиц и поговорок создано по «*моделям*», т. е. встречаются у других народов, хотя у каждого имеют свое лексическое наполнение. Третью группу представляют

заимствованные образования, обработанные народом в лексическом и семантическом или лексико-семантическом плане. Есть и чистые заимствования без каких-либо изменений. И тогда трудно сказать, у какого народа появилось то или иное выражение, поговорка или пословица. Выделить собственно национальные образования очень трудно. Признаками, хотя и не очень надежными, могут служить этнизмы: *названия одежды, еды, предметов быта, собственные имена и географические названия.*

В изученных нами пословицах и поговорках обнаруживается система символов, свойственная какому-либо народу. Символами в пословицах и поговорках, по нашему мнению, чаще всего выступают слова, обозначающие цвет, например, *чёрный, белый, голубой, красный*, называющие животных – это слова: *заяц, медведь, змея*. Так, *заяц* – символ трусости, *волк* – жадности и коварства, *лиса* – хитрости и т.д. Например, *волк и овца* четко противопоставлялись в пословицах: *Не прикидывайся овцой – волк съест; Не ставь неприятеля овцой, ставь его волком (каз., тат., баш.); Быть тебе волком за твою овечью простоту (морд.); Стань овцой – и волки готовы (чув.)* и др.

Отдельные предметы быта приобрели символическое значение в пословицах. Так, *сапоги и лапти* регулярно противопоставлялись в пословицах различных народов. Известно, в русских, мордовских пословицах *сапоги* символизировали зажиточность, достаток, а *лапти* – бедность, простоту. Достаточно сравнить следующие примеры: *Лапоть знай лаптя, а сапог – сапога (морд., чув.); Правда – в лаптях, а кривда в сапогах (рус., морд., чув.); Сапог сапогу брат (морд., удм.); Два сапога – пара (рус.); Чем лаптю кланяться, так уж лучше поклониться сапогу (рус., морд., чув., тат.); Носи сапоги, да лапти вперед береги (рус.)* и др.

Известно, что пословицы отражают национальный дух, образцово формируют весь жизненный, социально-исторический опыт трудового народа.

В своем подавляющем большинстве изученные нами пословицы народов, живущих в Оренбургском крае, гуманны. В них осуждаются лентяи, воры, невежи и невежды, предатели; пословицы воздают хвалу людям добрым, справедливым, смелым, честным: *И с умом воровать, тюрьмы не миновать (баш., чув.); Раз солгал, а век веры нет (морд.); Кнут не бог, а правду сыщет (каз., баш., кирг.); Смелому горох хлебать, а несмелому и щей не видать (морд.); Дешевы деньги в чужом кармане (укр.); Плуг без работы ржавеет (укр., белорус., рус.)* и др.

Из всех изученных нами пословиц и поговорок выделить собственно национальные образования очень трудно. Признаками, хотя и не очень надежными, служат этнизмы. Примерами этого типа могут слу-

жить следующие: *Кто не был в Стамбуле, тот умирает за ним, а кто там оказался, в нем умирает* (каз., туркм., узб.); *Если б колбаса летала, лучше б не было птицы на свете* (укр.); *Кто на верблюде едет, того собака не укусит* (каз.); *Аллах не оставит, волк не съест*, (тат., каз.) и др.

Существует много вариантов одной пословицы, бытующих у разных народов. Например: *Трудясь как холоп, будешь есть как князь* (цыг.); *Работай как раб, будешь есть как хан* (каз.); *Кто работает, тот и сыт* (тат.); *Глаза страшатся, руки делают* (рус.); *Глазам боязно, рукам страх неводемек* (каз.); *В Астрахани телка рубль, да перевоз тысячу* (тат.); *Кто пытается ухватиться за борта двух лодок, тот обязательно потонет* (каз., баш., тат.); *За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь* (рус.); *Двух голов бараньих не сваршишь в одном казане* (копте, кастрюле) (тат., баш., каз.) и др.

Нельзя не согласиться с положением, что пословица – знак определенной ситуации или знак определенных отношений между предметами и вещами. Чрезвычайно интересна в этом плане работа Г.Л. Пермякова, предложившего «теорию клише». Автор, вслед за мнениями А.А. Потебни об алгебраичности пословиц, считает, что пословицу делают не реалии, а логическая конструкция, реалии же выступают лишь в качестве *строительного материал*. [Пермяков, 1979, с. 8] Из одних и тех же реалий, например, *лес и звери* (которые сами по себе не представляют никакого изречения), в зависимости от характера объединяющей их логической связи, получаются совершенно разные пословицы: *Каков лес, таковы и звери* (морд.); *Был бы лес, а звери будут* (рус.); *Сколько зверя не корми, он все в лес смотрит* (рус., белорус.); *Работа не зверь, в лес не уйдет* (укр.) и др.

Наличие таких структур (логических моделей) объясняет, почему у разных народов, территориально отдаленных друг от друга, существуют очень похожие по форме и содержанию пословицы. Сравним: *И ежу его ежата кажутся гладкими* (кор.); *И медведь думает, что его медвежата самые красивые* (морд.); *Лягушке ее головастики кажутся лучом солнца* (баш.) и др.

Такие образования нельзя считать заимствованиями одного народа у другого. Это реализация международных мотивов в устном народном творчестве согласно заданным логическим структурам. Взаимодействие и взаимопонимание, взаимопроникновение культур, языков приводит, конечно, к заимствованиям. Сравним две пословицы русского и казахского народов: *Дареному коню в зубы не смотрят* (рус.) и *Дареному другом коню в зубы не смотрят* (каз.). Введение слова «другом» несколько изменяет семантику всей пословицы, встречающейся у казахского народа, хотя основной смысл сохраняется. Примером семан-

тического преобразования может служить пословица *Рука руку моет, и обе – лицо (баш.)*. Сравним ее с пословицей русского народа, которая звучит следующим образом: *Рука руку моет – обе чисты бывают*. Добавление второй части в башкирской пословице «*обе – лицо*» снимает налет ироничности, свойственного русскому варианту, а вся пословица приобретает значение необходимости взаимного содействия.

Примеры *чистого* заимствования также, на наш взгляд, нередки: *Пеший конному не товарищ (рус., укр., морд.)*; *Кто ест скоро, тот и работает споро (белорус., рус.)*; *У горькой беды нет сладкой еды (баш., чув.)*; *Кто много перебирает, останется без доли (баш., каз., чув.)* и др.

Структурно-поэтическая организация пословиц и поговорок народов Южного Урала ярко выраженной национальной специфики как будто не имеет.

В основе многих образных пословиц лежат обычно метафоры. Например: *Одну веревку развяжешь, развяжешь и много (евр.)*; *Настоящая дружба – чистый родник (баш.)*; *Чем рост с верблюда, лучше уж ум с туговицу (баш.)* и др.

В основе других пословиц могут лежать метонимии, например: *Не двинешь рукой – не двинешь и ртом (баш.)*; *Кто выпил молоко – остался цел, а кто посуду облизал – попался (баш.)*; *Готовь тыкву, пока не погас огонь (евр.)* и др.

В основе многих пословиц лежит гипербола. К таким образованиям можно отнести: *Имеющий тысячу друзей – спасся, имеющий тысячу голов скота – погиб (баш.)*; *Не имей сто рублей, а имей сто друзей (рус.)*; *Шилом моря не нагреешь (рус., укр.)* и др.

Таким образом, подобная структурно-поэтическая классификация имеет лишь общий характер, она не охватывает многообразия изученных нами пословиц и поговорок народов, живущих на Южном Урале.

Список литературы:

1. *Ашукин Н.С., Ашукина М.Г.* Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. М., 1960.
2. *Жуков В.П.* Словарь русских пословиц и поговорок. М., 1967.
3. *Котляревский В.К.* О погребальных обычаях славян. М., 1968.
4. *Пермяков Г. Л.* Пословицы и поговорки народов Востока. М., 1979.
5. *Пословицы русского народа.* Сборник В. Даля. М., 1957.

Пахалкова-Соич Т.В., Пахалков В.И.

Харьковский национальный университет радиоэлектроники,
г. Харьков (Украина)

АДЕКВАТНАЯ СЕМАНТИЗАЦИЯ ЛЕКСИКИ В ПОСОБИИ «РУССКИЙ ЯЗЫК»

В современной науке, в частности в методике обучения иностранному языку, особенно подчеркивается необходимость развития познавательной активности и самостоятельности обучаемых путем формирования у них учебной компетенции, то есть определенного набора рациональных способов и приемов познания (И.Л. Бим, Н.И. Гез, М.В. Ляховицкий, А.А. Миролубов, С.К. Фоломкина, С.Ф. Шатилов, А.А. Леонтьев, П.И. Пидкасистый). В связи с этим актуальным становится вопрос о выборе адекватных дидактических средств, которые бы способствовали росту эффективности учебного процесса.

В категорию данных средств, на наш взгляд, необходимо прежде всего отнести учебные словари, представляющие собой промежуточный этап между управляемым обучением и самостоятельным усвоением иностранного языка.

При создании учебного лексикографического произведения необходимо обеспечение взаимосвязанного решения двух основных проблем:

1) традиционных лексикографических проблем (отбор лексики, способ ее презентации, система помет и др.);

2) проблем методического характера (учет этапа обучения, вида речевой деятельности, стиля речи, родного языка учащихся, уровня общей культуры учащихся и т.п.), что ведет к более тесной взаимосвязи учебной лексикографии с методикой преподавания изучаемого языка. В связи с вышесказанным под лексикографией понимается «специализированная область лексикографии, содержанием которой являются теоретические и практические аспекты педагогически ориентированного описания языковых единиц в словарях и других произведениях словарного типа» [Морковкин, 1977].

Исходя из положения о том, что одной из главных целей обучения иностранному языку является формирование и совершенствование активного владения учащимися языком, умения не только понимать, но и осуществлять коммуникацию, сформулированная цель обучения диктует необходимость создания таких словарей, в которых была бы отражена не только семантика слова, но и грамматическая характеристика, а также указывались бы основные парадигматические характеристики (связь с тематически родственными словами, синонимами, антонимами, словообразовательные ряды и т.д.) и основные правила употребле-

ния этого слова (то есть синтагматические свойства слова, правила его грамматической и лексической сочетаемости с другими словами и др.) [Денисов]. Такую семантизацию слова П.Н. Денисов называет адекватной.

С нашей точки зрения следует различать термины семантизация, дефиниция, толкование.

Прежде чем перейти непосредственно к поставленной задаче, выскажем некоторые соображения, касающиеся выбора термина и его концептуального наполнения: любое синкретичное явление нуждается в первичной классификации. В качестве знаковых репрезентантов значения слова в современной лексикологии используются термины толкование и дефиниция. Несмотря на то что эти термины взаимозаменяемы, за каждым из них закреплена своя сфера употребления. Так, толкование отражает метаязыковую суть процесса и реализует, как правило, интроспекцию лингвиста. Дефиниция связывается с терминологической лексикой, однако существует тенденция и использования этого термина в психолингвистике: метод спонтанных дефиниций, семантических дефиниций, субъективных дефиниций. В этом понимании парадоксальным образом нарушается как сфера определяемого (не термин), так и сфера определяющего (ненормативность). Кроме того, за пределами внимания оказываются связи слов по формальному критерию, зависимость дефинирования от уровней осознания, процессуальный характер явления. Дефиниция служит вспомогательным элементом для разграничения полисемии и омонимии, сопоставления значений синонимов в сознании индивида и т.д. Мы используем термин семантизация выявление значения лексической единицы – эксплуатируемый, как правило, в методике преподавания иностранного языка. Семантизация понимается и как процесс выявления значения, и как результат этого процесса, в этом втором смысле вербальная семантизация синонимична терминам толкование и дефиниция (образует формы множественного числа). Анализ семантизации позволяет выявлять соотношение вербального и невербального, формального и семантического в процессах означивания, рассматривать ненормативные и ошибочные толкования как закономерные.

Адекватная семантизация позволяет не только безошибочно понимать, но и употреблять слово в речи, помогает в реализации как пассивных, так и активных видов речевой деятельности.

Таким образом, словарь должен содержать все существенные правила употребления важнейших для конкретной цели обучения и конкретного акта коммуникации слов. Словарь такого типа В.В. Морковкин называл также активным (генеративным, по терминологии Л.В. Копецкого), определяя его как лексикографическое произведение, которое со-

держит «указания на характер употребления заголовочных слов и механизм, позволяющий переходить от речевого задания, сформулированного на родном языке учащегося к реализации этого задания средствами изучаемого языка» [Морковкин, 1977].

Перевод слов является одним из приемов семантизации лексики. Осознанная, а чаще неосознанная потребность сравнить изучаемый язык с родным непременно присутствует в сознании любого человека. Следовательно, поиск приемов и способов опоры на родной язык, форма учета его влияния на процесс овладения другим языком оказывается принципиально важной методической и психологической задачей.

С одной стороны, перевод наиболее экономный способ семантизации. С другой стороны, переводная семантизация создает иллюзию тождества между изучаемой лексемой и ее эквивалентом, т.к. в рамках переводной семантизации можно научить как выбирать тот или иной из переводных эквивалентов, но нельзя обучить словоупотреблению и прагматике изучаемых лексем, что способствует появлению интерференционных ошибок в речи. Следовательно, классический грамматико-переводной метод с его тактикой оказывается непригодным для обучения коммуникации.

Также следует учитывать, что лексика интернационального характера создает у иностранного студента неоправданную иллюзию полной информированности о значении того или иного слова. К сожалению, многие преподаватели русского языка как иностранного, исходя из того, что значительное место в изучении языка специальности занимает пласт интернационализмов считают, что они должны быть понятны иностранным студентам. Подход к интернационализмам как к известному, требующему лишь активизации в речевой деятельности приводит к неадекватной интерференции.

В этой ситуации наиболее полной нам представляется такая форма словарной семантизации:

лексема иностранного языка = лексема русского языка + дифференциальные компоненты иностранного языка.

Для достижения цели предлагается выполнение следующих операций:

1. первичная семантизация, т.е. фиксирование связи между изучаемой лексемой и ее переводом на родной язык;
2. семантизация дифференциальных компонентов значения изучаемой лексемы;
3. упражнения на дифференциальные компоненты.
4. выполнение творческих заданий (система КАРУС).

В 2010 году готовится к изданию Пособие «Русский язык», которое предназначено для тех, кто изучает русский язык, а также для всех,

кто хочет улучшить уровень практического владения русским языком в социально-бытовой и в социально-культурной сфере общения. Вторая часть данного пособия – глоссарий. Он выполняет обучающую функцию. В нем адекватная семантизация лексических единиц представлена не только лексической семантикой слова, но и грамматическими характеристиками, основными парадигматическими характеристиками (связью с тематически родственными словами, синонимами, антонимами, словообразовательными элементами и т.д.) и основными правилами употребления этого слова (то есть синтагматическими свойствами слова, правилами его грамматической и лексической сочетаемости с другими словами и др.).

Глоссарий является опытом лексикографического пособия. Являясь вполне самостоятельным справочником по русской морфологии, словарь может служить и существенным дополнением имеющихся грамматических минимумов для различных этапов обучения.

Словарь предназначен для лиц, изучающих русский язык как неродной. В предлагаемом словаре строго учтен адресат и как следствие – расширен перечень универсальных трудностей, вытекающих из русской языковой системы, описание же этих трудностей систематизировано и упрощено. Выделенные трудности рассмотрены в комплексе, в результате чего каждое слово описано с точки зрения всех таящихся в нем морфологических сложностей. В словаре полностью отсутствует отрицательный материал, а вопросы, связанные с вариативностью, решены в соответствии с фактами, представленными в современных лексикографических изданиях, специально разрабатывающих названный аспект.

Список литературы:

1. *Гальскова Н.Д., Гез Н.И.* Теория обучения иностранным языкам. // Лингводидактика и методика: учеб. пособие для студ. лингв. ун-тов и фак. ин.яз. выш. пед. учеб. заведений. 4-е изд., стер. М.: Издательский центр «Академия», 2007, с. 336.
2. *Гайдукова И.В.* Катится снежный ком в наш методический дом // Коммуникативная методика, 2004. № 5, с. 52-53.
3. *Жинкин Н.И.* Психологические особенности спонтанной речи // Методическая мозаика, 2005. № 4, с. 24–31.
4. *Захарова О.В.* Совершенствуем лексические навыки // Коммуникативная методика, 2004. №2, с. 2–5.
5. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. М.: Academia, 1997, с. 280–287.
6. *Морковкин В.В.* Опыт идеографического описания лексики. М.: МГУ, 1977, с. 166.

7. Марчан Н.Б. О некоторых приемах повышения эффективности изучения лексики // ИЯШ, 2004. № 5, с. 77-78.
8. Пассов Е.И. От важных исходя предметов // Коммуникативная методика, 2004. №3, с. 50-51.
9. Пассов Е.И., Захарова О.В. Есть мнение... // Коммуникативная методика, 2004. №4, с. 2–5.
10. Попова З.Д. Язык и национальная картина мира / З.Д. Попова, И.А. Стернин. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002, с. 58.
11. Пиеничниова С.Н. Другая форма общения // Коммуникативная методика, 2004. №5, с.54-55.
12. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. М.: Слово, 2000, с. 264.
13. Щукин А.Н. Обучение иностранным языкам: Теория и практика: Учебное пособие для преподавателей и студентов. 2-е изд., испр. и доп. М.:Филоматис, 2006, с. 480.

Разумовская В.А.

Сибирский федеральный университет,
г. Красноярск (Россия)

ФОРМАЛЬНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ ЕДИНСТВО ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ЗАДАЧА

Категории формы и содержания являются универсальными общенаучными категориями и применимы практически во всех областях человеческой деятельности и знаний. Данные категории регулярно используются в литературоведении, лингвистике и переводоведении – гуманитарных науках, одними из объектов изучения которых и выступают явления и процессы художественного перевода. Содержательная составляющая литературных текстов, вовлеченных в процесс художественного перевода, представляет собой информационный комплекс с явным доминированием эстетической информации. Формальный параметр художественных текстов определяется несколькими типами форм литературных текстов (литературной, языковой и пр.).

Литературная форма является универсальной для всех языков мира и представлена стихотворной (поэзия) и нестихотворной (проза) разновидностями. Первоначально стихотворная форма преобладала как в ритуальных и сакральных, так и в художественных текстах. М.Л. Гаспаров справедливо отмечает, что ритмически упорядоченные высказывания ощущались и мыслились как повышено значимые: «Из-за своей повышенной значимости они подлежат частому и точному повторению. Это заставляет придать им форму, удобную для запоминания. Удобнее запоминается то, что может пересказаться не всякими словами и словосочетаниями, а лишь особым образом отобранными» [Гаспаров, 1994, с. 126]. Способность стихотворной (поэтической) речи хорошо запоминаться и храниться в нашей памяти составляет одно из важнейших и ценных ее свойств, которое и обусловило ее первичность в истории художественной литературе.

Очевидные формальные различия между поэзией и прозой, а также различия функционального характера давно и детально описаны в лингвистике и литературоведении. В последние десятилетия исследователи обратились к комплексному изучению формальных, содержательных и функциональных характеристик поэтических и прозаических текстов в присущей им взаимосвязанности и взаимообусловленности. Данный подход уже принес очевидные интересные результаты.

Каждая единица, каждый элемент, вплетенные в ткань поэтического произведения обладают гиперсемантизацией и полифункциональностью. С помощью таких элементов происходит как кодировка ин-

дивидуальных авторских смыслов и эстетических переживаний, так и дешифровка смыслов и переживаний читателем поэтического текста. Еще Ю.Н. Тынянов ввел понятие «единства и тесноты стихотворного ряда» и показал, что стих является «сверхсловом» с трансформированным, обновленным и обогащенным смыслом: «Слова оказываются внутри стиховых рядов <...> в более сильных и близких соотношении и связи, что ощутимо активизирует семантическое (эмоционально-смысловое) начало речи» [Тынянов, 1965, с. 121]. Созданию индивидуальных смыслов в художественной речи способствует эстетическая, художественная, изобразительная роль слова в произведении. В связи с этим В.В. Виноградов пишет: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым предметно-номинативным значением. Буквальное значение слова здесь обрастает новыми, иными смыслами. В художественном произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов» [Виноградов, 1977, с. 165]. Рассуждая о смысловой основе и интерпретационном компоненте языковых значений в структуре художественного текста, исследователи отмечают, что необходимо изучать не отдельные содержательные объекты, а единый формально-семантический комплекс, в котором заключено смысловое содержание в определенном способе его языкового представления.

А.В. Бондарко считает, что смысловая основа содержания любого высказывания не дана «в чистом виде». Проходя сквозь призму языковой формы, передаваемый смысл всегда получает ту или иную языковую интерпретацию. Художественное содержание воплощается не в каких-то отдельных словах, словосочетаниях, фразах, а в совокупности того, что в произведении наличествует (Бондарко, 1978, с. 53]. Подтверждение данного подхода к определению смысла художественного текста можно найти и у Ю.М. Лотмана: «Идея не содержится в каких-либо, даже удачно подобранных цитатах, а выражается во всей художественной структуре. Исследователь, который не понимает этого и ищет идею в отдельных цитатах, похож на человека, который, узнав, что дом имеет план, начал бы ломать стены в поисках места, где этот план замурован. План не замурован в стенах, а реализован в пропорциях здания. План – идея архитектора, структура здания – ее реализация» [Лотман, 1996, с. 37].

Таким образом, форма и содержание художественного текста и, прежде всего, текста поэтического представляет собой монолитное единство, в котором содержание есть логическое и гармоничное продолжение формы, а форма обладает способностью эксплицировать содержание.

Наиболее известными разновидностями формы поэтического текста являются графическая форма (алфавитное или иероглифическое

письмо; строфика; фигурная, изобразительная графика; шрифт; цвет графем и частей текста; графический рисунок и т.п.) и языковая форма (совокупность планов выражения единиц языка в поэтическом тексте).

Визуальная поэтическая графика – явление органически связанное с общей смысловой системой поэтического текста и ее частями. Исследование этой проблемы мы находим у С.Е. Бирюкова [Бирюков, 1994], предпринявшего удачную попытку описания русских поэтических текстов авангардного и поставангардного характера. Фигурные или визуальные поэтические тексты известны с IV в. до н.э. и далее встречались в античной, готической и барочной поэтических традициях. А.Ф. Бадаев даёт следующее рабочее определение подобного стиха на материале авангардной поэзии (футуристической и современной): «художественное построение (поэтическое), графическое, живописное, архитектурное или любое другое, основным компонентом, при создании которого было бы слово (или даже буква!)» [Бадаев, 1997, с. 20]. **Расцвет визуальной поэзии** происходит на рубеже XIX-XX веков во Франции (символист С. Малларме). Поэт-кубист Г. Аполлинер считается изобретателем идеограммы, визуального текста, графическая фигура которого иллюстрирует смысловое содержание этого текста («Каллиграммы»). Истоком европейской визуальной поэзии, очевидно, явилась восточная традиция иероглифической каллиграфии поэтических текстов. В России появление визуальной поэзии связано с древнерусской традицией каллиграфии, с лубочной живописью. Визуальные поэтические тексты функционируют исключительно в письменной (печатной) форме.

Наряду с графической формой поэтический текст обладает формой языковой, имеющей фонетическую, морфологическую, лексическую и синтаксическую разновидности. Но для настоящего поэтического текста, форма – это не только совокупность смысловых элементов поэтического произведения и системно-структурное объединение знаков языкового кода, но и разнообразные фоностилистические и фоносемантические явления характерные для поэзии: ритм, строфика, звуковые повторы (аллитерация и ассонанс), звукоизобразительные (звукоподражательные и звукосимволические) единицы. Сочетание рифмы и перечисленных выше явлений обеспечивает эвфонию (благозвучие), гармонию поэтического произведения.

Таким образом, в поэзии содержание – это совокупность смысловых элементов, их соотносённость с реальными экстралингвистическими фактами и замыслом автора, а форма – это расположение содержательных элементов в определенной последовательности, особая упорядоченность структуры.

Можно определить содержание литературного произведения как его сущность, духовное существо, а форму – как способ существования

этого содержания [Есин, 2000, с. 17]. Таким образом, содержание – это то, что сказал автор, а форма – то, как (каким образом) он это сказал.

Язык, выполняющий эстетическую функцию, представляет собой внутреннюю форму. Всякое поэтическое произведение может быть рассмотрено как замкнутая система, все элементы которой взаимодействуют так, что каждый из элементов испытывает влияние всей системы, и поэтому в рамках именно этой системы слово приобретает свое новое качество, новые смыслы. Причем в пределах другой структуры эти же элементы будут иметь иные качества. Из органического единства содержания вытекает и форма произведения, его структура и способ выражения содержания. Но форму при этом нельзя рассматривать как целиком подчиненную содержанию – сама форма достаточно активна, она способна воздействовать на содержание [Хализев, 2007]. Информация о содержании поэтического текста многогранна и разнородна, причем она часто не сводится к сумме содержания составляющих ее языковых единиц, а представляет собой взаимодействие информации, закрепленной за единицами языка и дополнительной информации, передаваемой конкретными условиями использования этих единиц и их формальным воплощением.

Поэтические тексты могут быть рассмотрены не только в лингвистическом и литературоведческом аспектах, но и в аспекте перевода. Многовековая история поэтического перевода неотступно сопровождалась дискуссией о принципиальной переводимости/непереводимости поэтических текстов. Перевод поэзии, будучи одной из наиболее трудных областей переводческой деятельности, требует особых, отличных от перевода прозы принципов и критериев. Необходимость передачи ритма, рифмы, строфики, языковых единиц различных уровней, а также задача сохранения информационно-комплекса поэтического текста вступают в более резкое столкновение, чем требования точности формальной и точности смысловой в переводе прозаическом. При переводе поэтических текстов остро стоит проблема раскрытия диалектической взаимосвязи формы и содержания. Чтобы решить эту задачу в каждом конкретном случае, необходимо точно определить форму и содержание переводимого произведения и характер связи, существующей между данными категориями. В каждом конкретном случае переводчик принимает решение на перевод и определяет вид и объем единицы перевода. Только затем можно ставить и решать вопросы, касающиеся формы и содержания переводимых поэтических текстов и диалектического характера взаимосвязи двух категорий.

Как утверждает Ю. Найда, обычно ради содержания в переводе жертвуют формой [Найда, 1978]. Однако этот же автор отмечает и тот факт, что лирическое стихотворение, переведенное прозой, не является адекватным эквивалентом оригинала. Хотя такой перевод и передает

понятийное содержание, в нем не воспроизводится оригинальная экспрессивная и эстетическая нагруженность.

М. Лозинский отмечает, что существуют два основных типа стихотворных переводов: перестраивающий (изменяющий форму и содержание оригинала) и воссоздающий (воспроизводящий с возможной полнотой и точностью содержание и форму оригинала) [Лозинский, 1987]. Воссоздающий тип является более сложным для практического поэтического перевода, но именно такой тип перевода позволит воссоздать в переводящем языке и культуре форму, содержание и формально-содержательное единство оригинального поэтического текста. Именно формально-содержательное единство может быть определено как единица перевода и переводческие стратегии избираются относительно данной единицы перевода и с учетом типологических особенностей языков, участвующих в процессе перевода.

Список литературы:

1. *Бадаев А.Ф.* Функциональные типы поэтической графики: на материале русской поэзии XVII – XXI вв.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / А.Ф. Бадаев. Екатеринбург, 2005, с. 227.
2. *Бирюков С.Е.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма / С.Е. Бирюков. М.: Наука, 1994, с. 288.
3. *Бондарко А.В.* Грамматическое значение и смысл / А.В. Бондарко. Л.: Наука, 1978, с. 176.
4. *Виноградов В.В.* Лексикология и лексикография: Избранные труды / В.В. Виноградов. М.: Наука, 1977, с. 312.
5. *Гаспаров М.Л.* Поэзия и проза – поэтика и риторика / М.Л. Гаспаров // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994, с. 126 – 159.
6. *Есин А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. М.: Флинта, 2000, с. 248.
7. *Лозинский М.Л.* Искусство стихотворного перевода / М.Л. Лозинский // Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987, с. 91–106.
8. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. СПб: Искусство, 1996, с. 846.
9. *Найда Ю.* К науке переводить / Ю. Найда // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978, с. 114-137.
10. *Тынянов Ю.Н.* Проблемы стихотворного языка / Ю.Н. Тынянов М.: Советский писатель, 1965, с. 300.
11. *Хализев В.Е.* Теория литературы / В.Е. Хализев. М.: Высшая школа, 2007, с. 408.

Рахматулина Э.А.

Московский государственный университет печати,
г. Москва (Россия)

ПРАГМАТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В центре нашего внимания – переводы поэмы П.П. Негоша «Горный венец». Уникальное историко-философское произведение, описывающее события в Черногории, до сих пор привлекает внимание как современных лингвистов, так и историков литературы. Интересна не только содержательная сторона «Горного венца», но и форма, стиль и язык. Драматическая составляющая поэмы, сложный и образный язык делают ее перевод непростой задачей, требующей от переводчика творческого подхода, мастерства в решении специфических задач. В настоящей работе предпринята попытка оценить коммуникативный успех разных переводов поэмы, в том числе с помощью привлечения рецепторов перевода.

Все исследователи сходятся во мнении о том, что коммуникативно-прагматическая эквивалентность является обязательным условием успешного перевода. С одной стороны, переводчик должен быть прагматически нейтрален; с другой стороны, механическое копирование и стилизация не приводят к коммуникативному успеху.

Можно выделить две важные для перевода составляющие текста – фактуальную и экспрессивно-эмотивную. Основное условие эквивалентности – соответствия между коммуникативной интенцией автора исходного текста и коммуникативным эффектом конечного текста. На первом этапе переводчик определяет фактуальные доминанты исходного текста (жанровое своеобразие, тему, идею, систему образов, лежащую в его основе коммуникативную интенцию) и стремится получить соответствующий этой интенции коммуникативный эффект. Эстетическая эквивалентность достигается адекватной передачей экспрессивно-эмотивной составляющей текста.

Думается, что при переводе исторических поэм возрастает роль экстралингвистической информации, так как фоновые знания автора исходного текста и рецепторов могут не совпадать. В результате этого многое, понятное и очевидное для носителей исходного языка, оказывается малопонятным для носителей русского языка (имена собственные, воинские звания, исторические события, экзотизмы). Переводчик должен стремиться к сочетанию в конечном тексте фактуальной эквивалентности и экспрессивно-эмотивной. Учет прагматического фактора становится обязательным условием достижения переводческой адекватности.

Для исследования мы выбрали три эквивалентных отрывка из трех переводов: М.А. Зенкевича, Ю. Кузнецова и А. Шумилова. Р. Маројевић в своей монографии провел тщательный сопоставительный анализ этих переводов на уровне семантики, фо尼ко-ритмики и системы поэтических образов. Представляет интерес восприятие текста перевода русским читателем. В качестве рецепторов были привлечены 300 студентов факультета издательского дела и журналистики. Оценивалось только эстетическое воздействие текстов. Перед рецепторами была поставлена задача – из предложенных выделить отрывок, который произвел наиболее яркое эстетическое впечатление, и подчеркнуть доминантные, на их взгляд, лексемы, образы, идиомы.

Первый отрывок – Плач сестры Батрича. Интерес к этому отрывку был вызван жанровым своеобразием и литературными аллюзиями со знакомым русскому читателю «Плачем Ярославны». Только 6% рецепторов выбрали перевод А. Шумилова, 68% – Ю. Кузнецова, 26% – М. Зенкевича.

<p>Ты зачем меня <i>покинул</i>, <i>ясный сокол</i>? От своей отбился стаи, брат-кормилец. Иль не знал <i>коварных</i> турок, прах возьми их! Что так подло обманули, мой красавец. О, <i>утраченное зренье</i>, <i>брат мой – солнце</i>! О, <i>моя живая рана</i>, злая рана! (Кузнецов, 1990, с. 268)</p>	<p>От меня куда ты скрылся, сизый сокол! улетел от дивной стаи, брат кормилец! Иль не знал неверных турок, <i>бог их проклял</i>! что они тебя обманут? дивноглавый! Для меня весь свет потерян, брат мой, солнце! и не будет исцеленья лютой ране! (Зенкевич, 1948, с. 137)</p>
--	--

Плач – это особый фольклорный жанр, обладающий специфическими признаками в разных регионах, что обусловлено различиями в обрядовой сфере. Необходимо отметить, что имплицитные культурологические пласты должны являться предметом особого внимания переводчика, поэтому считаем коммуникативной удачей выбор Ю. Кузнецовым глагола «покинуть» (оставить, удалиться), который наиболее адекватно вписывается в формулу плача. Глагол «скрыться» (спрятаться) так ярко не репрезентирует семантику перехода в другой мир, не соотносится со стереотипными представлениями о плаче в системе погребального обряда.

По-видимому, именно метафорические образы *утраченное зренье, брат мой – солнце, моя живая рана* позволяют Ю. Кузнецову добиться экспрессивной эквивалентности конечного текста и обусловили выбор рецепторов.

Второй отрывок – монолог Коло. Только 7% рецепторов выбрали перевод М. Зенкевича, 54% – Ю. Кузнецова, 39% – А. Шумилова.

<p>Коло Город Новый, ты застыл над морем и считаешь волны бегущие, словно старец, что сидит на камне и считает узелки на четках. Сон чудесный тебе привиделся: в синем море флот венецианский, а с берега войско черногорцев окропили городские стены <i>алой кровью и святой водою</i>, чтоб от турок не осталось духу. Пospешило городу на помощь двадцать тысяч турецкого войска. Им навстречу черногорцы вышли на Каменном, поле знаменитом – тут и гибель туркам приключилась. (Шумилов, 1996, с. 102).</p>	<p>Коло <i>Новый Град</i>, ты встал у <i>синя моря</i>, и считаешь ты в <i>пучине</i> волны, словно старец, что сидит на камне и свои перебирает четки. <i>Чудный сон</i> тогда тебе приснился! Венецыяны с моря осадили, черногорцы с суши обступили, встретились в твоих стенах жестоко, окропили и водой и кровью – <i>нехристями не смердишь</i> с тех пор ты. Топал-паша с войском в двадцать тысяч к Нову Граду поспешил на помощь, но на поле Каменном на тесном повстречали его черногорцы. (Кузнецов, 1990, с. 243)</p>
--	--

Рецепторы выделили две группы лексем: 1) создающие национально-специфичные для русского фольклора образы (сине море, пучина, чудный сон, град); 2) обладающие повышенной по сравнению с другим переводом экспрессией (*нехристями не смердишь, алой кровью и святой водою*).

Думается, что эстетическим, художественно-коммуникативным потенциалом и экспрессией обладают образы, знакомые рецепторам и эквивалентные их системе фоновых знаний.

Третий отрывок – проклятие Сердара Вукоты. Заметим, что 4% рецепторов выбрали перевод М. Зенкевича, 56% – Ю. Кузнецова, 40% – А. Шумилова. По экспрессии и эмоциональности текст Ю. Кузнецова является эквивалентным исходному тексту, последовательно моделирует жанр проклятия: так, переводчик активно использует формулы проклятия («А князьки, *ты покарай их*, боже, // раздробили на куски державу», Кузнецов, с. 267) в то время, как в переводе А. Шумилова часто прокля-

тия пропущены («Властители, знатные вельможи // по кусочкам растащили царство», Шумилов 1996, с. 44). «Иль не знаешь, чтоб ты ржой покрылся» – в переводе Ю. Кузнецова формула сохранена и переведена эквивалентно, в тексте А. Шумилова проклятие не воспроизводится.

Оценив предложенные отрывки трех переводчиков по некоторым аспектам, мы пришли к следующим выводам.

1. Лингвостилистический аспект. Безусловным ритмическим гомоморфизмом обладает перевод А. Шумилова, который «можно рассматривать как возобновление поэтической традиции, ведущей свое начало от Востокова и Пушкина и их переводов сербской народной поэзии, и как дальнейшее развитие этой традиции» [Мароевич, 2007]. Удачной стилизацией можно признать перевод Ю. Кузнецова, который последовательно употребляет архаичные лексемы (ржа, чудный, град) и грамматические формы (например, краткие формы прилагательных цвета). Оба перевода являются семантико-стилистически эквивалентными (с небольшими исключениями), так как в целом передают стилистическую специфику сербского языка.

2. Художественно-эстетический аспект. Жанровое совпадение, наличие образного гомоморфизма присуще всем исследованным переводам.

3. Культурологический аспект. Третий отрывок – проклятие Сердара Вукоты – доказывает, что в любом переводе есть культурологические сдвиги, несоответствия. Даже в переводе А. Шумилова, который критика справедливо считает одним из лучших существующих переводов. Подробному сравнительному анализу переводов данного отрывка А. Шумилова и Ю. Кузнецова посвящена статья Л. Раздобудко-Човић.

Думается, что текст Ю. Кузнецова может претендовать на статус этнокультурной адаптации поэмы «Горный венец», так как переводчик последовательно передает национальное своеобразие исходного текста: использует национально-специфичные имена собственные (Топалпаша, Георгий, которые являются прецедентными для сербской культуры) и эквивалентно в большинстве случаев переводит идиомы.

С другой стороны, не всегда в конечном тексте учитываются фоновые знания, так, рецепторы не смогли правильно интерпретировать фразу «Иль не знаешь, чтоб ты ржой покрылся, //что кукушки – лазаревы дочки?» [Кузнецов, 1990, с. 257], так как не поняли словосочетание лазаревы дочки. Возможно, им не хватило экстралингвистического опыта для адекватного понимания.

4. Личностный аспект. Личность переводчика, безусловно, находит свое проявление в его коммуникативных установках.

Перед А. Шумиловым стояла конкретная задача – максимально передать ритмику поэмы. Он подчеркивает, что «языковая структура поэтиче-

ских образов Негоша, их глубина и афористичность требуют более точной передачи ритмики оригинала, тем более, что развитие системы русского стихосложения и ее состояние сегодня позволяют, если не полностью воссоздать сербский десятисложник в русской поэзии, то с точки зрения ритмики максимально к нему приблизиться» [Шумилов, 1996, с. 152].

Таким образом, его творческое кредо в полной мере реализовалось в переводе.

Оригинальное творчество Ю. Кузнецова оставило свой след и в его переводческой деятельности. Его переводы активно включают текст в живой литературный процесс, в культурную традицию и память русской литературы, и легко адаптируются в новой языковой системе. Этому вопросу посвящена отдельная статья автора исследования.

Анализ показывает, что оба основных перевода поэмы (А. Шумилова и Ю. Кузнецова) учитывают фактуальную составляющую и фоновый контекст. Думается, что конечный текст А. Шумилова можно охарактеризовать прежде всего как ритмико-стилистически адекватный перевод, а текст Ю. Кузнецова – как прагматически адаптированный перевод.

Таким образом, несмотря на то, что переводчик стремится обеспечить понимание исходного сообщения рецептором, коммуникативный эффект достигается не всегда и зависит от нескольких факторов.

Рецептор адекватно воспринимает тот перевод, который эквивалентен его фоновым знаниям. Языковое посредничество переводчика в том случае становится успешным, когда он соотносит эквивалентность фактуальную и экспрессивно-эмотивную. Если же переводчик ориентируется только на фактуальную адекватность, то терпит коммуникативную неудачу, так как конечный текст не оказывает на рецептора должного эстетического воздействия, не передает экспрессивно-эмоциональный фон исходного произведения.

Список литературы:

1. Горскій вієнаць. Историческо событіє при свршетку XVII вієка. Сочинєніє П.П. Н. Владыке Црногорскога у Бечу, Словима Ч.О.О. Мехитариста 1847 // Электронный ресурс <http://alas.matf.bg.ac.yu/~mr99164/tekstovi/gv.html>.
2. *Кузнецов Ю.П.* Пересаженные цветы. Избранные переводы. / Предисл. В. В. Кожина. М.: Современник, 1990, с. 517.
3. *Маројевић Р.* Горски виєнаць – Руски препјєви. // Эл. ресурс: <http://www.slavic.or.kr/Journals/files/volume8/Marojevic03.pdf>
4. *Негош П.П.* Горный венец. Перевод с сербского и комментарий Александра Шумилова. Подгорица: УНИРЕКС, 1996, с. 253.
5. *Негош П.П.* Горный венец. Перевод с сербского Мих. Зенкевича. М.: Современник, 1948, с. 23–161.

6. *Раздобудко-Човић Л.* Културолошка померања у преводу Његошевог Горског вијенца на руски је зик: језичка слика света као одраз историјско-културолошких специфичности народа. // Эл. ресурс: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/49d5158848a72>

*Ревенко С.А.*Фракийский университет им. Демокрита,
г. Комотины (Греция)

СПЕЦИФИКА ЮРИДИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ И МЕТОДЫ ПЕРЕВОДА (на материале русского и греческого языков)

В профессиональной юридической сфере язык занимает особое место поскольку является главным орудием юриста. Посредством языка законодатель формирует нормы права, и посредством языка граждане воспринимают эти предписания. Язык права – это в первую очередь язык закона с его специфической терминологией, обозначающей особые юридические понятия, и своеобразными словосочетаниями, как например «*применение давности*», «*противная сторона*», это язык различных нормативных актов. [Ивакина, 2008, с. 15] Для юридического текста характерно наличие множества специализированных терминов, длинных предложений и сложных оборотов. Эти языковые средства используются во всех юридических документах как норма.

Юридический перевод по праву считается одним из самых сложных видов письменного перевода. Переводчик должен не только стремиться к абсолютной терминологической точности, но и к стилистическому соответствию. Считается, что при переводе юридических текстов, важную роль играет не только передача плана содержания текста, но и его плана выражения. [Κριπιάς, 2005, р. 83]. Это значит, что переводной текст, также как и исходный, должен быть составлен на юридическом языке переводящего языка, должен передавать норму переводящего юридического языка, учитывая все его национальные особенности. Поэтому залогом качественного перевода является высокая квалификация переводчика, практический опыт и наличие специализированных познаний в юридической сфере. От профессионализма переводчика напрямую зависит результат коммерческих сделок, финансовых операций, дипломатических отношений, а иногда и человеческих жизней.

В настоящее время существует тенденция к интернационализации всех областей знаний. Не составляет исключения и юриспруденция. Как правило, если перевод касается текстов международных или европейских соглашений, либо тех правовых областей, которые основаны на международном обмене и сотрудничестве, то такие тексты не вызывают особенных трудностей при переводе, например, это касается области банковского права. Сложности могут возникнуть при переводе национальных юридических текстов, которые отражают особенности внутренних правовых систем различных стран. *«Главной особенностью*

любого национального языка права является его органическая связь с соответствующей правовой системой конкретного государства». [Барина, 2009, с. 74] Переводчик сталкивается с проблемой соответствия понятий и категорий языка оригинала понятиям и категориям языка перевода, поскольку различные правовые системы могут использовать различные термины для обозначения одного института или отдельного понятия, и даже соответствующие друг другу понятия могут существенно различаться по объёму. Один из таких примеров представляет термин «*Ειρηνοδίκησις*» греческого языка, который переводится как «*Мировой суд*». В отличие от российского термина, который обозначает суд первой инстанции, рассматривающий в упрощенном порядке мелкие уголовные и гражданские дела, а также дела об административных правонарушениях [№1–ФКЗ, ст. 28], греческий термин «*Ειρηνοδίκησις*» обозначает суд, рассматривающий только мелкие гражданские дела.

Кроме несоответствия текстовых конвенций переводчик также должен помнить о так называемых терминологических лакунах или об отсутствии лексических эквивалентов в языке перевода. Например, термин «*ένσημο*» относится к греческой государственной социальной структуре и перевести его на русский язык можно только описательной конструкцией: «*марка, которая клеится работодателями в специальные трудовые книжки рабочего персонала и соответствует определенной сумме страхового взноса за один рабочий день*».

Таким образом, перевод юридических текстов с одного языка на другой предполагает не только взаимосвязь между двумя языками, но также и взаимосвязь между двумя различными правовыми культурами. «*В юридической терминологии также присутствует национально – культурный компонент, поскольку юриспруденция как общественно – политическая наука тесно связана с уровнем социально – экономического развития общества и его культурно – историческими традициями*». [Барина, 2009, с. 76]

Несмотря на некоторые трудности, возникающие в процессе перевода, всегда существует возможность для их преодоления. Не существует такого понятия в национальной правовой культуре исходящего языка, которое невозможно было бы передать средствами переводящего языка. Перевод не всегда может быть идеальным, тем не менее, он всегда возможен.

Сложности, возникающие в процессе перевода юридических текстов можно условно разделить на несколько категорий. К первой и основной категории следует отнести наличие вышеуказанных терминологических лакун, либо несоответствия текстовых конвенций.

Ко второй категории относятся термины, которые имеют соотносимые варианты перевода и указывают на реалии, не присущие правовой

культуре переводного языка. Например, два термина греческого языка «*φυλάκιση*» и «*κάθειρξη*» переводятся на русский язык как «тюремное заключение». Но в греческом языке существует разница между двумя этими понятиями. Термин «*φυλάκιση*» означает тюремное заключение от 10 дней до 5 лет легкого режима. Термин «*κάθειρξη*» означает лишение свободы за тяжкие преступления от 5 лет строгого режима и до пожизненного заключения.

Существует также различие между русскими терминами «*штраф*», «*пеня*» и «*неустойка*», которые переводятся на греческий язык как «*πρόστιμο*». Однако, «*штраф*» представляет собой неоднократно взыскиваемую сумму, которая выражается в твердой денежной сумме, иногда в виде процентов пропорционально сумме определенной величины. «*Пеня*» – это определенная сумма в процентах по отношению к сумме обязательства, которая начисляется непрерывно, нарастающим итогом в течение определенного времени за каждый день просрочки. И наконец, «*неустойка*» взимается в процентном отношении к определенной сумме за неисполнение или ненадлежащее исполнение договорных обязательств.

Следующая категория терминов – это слова из повседневной речи, которые в юридическом языке имеют особенное значение. Например, термин «*θεραπευτικά μέτρα*», который дословно переводится как «*терапевтические меры или средства*», не употребляется в своем буквальном значении. В греческом юридическом языке «*θεραπευτικά μέτρα*» – это меры пресечения, принимаемые судом в отношении совершеннолетних лиц в виде заключения их в исправительные учреждения.

Также, в русском юридическом языке существуют термины «*ничтожная сделка*» и «*никчемный договор*». «*Ничтожная сделка*» – это сделка, недействительная по основаниям, установленным Гражданским кодексом Российской Федерации, независимо от признания ее таковой судом. В греческом языке вышеуказанный институт соответствует термину «*αυλόστατη συμφωνία*». «*Никчемный договор*» – это абсолютно недействительный договор, являющийся таковым ввиду определенных нарушений на момент его заключения независимо от предъявления иска или решения суда. В греческом языке его можно передать только более общим термином «*άκυρη συμφωνία*», т.е. «*недействительный договор*».

Следующая категория, это термины, как правило, словосочетания, при переводе которых переводчик должен передать их смысл описательной конструкцией, поскольку при дословном переводе они не несут никакой информации для носителей переводящего языка. Например греческий термин «*Κώδικας Βιβλίων-Στοιχείων*», дословно переводится как «*Кодекс книг и данных*», эта фраза лишена определенной информации для носителей русского языка, поэтому при переводе следует да-

вать пояснения: *«Кодекс о ведении бухгалтерского учета и налогообложения предприятий».*

Также, русские термины *«особой важности»* и *«особого назначения»* следует переводить с пояснениями, как *«ὑπόθεσις ἢ διάταξις μετὰ ιδιαίτερη σπουδαιότητα»* и *«ομάδα ειδικών αστυνομικών δυνάμεων».*

К следующей категории можно отнести аббревиатуры. Если они встречаются редко или употребляются в узком кругу специалистов, то у переводчика могут возникнуть трудности с их расшифровкой, что соответственно затрудняет процесс перевода.

И последнее, это термины, заимствованные из других языков, либо из других областей знаний. Подобные термины не описаны в словарях и требуют обязательных пояснений переводчика в тексте перевода. Одним из таких примеров может служить термин греческого юридического языка *«πέναλι»*, заимствованный из английского языка и употребляемый в банковском праве. Вышеуказанный термин обозначает денежную неустойку, которая начисляется за непогашенные проценты в случае преждевременной выплаты кредита. В русском языке, для передачи вышеуказанного понятия используется более общий термин *«комиссия, комиссионные».*

Многие несоответствия между двумя юридическими языками требуют обязательных пояснений переводчика. Лучше для этих целей использовать сноски, чтобы избежать нагромождения в тексте перевода. Общее правило изложения норм права состоит в том, что они должны быть краткими, чёткими и определёнными. За многословием может потеряться основной смысл нормы. Многословие, расплывчатость дают повод различному толкованию норм права, препятствуют их единообразному применению. Краткость и определённость формулирования достигаются с помощью различных приёмов изложения норм права, использованием специальных терминов, стандартных языковых оборотов. [Черданцев, 1993, с. 192]

Достижение эквивалентного юридического перевода требует определенных знаний и искусства переводчика в использовании различных лингвистических и когнитивных механизмов, позволяющих достаточно точно и полноценно передать концептуальное содержание текста оригинала. Некоторые термины русского и греческого языков описаны в двуязычных общеупотребительных словарях и не вызывают особых трудностей в процессе перевода. Некоторые другие, в связи с их узким использованием в определенных случаях юридической практики, не содержатся в общеупотребительных словарях. Специализированного юридического русско – греческого словаря, к сожалению, до сих пор не существует. Наибольшую трудность при переводе представляют термины, которые не употребляются в своем буквальном смысле и сокраще-

ния, поскольку они не указаны в словарях, и только знания переводчика помогут избежать возможные ошибки перевода.

Таким образом, достижение адекватного перевода юридических текстов возможно при условии изучения особенностей правовых систем разных стран и специализированной терминологии.

Список литературы:

1. 1. *Барина И.А.* К вопросу о национально – культурной специфике и некоторых аспектах перевода юридического текста. Материалы международной научно – практической конференции. г. Салоники, 2009.
2. 2. *Ивакина Н.Н.* Профессиональная речь юриста. М.: Изд. «Норма», 2008.
3. 3. *Черданцев А.Ф.* Логико-языковые феномены в праве, юридической науке и практике. Екатеринбург: УИФ «Наука», 1993.
4. 4. *Κριπιάς Π.Γ.* Συμβολή στην μεταφρασεολογία Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2005.
5. 5. Гражданский кодекс РФ.
6. 6. Федеральный конституционный закон от 31 декабря 1996 г. N 1–ФКЗ «О судебной системе Российской Федерации». Глава 3, Статья 28.

Редько Н.А.

Сибирский федеральный университет,
г. Красноярск (Россия)

«ПЕРЕВОД» ПЬЕС А.П. Чехова НА ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМЫ

Последнее десятилетие отмечено особенно активным обращением отечественных драматургов к темам, мотивам, поэтике пьес А.П. Чехова. Рецепция классики в литературе рубежа веков воспринимается современными критиками не только как пастиширование, вольная субъективная интерпретация, постмодернистская игра с классическим текстом, но и как деконструкция самой эстетики и этики классической литературы, паразитирование на классике. Как бы мы ни относились к проблеме «перевода» классики на язык современной литературы, тенденция эта укоренилась, окончательно подтвердив концепции Деррида и Кристевой об универсуме текстов, текстуализированной действительности и интертекстуальности.

Игра со словом, фразой, с чужим текстом и смыслом является ведущей тенденцией в современной литературе. Многие писатели активно работают в игровом экспериментальном художественном пространстве. Настоячивый интерес к чеховским пьесам у молодых авторов отмечают практически все исследователи современной отечественной драматургии. И.А. Канунникова, например, видит секрет универсальности чеховской драматургии в том, что *«она органична в любом времени и способна выразить не только его доминантные черты, но и самые неуловимые, тончайшие нюансы духовной жизни»*. [Канунникова, 2003, с.5]. Безусловно, обращение к чеховской драматургии у современных авторов неслучайно. Литературоведы вот уже более ста лет пытаются разгадать в текстах Чехова смыслы аллюзий и символов, выявляя интертекстуальные связи. Так, Л.Л. Горелик исследует пародийное использование Чеховым образа Наташи Ростовской в драме «Три сестры» [Горелик, 1997, с. 86–94]. В.Н. Гвоздей в работе «Секреты чеховского художественного текста» уделяет особое внимание тропеическому уровню произведений. [Гвоздей, 1999]. Очевидно, что Чехов предвидел то, что стало ясно лишь к концу двадцатого века: мы плохо понимаем друг друга, и язык далеко не всегда служит нашему взаимопониманию.

«Перевод» пьес Чехова на язык современной драмы начался в последние десятилетия XX века, продолжается он и поныне. Чеховское присутствие ощущается в самой номинативной структуре, использовании приема аллюзийности в названиях пьес современных драматургов: «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Чайка спела» Н. Коляды,

«Вишневый садик» А. Слаповского, «Вишневый сад продан» Н. Искренко, «Смерть Фирса» В. Леванова. Во многих пьесах современных авторов можно увидеть использование приемов поэтики, открытых театром Чехова. Подтекстность, актуализацию бытовых ситуаций, отсутствие динамического действия, утверждение чеховской будничности абсолютизирует, например, в своих пьесах О. Мухина. Скрытую цитацию чеховских драм используют Л. Разумовская и М. Угаров. Одной из заметных драм последних десятилетий стала «Сахалинская жена» Е. Греминой. В ней А.П. Чехов присутствует как внесценический персонаж, приезда которого напряженно ожидают герои пьесы. Чеховское влияние на современных драматургов убедительно доказано в монографии М.И. Громовой «Русская современная драматургия» [Громова, 2003].

Несколько лет назад появилось очередное скандальное «переложение» на язык современной драмы чеховской «Чайки», сделанное Борисом Акуниным [Акунин, 2001]. Не отступая от избранных им принципов литературной игры, Б. Акунин превращает свое творение в детектив. Он использует в «Чайке» как уже отработанные много раз в его романах приемы, так и принципы классической английской детективной драмы-расследования с ситуацией замкнутого пространства: невольно вспоминаются Д.Б. Пристли и А. Кристи. Очередное детективное расследование ведет акунинский Фандорин, родственником которого оказывается чеховский доктор Дорн, а в убийстве Константина Треплева подозреваются фактически все чеховские герои, ведь у каждого был свой мотив для убийства.

Пьеса Людмилы Улицкой «Русское варенье», изданная в 2008 году, заняла достойное место в ряду чеховских ремейков, так как сразу же была поставлена несколькими театрами. Улицкая ловко синтезирует, трансформирует, варьирует чеховские сюжеты, мотивы и образы. Чаще всего делает она это с безмерной гротескностью и беспощадностью. В ассоциативно-сюжетном плане «Русское варенье» является своего рода перифразой «Вишневого сада» А.П. Чехова. Кроме того, в пьесе присутствуют мотивы и цитаты из «Дяди Вани» и «Грех сестер».

«Для меня эта пьеса – мое выяснение отношений с Антоном Павловичем Чеховым, – комментирует писательница. – Захотелось поговорить с ним, рассказать, как тут у нас идут без него дела. Люди-то все те же. «Вишневый сад» повсеместно превращается в варенье. Прагматическая деятельность опустошает землю. Из «красоты» зеленой природы производят топливо, а из симпатичных зверей – шубы. Мне очень не нравится это направление развития цивилизации, но никто у меня не спрашивает, как бы мне хотелось. Что касается «варенья», то есть продукта, который из всего этого производится, беда в том, что

наше «варенье» несъедобно, и это более всего обидно. Мало того, все вокруг извели, да еще так бездарно». (<http://www.jewish.ru>).

Рассмотрим подробней самый свежий «перевод» Чехова на язык современной драмы. Очевидно, что пьеса Улицкой с начала и до конца пронизана игрой с чеховским текстом. Основополагающим ее принципом является гротескность. К сожалению, автору не удастся бесподобная чеховская стилистика, тонкая чеховская ироничность, его великолепная подтекстность. Однако семантика чеховских фраз, мотивов и образов в пьесе легко угадывается. Имя и личность самого А.П. Чехова присутствуют в тексте, неоднократно упоминаются героями – то иронично, то почтительно. Портрет Чехова висит в полуразрушенной гостиной, как сказано уже в начальной ремарке. [Улицкая, 2008, с. 78]. А в одной из финальных ремарок находим: *«Андрей Иванович стоит с портфелем, подле Наталья Ивановна с портретом Чехова в руках, три сестры стоят рядом»*. [там же, с. 188].

Улицкая активно «играет» чеховскими именами. Хозяйка дома – Наталья Ивановна (имя невесты, а затем жены Андрея Сергеевича Prozорова из «Трех сестер»). Ее брат Андрей Иванович Лепехин по прозвищу «Дюдюя» – ироническая трансформация сразу трех чеховских героев (Лопухин – Лепехин; Андрей из «Трех сестер»; Гаев из «Вишневого сада»). Гаев – брат Раневской, дядя двух сестер Ани и Вари, которые постоянно стыдят его, когда тот выступает с пошлыми монологами. В «Русском варенье» старшая дочь Натальи Ивановны, которую зовут Варвара, также без конца одергивает «Дюдюю»: *«Дюдюя! Какой ты все-таки циничный человек...»* [там же, с. 106].

Чеховский Лопухин ассоциируется с образом Ростислава, правнука Лепехина. Наталья Ивановна говорит: *«Лепехины всегда были работники – отец, дед, прадед! Все трудились от зари до зари. А теперь... я живу в семье, где никто не хочет трудиться. Один Ростислав трудится»*. [там же, с. 93]. На психологическую близость деда и его правнука указывает прямая цитата из чеховского «Вишневого сада». Лопухин: *«Простите, таких легкомысленных людей, господ, таких неделовых, странных, я еще не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продается, а вы точно не понимаете»*. (Чехов 1978, 219). Его правнук вторит в пьесе Улицкой: *«Таких легкомысленных неделовых странных людей я еще не встречал...»*. [там же, с. 184].

Старшую дочь Натальи Ивановны зовут Варвара. Она богомолка, и в сюжете пьесы Улицкой просматривается ее возможный уход в монастырь. В финале чеховской пьесы Варя говорит о своем намерении стать экономкой в доме Рогулиных [Чехов, 1978, с. 250]. Но Раневская говорит о ней: *«А Варя по-прежнему все такая же, на монашку похожа»*. [там же, с. 199]. На игру с именем Вари указывает шекспировская

реминисценция, использованная Улицкой вслед за Чеховым. Лопехин роняет в присутствии Вари: *«Охмелия, иди в монастырь!»* [там же, с. 226]. Лепехин обращает эту же фразу к своей племяннице, изменяя лишь одну букву: *«Охфелия, иди в монастырь!»* [Улицкая, 2008, с. 109].

В пьесе «Русское варенье» мы находим еще одну интересную номинативную аллюзию. Константин, муж Елены, – музыкант. Используя компьютер, он пишет авангардную музыку. Улицкая в ремарках не раз отмечает, что звучит «агрессивная» барабанная музыка. Константин в своих авангардистских поисках новых музыкальных форм очевидно соотносится с Константином Гавриловичем Треплевым из чеховской «Чайки», который столь же лихорадочно ищет новые формы в искусстве.

Улицкая активно использует и такой прием, как прямая цитация чеховского текста. Довольно часто в пьесе «Русское варенье» мы встречаем фразы чеховских героев. Например, Варвара по существу цитирует Раневскую: *«Здесь было имение, прекрасней которого ничего нет на свете... а теперь здесь пустыня. И некому больше работать»*. [там же, с. 189]. Ей в ответ брат Ростислав произносит энергичный монолог, где отчетливо слышны реплики чеховских трех сестер и финальная реплика Сони из «Дяди Вани». Ростислав говорит: *«Работать! Работать! Поработали уже! Надоело! Хватит! Настало время отдыхать!.. Пора отдыхать! Пришло время отдыхать! Здесь будет Диснейленд! Поняли? И вы увидите небо в алмазах»*. [там же, с. 189].

Для того, чтобы максимально насытить текст чеховскими цитатами, Улицкая включает две интермедии. Они представляют собой стихийный, неконтролируемый драматургической структурой текста словесный поток. Сквозь эту кокофонию неожиданно прорываются чеховские фразы: *«Надо работать! Надо тяжело работать!.. Идеалы добра и общественного самосознания!.. Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете!.. Я не работал ни разу в жизни. Лакей стаскивал сапоги. Я буду работать... тепереинья жизнь будет со временем казаться странной неумной и грешной... если бы жить начать снова!.. в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди – это военные!.. Каких-нибудь двести-триста лет...»* [там же, с. 127-128].

Прием гротескного искажения чеховского текста также используется Улицкой. Знаменитая фраза сестер, ностальгически стремящихся в Москву, в ее пьесе выглядит так: *«В Москву не хочу. Я хочу в Париж»*, – говорит Елена. А Константин добавляет: *«В Китай... или в Индию...»* [там же, с. 96]. Дюдя же, в конце концов, отправляется в Барселону.

В первом действии «Вишневого сада» разбивается блюдечко. В пьесе Улицкой Лепехин разбивает рюмку, за которой в очередной раз лезет

в буфет. В начале пьесы Чехова по просьбе Раневской готовят кофе. Она несколько раз спрашивает, готов ли он. Затем, напившись кофе, умиротворенная, отправляется спать. В первом действии «Русского варенья» герои также ждут, когда сварится кофе. Они варят его, вдруг выясняется, что кофе остыл. Вновь ставят кофейник на огонь, но кофе убегает. Затем внимание героев переключается на кашу – они ждут то ли завтрака, то ли обеда. В конце концов, выясняется, что каша пригорела!

Трансформирован, гротескно искажен у Улицкой и звуковой фон чеховских пьес. Выраженный в мастерских чеховских ремарках (стоит лишь вспомнить знаменитую ремарку о лопнувшей струне) звуковой фон служит в первую очередь полифоничному наполнению пьес. Звуковым фоном в ремарках Улицкой являются бульканье воды, звяканье инструментов, стрекот пишущей машинки, трели мобильных телефонов, мяуканье кошки, кошачьи вопли. Столь же гротескно интерпретирует Улицкая и финал «Вишневого сада». В пьесе Чехова бывшие хозяева покинутого дома забывают Фирса. Лепехины же забывают кошку, вопли которой раздаются с единственного дерева, оставшегося в вишневом саду.

Итак, думается, что столь модные сегодня игры с классическими текстами Людмиле Улицкой в ее драматическом творении не слишком-то удались. Быть может, причина в излишней, слишком явной иллюстративности Чехова. Ведь в своих пьесах русский драматург в тонкой метафорической форме рассуждает о драматичной судьбе России, русской интеллигенции, стоящей на пороге страшных событий, трагического перелома исторических эпох. Чеховские мотивы, идеи и образы до сих пор волнуют и еще долго будут волновать гуманистическим содержанием и интеллектуальной насыщенностью. Герои же Людмилы Улицкой примитивны в своих попытках сохранить давно уже утраченное и беспомощны перед деловой хваткой «новых русских».

Итак, в чем смысл подобных «переводов» А.П.Чехова? Что это – филологическая игра или культурный терроризм? К чему приводят подобные трансформации классических текстов? Ответ, по-видимому, может быть однозначным: зачастую современные авторы демонстрируют мастерство, но не искусство. Ведь магия чеховских пьес проявляется в том, что действие у него постепенно утрачивает материальность. С помощью подтекста он разворачивает второй, невидимый, план драматического действия. Действие уходит в психологическую глубину, где, по выражению Н.Я. Берковского, «обнажается само лицо жизни» [Берковский, 1969, с. 189] Современные же авторы из живого чеховского текста способны сделать лишь его «чучело». Они стремятся внушить, что, развивая чеховские мотивы, образы, вербальные ряды, без всякого труда можно написать своих «Дядю Ваню», «Чайку», «Трех сестер», «Вишневый сад».

Список литературы:

1. *Акунин Б.* Чайка. СПб: Издательский Дом Нева: М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
2. *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М.: Искусство, 1969.
3. *Гвоздей В.Н.* Секреты чеховского художественного текста. Астрахань: Издательство Астраханского государственного педагогического университета, 1999.
4. *Горелик Л.Л.* Чеховская пародия на Наташу Ростову // Русская филология: ученые записки. Смоленск, 1997, Вып. 3, с. 86 – 94.
5. *Громова М.И.* Русская современная драматургия. М.: Флинта: Наука, 2003.
6. *Канунникова И.А.* Русская драматургия XX века. М: Флинта: Наука, 2003.
7. *Улицкая Л.* Русское варенье / Людмила Улицкая Русское варенье и другое. М.: Эксмо, 2008, с. 75 – 191.
8. *Чехов А.П.* Вишневый сад // А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 12. М.: Наука, 1978, с. 195 – 254.
9. <http://www.jewish.ru>

Романовская А.А.

Минский государственный лингвистический университет,
г. Минск (Республика Беларусь)

АНТИЧНЫЙ СИМВОЛ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОЯЗЫЧНОМ ТЕКСТЕ

Античный символ – образное понятие, выраженное знаком. Образ как результат познавательной деятельности сознания является основанием для формирования семантико-выразительного потенциала означаемого символа. Сила античного образа в его идейности, а не в художественности. Во всей греческой мифологии нет и намека на внешние особенности, например, *Елены* – спартанской царицы. Однако известно, что *Елена* – прекраснейшая из женщин, потому что: *сватать ее собирается несколько десятков знатнейших героев всей Эллады, Парис становится, по обещанию Афродиты, обладателем самой красивой из женщин*. В современном сознании живет не миф, а античный символ, смысл которого сформирован метафорическим мышлением и представлен в стертых языковых метафорах.

Сознание определяется языком, его внеперсональными структурами, поэтому оно строится из «кирпичиков» языка, организуется как взаимодействие различных текстов, фиксирующих сознание. Язык функционирует в поле оценок, представлений людей о мире, т.е. в дискурсе, от особенностей которого зависит значимость употребления знака.

Любой текст состоит из элементов, представляющих собой структуры языка культуры, которые проявляются в отдельном произведении интертекстуальными отзвуками. Интертекстуальные явления вовлекают читателя в диалог, прочитываются, воспринимаются адресатом в соответствии с уровнем его подготовленности к ведению диалога. Интертекстуальность обосновывается базовым понятием палимпсеста, которое переосмыслил Жерар Женетт: текст, понятый как палимпсест, интерпретируется как пишущийся поверх иных текстов, неизбежно простирающийся сквозь его семантику. Женетт классифицировал межтекстовые отношения, предложив пять типов взаимодействия интертекстов: интертекстуальность – соприсутствие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, реминисценция, пастиш и т.д.); паратекстуальность – отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу; метатекстуальность – комментирующая и чисто критическая ссылка на свой претекст (текст-донор); гипертекстуальность – осмеяние или пародирование одним текстом другого; архитектстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов [Genette, 1982]. Такой подход, по нашему мнению, позволяет взглянуть на текст как на голограмму: в объемном

представлении видятся его глубинные структуры. Текст неоднороден и в этом смысле представляется как нецелостная структура. Функционируя в окружении других текстов, текст взаимодействует с ними, вбирает в себя отпечатки других произведений, включается в произведения других авторов. Автор как осознанно, так и бессознательно ориентируется на определенные тексты, используя известные ему текстовые модели.

Интертекстуальные явления вовлекают читателя в диалог, прочитываются, воспринимаются адресатом в соответствии с уровнем его подготовленности к ведению диалога. Многослойный и семиотически неоднородный текст, как отмечает Юрий Лотман, вступает в сложные отношения с окружающим культурным контекстом. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он *приобретает память*. Социально-коммуникативная функция текста сводится к следующим процессам: общение между адресантом и адресатом; общение между аудиторией и культурной традицией; общение читателя с самим собою; общение читателя с текстом; общение между текстом и культурным контекстом [Лотман, 2002, с. 160–161]. **С точки зрения читателя, интертекстуальность** связана с установкой на более глубинное понимание текста за счет выявления связей с другими текстами. С точки зрения автора, интертекстуальность – это способ порождения собственного текста, утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстами других авторов, представленными как цитата (воспроизведение двух и более компонентов претекста с сохранением описания, которое установлено в тексте – источнике), аллюзия (заимствование лишь определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте), реминисценция (отсылка не к тексту, а к событию из жизни другого автора, которое узнаваемо), пастиш (специфическая форма пародии, которая отличается от традиционной отсутствием лингвистической и эстетической нормы). Путем различного рода цитат, аллюзий, реминисценций, паратекстуальности, метатекстуальности устанавливаются семантические отношения современного литературного текста с мифом через античный символ.

Античный символ характеризуется культурной памятью, которая формируется по прошествии значительного времени при отсутствии вещи прошлого и передается посредством вербально выраженного знака из эпохи в эпоху. Символы, через миф связанные с античностью, являются актуальными для современности свидетельствами другой эпохи, свидетельствами возрождения «*sacrosancta vetustas*».

В языке литературного текста античный символ присутствует как элемент кода, принадлежащего к сфере культуры. Основными свойствами кода Ролан Барт называет следующие: код – это «корпус правил», «умственная привычка», а не «природная данность»; культурный код

– это «ассоциативные поля», «сверхтекстовые организации значений», благодаря которым возможен процесс восприятия художественного объекта («определенной структуры»). Это код человеческих знаний: «общественных представлений, общественных мнений», т.е. культуры. Код «вписывает» каждое конкретное высказывание в пространство культуры, являясь отправной точкой «уже читанного», «трамплином интертекстуальности» (см.: [Барт, 1989, с. 456–459]). Символ интертекстуален в том понимании, что в произведении является означающим смысла, который вплетается в канву Текста как интертекст. Литературное произведение (текст) и Текст – разнокачественные реальности. Литературное произведение – это архитектурное целое, единство которого определяется единством его смысловой интенции. Произведение имеет линейную структуру, обусловленную языковыми средствами, внутреннюю иерархию, начало и конец. Текст не есть языковой феномен, в том смысле, что он не имеет плоскостного структурирования посредством языковых средств. Он характеризуется объемностью, которая создается новыми порожденными значениями. Текст объемен и динамичен. Присутствие символа в тексте нарушает линейный характер последнего, делает его структуру многослойной, выводит текст за рамки имманентной структуры в социально-культурный контекст. Межтекстовые связи побуждают к парадигматическому чтению, при котором последовательность повествования играет второстепенную роль по сравнению с отношениями гомологии, – то есть к гармоничному, вертикальному прочтению» [Женетт, 1998, с. 381].

Исследуемый материал дает примеры использования античного символа в названиях литературных текстов (романов, повестей, рассказов): «Смерть Ахиллеса» (Борис Акунин), «Синдром Феникса» (Алексей Слаповский), «Стикс-2» (Наталья Андреева), «Медея и ее дети» (Людмила Улицкая), «Венерин волос» (Михаил Шишкин), «Афродита размера XXL» (Елена Логунова), «Бог Посейдон» (Людмила Петрушевская), «Теща Эдипа» (Людмила Петрушевская); в названиях глав литературных произведений, которые являются контекстами интерпретаций символических заглавий: «Рожденная из пены морской и появившаяся на пляже» (Василий Аксенов), «Письмо Прометею» (Василий Аксенов), «Муза дальних странствий» (Илья Ильф, Евгений Петров), «Ахиллесов каблук» (Борис Акунин), «Логово циклопа» (Борис Акунин). Отношения текста с его названием возникают по принципу метафоры. Символическая метафора, устанавливая смысловые связи названия с контекстом, порождает смысл. Например, «Венерин волос»: Венера – символ любви; любовь ведет по жизни героев романа; волос ассоциируется с нитью Ариадны. Венерин волос, т.е. любовь, является тем спасением, благодаря которому можно выжить. «Рожденная из пены морской и появив-

шаяся на пляже» ассоциируется с Афродитой – символом красоты. Но «Афродита размера XXL» – это красота, связанная с параметрическими особенностями нашей Афродиты. «Смерть Ахиллеса»: Ахиллес символизирует геройство, но греческий герой погибает, как и герой романа, подобный Ахиллу. «Ахиллесов каблук» ассоциируется с ахиллесовой пяткой и символизирует обреченность. «Синдром Феникса»: Феникс символизирует возрождение, здоровье. Синдромом Феникса в романе называется заболевание, связанная с потерей памяти и ее восстановлением при содействии огня. В названиях «*Медея и ее дети*», «*Теща Эдипа*» Медея и Эдип символизируют любовь в разных проявлениях, на основании семантико-выразительного потенциала образа, который устанавливается путем анализа функций и качеств античных Медеи и Эдипа. «*Бог Посейдон*»: Посейдон – символ морской стихии. Контекст формирует смысловое отношение, связанное с Посейдоном и символизирующее смерть в морских водах. «*Дидона и Эней*»: в мифопоэтическом сознании несчастная любовь Дидоны соответствует константе любовь. *А ее любовь / была лишь рыбкой – может, и способной / пуститься в море вслед за кораблем / и, рассекая волны гибким телом, / возможно, обогнать его – но он, / он мысленно уже ступил на берег* (Иосиф Бродский). Название стихотворения «*Менады*» обращает сознание к мифологии: (Μαινάδες «безумствующие»), вакханки, бессариады – спутницы Диониса. В названии Менады символизируют безумство (безумство обмена): *Меняю Зюзино на Пресню. / Меняю Зыкину на Пресли. / Меняю мужа с двумя внуками / на бортмеханика во Внукове* (Андрей Вознесенский). Таким образом, античные символы Ахиллес, Посейдон, Феникс, Стикс, Медея, Дидона и Эней, Афродита, Эдип и другие являются примерами метатекстуальных отношений, при которых дается ссылка на текст-донор (миф). Интерпретация смысла выходит за рамки линейной структуры. Сквозь семантику текста проступают античные тексты.

Ни с того ни с сего газета «Белфаст Морнинг Ньюс» еще в июне 1911 года написала следующее: «Трудно понять, почему владельцы и строители корабля нарекли его «Титаником». Ведь титаны были мифическими существами, возмнившими, что они достигли власти и знания больших, чем сам Зевс, и это их погубило. Зевс низвергнул сильных и дерзких титанов громовыми ударами; местом их последнего упокоения стала мрачная бездна, тьма, лежащая ниже глубочайших глубин Тартара» (Татьяна Толстая). Титаны в греческой мифологии олицетворяют стихийные силы природы со всеми ее катастрофами, являются символом грубой силы, неразумности (не ведают упорядоченности и меры). Сила стала слабостью, т. е. причиной, приведшей их к поражению. Титан – «Титаник», несмотря на все его достоинства и мощь, символизирует смерть.

Он рассмотрел теперь на груди Любви Николаевны удерживаемую золотой цепочкой камео, сюжет которой показался ему легкомысленным, и это легкомыслие также успокоило Михаила Никифоровича. Три пухлых проказника малыша с крылышками то ли играли с прекрасной девушкой, почти обнаженной, то ли пытались уловить ее и связать. Позже он попытался описать мне происшествие камео, и я понял, что это Эроты мучили Психею. Я принес Михаилу Никифоровичу каталог эрмитажного собрания, и в нем одно изображение показалось ему знакомым. Только тут, на камее, резанной более чем две тысячи лет назад из сардоникса, два, а не три Эрота прижигали факелами крылья Души-Дыхания-Психеи, и без того восплававшей страстью, и делали это в присутствии Диониса. А ведь были предупреждены поэтом: «Если ты душу, Эрот, будешь сжигать непрестанно, то берегись – улетит: у нее два крыла». Я сказал Михаилу Никифоровичу, что сюжет камео Любви Николаевны вряд ли можно было назвать легкомысленным. Мне стало казаться, что лицо эрмитажной Психеи напоминает лицо известного нам с ним существа. Не пожелала ли Любовь Николаевна вызвать у наблюдателей мысли о том, что она, возможно, имела отношение к миру Эллады, прошла сквозь него, сохранив в себе его отблески и струи? (Владимир Орлов). Контекст является примером переплетения смыслов, формируемых семантикой трех текстов: основного, мифологического, поэтического (в котором – предупреждение Эроту, символизирующему любовь). Два Эрота (братья Эрот и Антэрот) символизируют любовь гармоничную. Душа-Дыхание-Психея – символ любви и красоты. Но сюжет камео говорит не о взаимной любви, а о взаимной страсти, стихийной любви, на что указывает присутствие Диониса, символизирующего не только веселье, радость, но и стихийность. Психея в этой страсти сильнее своей слабостью, т. е. легкостью: может улететь (душа).

Больше всего, кажется, пострадали наиболее востребованные литературы: английская и французская. Жесткий порядок слов в английском, неоощутимый, естественно, в оригинале, превращается в переводе на русский в прокрустово ложе, а Прокруст, как известно, не только обрубал ноги слишком долговязым жертвам своего гостеприимства, как о нем обычно думают, но и растягивал низкорослых, соединив в своей остроумной кровати и плаху, и дыбу (Татьяна Толстая). Античный Прокруст – символ жестокости. В современном тексте переводчик уподобляется Прокрусту: он «обрубает» оригинал, проявляя жестокость к языку. Автор выражает свое отношение к таким переводчикам: «равнодушные к русскому языку, рабы иностранных синтаксисов» и подтверждает это образным сравнением с Прокрустом, подчеркивая их жестокость – языковое бескультурие, невежество.

Художественный текст по своему существу многозначен, он не только допускает, но и требует множественности интерпретаций и их субъективности. Именно поэтому в художественном тексте так важна роль метафоры, которая служит эмотивно-эстетической (а не собственно-коммуникативной, информативной) функции языка. Ее цель – вызывать представление, воздействовать, а не сообщать информацию (точнее, не столько сообщать информацию). Метафора – это уточненный образ; она переводит безличие нерасчлененных представлений на язык отличительности реальных – и снова внешних – явлений; в каждой метафоре, пишет Ольга Фрейденберг, имеется противоречивая одновременность (которая не может быть расщеплена и обозначена хронологически) родовой общности образа и его частной (конкретной) особенности. Образ формируется при помощи отдельных различных, конкретно примененных метафор; они семантически тождественны, но всегда морфологически различны [Фрейденберг, 1997, с. 51]. Метафоризация, с точки зрения функционирования языковых средств поэтического языка, часто основана на образах античной символики. Проникновение метафоры в символ позволяет тексту входить в глубины культурной памяти – в зону архетипов. Метафора является инструментом анализа текста и понимается как аналог образной инореальности художественного произведения (содержанием ее является художественный мир). Античный символ, попадая в каждый новый контекст, устанавливает с этим контекстом новые семантические связи, существенные для вывода смысла. Тогда в таком открытом произведении интерпретация смысла выходит за рамки линейной структуры в вертикальную плоскость парадигматического исследования.

Список литературы:

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М. : Прогресс, 1989, с. 616.
2. *Женетт Ж.* Фигуры. Работы по поэтике: в 2 т. / Ж. Женетт. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998, Т. 1, с. 472.
3. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. СПб. : Искусство, 2002, с. 768.
4. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг; подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. М. : Лабиринт, 1997, с. 448.
5. *Genette G.* Palimpsestes: la littérature au second degré / G. Genette. Paris : Ed. du Seuil, 1982, p. 467.

Руссова С.Н.

Национальный педагогический университет (Киев, Украина),
Российский Дом науки и культуры (Берлин, ФРГ)

ЦИКЛ Р.М. РИЛЬКЕ «ЖИЗНЬ МАРИИ» В ПЕРЕВОДЕ В.Н. МАККАВЕЙСКОГО. ЭКВИВАЛЕНТНОСТЬ. ЦЕЛИ. КОММУНИКАЦИИ

История переводов Р.М.Рильке в России – это история интереса к личности, реализовавшей свои принципы жизнестроительства, своё видение миссии Поэта.

Отдельные произведения Рильке на русском языке начали появляться в печати с 1899 г. Провинциальные символисты – В. Эльснер, А. Биск, А. Дейч – обратили живейшее внимание на дарование Рильке, в особенности – на его эстетические принципы, сформулированные в «Записках Мальте-Лауриде Бригге».

Вторая волна «открытия» Рильке пришлось в России на 20-30-е гг., когда обращение к библейской образности «Книги часов» и «Новых стихотворений» становилось своего рода «эзоповым языком», позволяло в замаскированной форме прикоснуться к запретным темам.

Во времена «оттепели» круг почитателей Рильке расширился. Начался новый подъём в освоении творчества поэта, увеличилось количество изданий, переводов, комментариев, в работе над которыми участвовали С. Аверинцев, А. Неусыхин, К. Богатырёв, Г. Ратгауз, Т. Сильман, М. Рудницкий, А. Карельский, С. Петров, В. Микушевич. Много раз переиздавались отдельными изданиями «Новые стихотворения» поэта, «Часослов» (или «Книга часов»), «Записки Мальте-Лауриде Бригге», «Сонеты к Орфею», «Дуинезские элегии» [Неусыхин, 1977, с. 422]. Но цикл стихотворений «Жизнь Марии» (*Das Marien-Leben*, 1912) существует в переводах только В. Маккавейского (1914) и В. Микушевича (1999) И это обстоятельство требует комментария.

Незаслуженно обойдённый вниманием критики цикл «*Das Marien-Leben*», созданный в Дуино между 15 и 22 января 1912 г., следует рассматривать в ряду таких известных произведений Р.М.Рильке, как «*Geschichten vom lieben Gott*», «*Stunden-Buch*», «*Neue Gedichte*», «*Duineser Elegien*», свидетельствующих о сложности и разнообразии концепций Бога в его поэзии и возникших в определённой мере под воздействием путешествий Р.М. Рильке по России в 1899 и 1900 гг. Во время второй поездки (с 7 мая по 24 августа 1900 года) поэт 2 недели провёл в Киеве и посетил Киево-Печерский монастырь, собор Св. Софии и другие православные святыни. В то же время, несмотря на всю извилистость богоискательского пути Р.М. Рильке – от атеизма или, как

называл его А. Неусыхин, панэнтеизма, возникшего под воздействием Ницше в раннем периоде творчества, до буддизма [Неусыхин 1977, с. 426] – он всю жизнь находился в модусе активного обращения к библейским темам,. В «Письмах к молодому поэту» он писал: «Из всех моих книг лишь немногие насущно необходимы для меня, а две всегда среди моих вещей, где бы я ни был. Они и здесь со мной: это Библия и книги великого датского писателя Йенса Петера Якобсена» [Рильке, 1977, с. 331].

В немецкоязычной литературе цикл Р.М. Рильке «Жизнь Марии» явился частью большой традиции, на протяжении 10 веков существования которой вследствие обилия лирических текстов, обращённых к дева Марии, возник особый термин «Mariendichtung». Это обстоятельство позволило А. Неусыхину отнести цикл к «форме традиционной католической стилизации» [Неусыхин, 1977, с. 427-428]. В. Маккавейский, напротив, отказывая Р.М. Рильке в строгом следовании конфессионализму в своём предисловии к переводу цикла, высказался непривычно очень определённо: «мы не находим здесь элементов религиозной поэзии католичества /.../: мы не видим культа Мадонны /.../: мы не видим театральной стилизации, тронов и корон; мы не встречаем даже упоминаний о земной красоте Богоматери, Мадонны – Венеры раннего Ренессанса (Боттичелли)» [Маккавейский, 2000, с. 201].

В. Маккавейский хорошо знал тексты Р.М. Рильке по немецким публикациям и обратил внимание в своём предисловии к переводу «Жизни Марии» на то, что цикл внешне простых и, вероятно, в силу этого, оставшихся незамеченными стихотворений «писался годами». И действительно, подступы Р.М. Рильке к созданию цикла «Жизнь Марии» обнаруживаются, к примеру, уже в стихотворениях «Книги образов» (1902 г.): «Благовещение» и «Три волхва», в «Новых стихотворениях» 1906-08 гг.: «Пиета», «Праздник Марии», «Мария Египетская», «Воскрешший», «Величание».

Цикл, состоящий первоначально из 13 стихотворений (Geburt Mariae, Die Darstellung Mariae im Tempel, Mariae Verkündigung, Mariae Heimsuchung, Argwohn Josefs, Verkündigung über den Hirten, Geburt Christi, Rast auf der Flucht nach Ägypten, Von der Hochzeit zu Kana, Vor der Passion, Pieta, Stillung Mariae mit dem Auferstandenen, Vom Tode Mariae I-III) был издан Р.М. Рильке в 1912 г. в издательстве А. и К. Киппенбергов Insel в Лейпциге. Последнее стихотворение цикла – «Himmelfahrt Mariae I-II» было закончено поэтом в 1913 г., вероятно, после посещения им премьерной постановки спектакля по пьесе Поля Клоделя «Mariä Verkündigung» и впервые было опубликовано только в 1956 г. [Nalewski, 1992, s. 157]. Цикл посвящён Генриху Фогелеру, художнику, одному из основных членов художественной колонии Ворпсведе и основателю

Ассоциации революционных художников Германии (ASSO). Именно с творчеством и философской позицией этого художника связан замысел Р.М. Рильке создания «Жития» богородицы. Об этом прямо было сказано самим поэтом в гостевой книге Ворпсведе, где он записал стихи цикла: «Генриху Фогелеру с благодарностью за старые и новые поводы к этим стихам».

Под «старыми и новыми поводами» Р.М. Рильке подразумевал прежде всего своё впечатление от ряда картин и графических работ Г. Фогелера – «Träume» («Мечты»), «Sehnsucht» («Тоска»), «Frühling» («Весна»), «Сказка о Мелюзине», «Verkündigung» («Благовещение», 1895), «Verkündigung Maria» (1901), «Erster Sommer» («Первое лето»). Уже в очерке «Ворпсведе» (1902 г.), в части, посвящённой Генриху Фогелеру, Рильке назвал его «художником тихого, немецкого Жития девы Марии, которое проходит в маленьком саду». Описание картин Г. Фогелера в этом очерке – прекрасный пример экфрасиса у Р.М. Рильке, излюбленного жанра, использованного им впоследствии неоднократно в стихотворениях «Окно-роза», «Капитель», «Адам», «Пляски смерти», «Страшный суд», «Портрет дамы восьмидесятых годов», «У святого Вита», «Касабьянка» и многих других.

Но только к одним ассоциациям «Жизни Марии» и ворпсведевским впечатлениям Р.М. Рильке, не только художественным, но и не в последнюю очередь его трагической любви к скульпторше Пауле Модерзон-Бекер, умершей после родов в 1907 г. [Nalewski, 1992, s. 80] свести возникновение цикла нельзя. Как писал поэт в «Записках Мальте-Лауриде Бригге» [Rilke, 1957, s. 19]: «Стихи – это не чувства /.../, это опыт. Ради одной строки надо видеть много городов, и людей, и вещи, надо знать животных, надо чувствовать, как летают птицы». Среди источников цикла сам поэт указывал и трактат монаха Дионисия о законах иконописи, найденный в 1839 г. на святой горе Афон французским археологом Дидроном и относимый к XVII -XVIII вв., но излагающий древние греческие правила: «Vieles in den Details und der Anordnung dieser Bilderfolge stammt nicht aus meiner Erfindung/.../ ist mir das berühmte Rezept-Buch aller Heiligenmalerei, das Maler-Buch vom Berge Athos, ja sogar der sogenannte Kiewski Paterik (eine altrussische Sammlung von Ratschlägen und Vorschriften für die Darstellung biblischer Gegenstände) an vielen Stellen anleitend und anregend gewesen» [Rilke, 1955–1997, s. 448].

Из этого замечания следует, что при анализе цикла «Жизни Марии» необходимо учитывать и лёгшие в его основу впечатления Р.М. Рильке не только от России, но и от посещения Венеции и Флоренции, его увлечение мифологией Востока, искусством кватроченто, византийской иконописью, живописью прерафаэлитов. Как писала исследовательница поэзии Р.М. Рильке Элизабет Боа [Boa, 1984, s. 848]: «are not a direkt pre-

sentation of the life of Mary based on the Bible and legend, but are verbal evocations of a multiplicity of visual images of that life in painting and sculpture».

20-летний Владимир Маккавейский издал отдельной книгой перевод 12 стихотворений цикла Р.М. Рильке «Жизнь Марии» в феврале 1914 года (Vom Tode Mariae I-III осталось непереведённым). Он оказался одним из первых русских переводчиков, ставшего уже знаменитым немецкого поэта.

В. Маккавейский пристально следил за всеми публикациями произведений Рильке. Он кратко охарактеризовал переводы своих предшественников – Л. Горбуновой, Ю. Анисимова, В. Эльснера и обозначил свою позицию: «предложить читателю «Жизни Марии» ...подход, обеспечивающий такое психологическое восприятие этого цикла стихов, какое... представляется наиболее выгодным для впечатления» [Маккавейский, 2000, с. 200.] Так, задолго до появления концепций рецептивной эстетики [Левый, 1975, с. 288], отождествляющей процесс чтения и понимания литературного текста с интерпретацией музыкального произведения и работой переводчика, и уравнивающей практически автора и читателя, В. Маккавейский заявил: «Мы не ошибёмся, считая прототипом подхода каждого читающего подход автора к своему сюжету». В этом замечании, как кажется, скрывается и прямая отсылка к позиции самого Р.М. Рильке, высказанная им в стихотворении «Читатель» [Рильке, 1977, с. 209]:

он впитывал в себя за словом слово,
тянул глазами, словно бечевой.
И натолкнувшись вновь на мир готовый,
ролями сразу поменялся с ним:
как дети, увлечённые игрой,
внезапно видят мир сплошных загадок.
Его черты, вдруг изменив порядок,
лицо навеки сделали другим.

Пер. К. Богатырева

Почему В. Маккавейский избрал для перевода именно «Жизнь Марии»? Как представляется, этому есть несколько объяснений.

Прежде всего, фигура автора, с приоритетами которого, что и показал вышедший через 4 года после перевода «Жизни Марии» сборник «Стилос Александрии», в области античной культуры и средневековья В. Маккавейский был солидарен. Все переводимые В. Маккавейским авторы – Р.М. Рильке, А. Блок, В. Иванов, Ж. Мореас, С. Малларме – были значимыми субъектами его художественного мира, интертекстуальный диалог с которыми являлся необходимым условием существования его культурного пространства.

Несомненно желание В. Маккавейского представить себя в роли идеального Читателя, чтением-переводом с языка на язык порождающего текст – свидетельство понимания и конвенционального договора с Автором. Так, совершенно неожиданно в своём предисловии к тексту перевода в заключительной части В. Маккавейский изменил «языковое лицо»: перешёл от дистанцированного, оправданного научным стилем, изложения от 1-го лица множественного числа к прямому, очень открытому и эмоциональному субъективному «я»-высказыванию, вызванному необходимостью чётко декларировать свою позицию: «Вообще в моём переводе я держался возможно большей близости к подлиннику... Я сохранил с точностью количество строк... Размеры, конечно, отвечают размерам подлинника. Так же – и чередование мужских и женских рифм...» [Маккавейский, 2000, с. 205]. Появление такого нового текста, где В. Маккавейский выступал в роли соавтора немецкого поэта, позволяло ему встать вровень с Р.М. Рильке и на равных вести диалог.

Потребностью установления через текст тесной онтологической связи с автором мотивированы и другие примеры переводческой деятельности В. Маккавейского: А. Блока и В. Иванова – на французский язык, Ж. Мореаса и С. Малларме – на русский. В последнем случае В. Маккавейский пошёл ещё дальше и включил переведённые стихотворения французских поэтов на равных правах с оригинальными в свой сборник «Стилос Александрии» (1918).

Следующим аргументом может служить тема переводимого произведения. Как известно, среди трудов отца поэта Н.К. Маккавейского три – «Археология истории страданий Господа Иисуса Христа», «Распятие и крест Господа нашего Иисуса Христа», «Голгофа. Историко-археологический этюд» – были посвящены событийной стороне Нового Завета. Несомненно хорошо знакомый с этими работами, именно в мариологии мог В. Маккавейский продемонстрировать свою компетентность не только на уровне языка или формы стиха, но и в вопросе самого предмета – тонкостей схождения и расхождения христианских конфессий в отношении к образу богородицы.

Поскольку среди всех уровней содержания – денотативной, сообщения, высказывания, ситуации и цели коммуникации – именно последняя является максимальным признаком соответствия перевода оригиналу [Комиссаров, 1973], исходя из вышесказанного, представляется возможным определить высокую степень эквивалентности текста «Das Marien-Leben» Р.М. Рильке тексту перевода «Жизни Марии» В. Маккавейского.

Список литературы:

1. *Boa E.* Rilke`s Marien-Leben / The Modern Language Review 79 (1984).
2. *Комиссаров В.Н.* Слово о переводе. М.:Международные отношения, 1973.
3. *Левый И.* Теория информации и литературный процесс // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.:Прогресс, 1975.
4. *Маккавейский В.* Избранные сочинения. Киев, 2000.
5. *Nalewski H.* Rilke. Leben, Werk und Zeit in Texten und Bildern. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 1992.
6. *Неусыхин А.И.* Основные темы поэтического творчества Рильке // Р.М. Рильке. Новые стихотворения. М.:Наука, 1977.
7. *Rainer Maria Rilke.* Die Auszeichnungen des Malte Laurids Brigge/ Rilke R-M-Auswahl in zwei Bänden. – В. 2. Leipzig, 1957.
8. *Rainer Maria Rilke.* Sämtliche Werke. В. 2. Frankfurt am Main, 1955–1997.
9. *Райнер Мария Рильке.* Жизнь девы Марии. Пер. В.Микушевича // Р.М. Рильке. Собр. соч. В 3 Т. Харьков: Фолио, 1999. – Т. 1.
10. *Рильке Р.М.* Новые стихотворения. М.: Наука, 1977.

Сасаки С., Сивакова С.
Университет Сока,
г. Токио (Япония)

МЕЖВУЗОВСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНКУРС КАК ПУТЬ ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ В ИЗУЧЕНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА У ЯПОНСКИХ УЧАЩИХСЯ

В этом году кафедра Русского языка, литературы и культуры Университета Сока, который принял своих первых студентов в 1971 году, празднует двадцатилетний юбилей. Несмотря на то что после конца СССР международный профессиональный интерес к русскоязычному миру испытал большой спад, уменьшилось и количество университетских кафедр, и количество обучающихся, студентов и аспирантов, – за это время в стенах нашего вуза получили подготовку несколько поколений учителей русского языка, переводчиков, филологов-русистов, славистов, знающих толк как в русской литературе, так и в русской действительности. В этом заслуга, конечно, в первую очередь, известных на всю страну ученых, мощных профессоров старшего поколения, тридцать лет преподававших в Токийском государственном университете, университетах Хоккайдо и Васэда, а в течение двух десятилетий работавших в Университете Сока. Они также входят в число самых авторитетнейших японских переводчиков русской классики, хотя по своей собственной специальности являются или лингвистами, или литературоведами, или фольклористами. Достаточно назвать имена таких профессоров, как: Дзюнъити Сато – один из руководителей Японской Ассоциации Русистов, несколько лет назад отметившей свой 50-тилетний юбилей, – перевел цикл рассказов М. Горького «Сказки об Италии»; Такаси Фудзинума – знаток жизни и творчества Л.Н. Толстого и Н.М. Карамзина. В его переводе Япония читает «Войну и мир», повести «Детство», «Отрочество», «Юность». Сигэо Курихара – один из виднейших ученых-славистов одновременно перевел книги «Вий», «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, повесть А.К. Толстого «Семья вурдалака». Профессор Йосихару Муратэ перевел на японский язык В.А. Гиляровского «Москва и москвичи».

«Не покладая рук!» – так можно перевести на русский язык девиз нашей кафедры, ибо, только активные, жизнеутверждающие действия требуются сегодня ради продвижения русской словесности в японской высшей школе, не допуская сокращений. В начале прошлого века «властителями дум» японцев были Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. В современном обществе для того, чтобы японцы знали и понимали русскую литературу, а через нее и русскую культуру, надо по-

стоянно прилагать усилия – рассказывать, оповещать, информировать о ней. Это задача весьма трудоемкая. Она сложна для нашего университета в первую очередь потому, что на изучение русской литературы, равно как и на семинары по русскому переводу отводится очень мало учебных часов в годовой программе. Именно из-за краткости курса страдает глубина постижения предмета. До сих пор главной целью учебы Сока Дайгаку остается языковедение. Объемно обучать русской как классической, так и современной литературе на примере аутентичных текстов подлинников – практически невозможно. На помощь приходят переводы. Переводов Ф.М. Достоевского известно в Японии довольно много. Классическими считаются работы ныне покойного профессора Токийского политехнического университета Таку Эгава. Появляются новые переводы Ф.М. Достоевского, которые делает ректор Токийского государственного института иностранных языков, профессор Икуо Камэяма. Автор переводов А.П. Чехова – известный переводчик-русист Ютака Мацусита. Среди студентов Университета Сока традиционно особой любовью пользуются произведения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Их мысли остаются неиссякаемым источником познания о России: в них и философские трактаты, и политическая трибуна, и общечеловеческие ситуации и общечеловеческие ценности – открытость, отсутствие изоляционизма, равнодушие к миру и его проблемам, отсутствие сосредоточенности только на себе, на понятном, на национальном. В сочинениях наших студентов ясно видно, что в книгах русских классиков они читают «о себе», «про себя». Они признаются, что именно книги этих творцов дают им мощный стимул к изучению русского языка и культуры. Вот это и есть, на наш взгляд «межкультурная коммуникация». Фумиэ Кумадзава, в 2009 году стажер МГУ, в ее работе «Учиться у Толстого. Мой диалог с героями «Воскресения» пишет: *«Сейчас я учусь в Московском государственном университете на стажировке. Не нахожу слов, чтобы в полной мере выразить, как я глубоко тронута чтением романа Л.Н. Толстого. Мне приносит огромную радость, то, что я читаю его слова, размышляю над его мыслями, находясь в стране, в которой он жил. Моя душа была наполнена массой впечатлений и разных чувств. Персонажи романа, ярко отличающиеся характером друг от друга, показывают, насколько разнообразен человеческий мир, в котором нет совершенно одинаковых людей. Мы должны знать, верить в свой прекрасный потенциал, который можем реализовывать бесконечно. Толстовское «Воскресение» возродило меня, мою душу».*

Сфера профессионального образования – общего и высшего – является той средой, где формируется сознание человека, систематизируется его мировоззрение, прививается любовь и к чужой, и, одновременно, к своей культуре, традициям, языку. Именно в сфере образования закла-

дываются основы Культуры Мира. Однако мотивация Культуры Мира заключается не только в лингвоэтнических подходах, то есть в деятельности, направленной на сохранение этнической и языковой идентичности. Представляется, что в рамках концепта Культуры Мира следует объединять лингвоэтническую мотивацию с интерлингвокультурной мотивацией. Именно через систему различных уровней образования мы должны готовить свободную от стереотипов догматического мышления молодежь. Интегративные процессы в мире, переход от биполярного сотрудничества к многогранному, постоянно растущая мобильность своего соседа по европейскому дому, прежде всего, готовность овладеть его языком, поскольку как известно, в языке скрыта «душа народа». В настоящее время, когда существенно изменились место и роль иностранного языка в системе образования Японии, решающее значение приобретает изучение его как средства межкультурной коммуникации, под которой понимается равноправное культурное взаимодействие представителей различных лингвокультурных общностей с учетом их самобытности и своеобразия, что приводит к необходимости выявления общечеловеческого и специфического на основе сравнения иноязычной и собственной культуры. В этой связи область преподавания иностранных языков, и в частности, русского, в Университете Сока приобретает с каждым годом новое качественное значение. Сорокалетний опыт международного межвузовского сотрудничества, успешно осуществляемого университетом, предоставляет нашим студентам новые пути для повышения мотивации в изучении русского языка. С 2008 года благодаря прочно установившимся дружеским связям Университета Сока с Тульским государственным педагогическим университетом им. Л.Н. Толстого было решено проводить ежегодный международный межвузовский литературный конкурс для студентов наших двух вузов. Получился хороший, развивающийся проект. Система проведения конкурса, совместно продуманная коллегами из России и Японии, совершенствуется год от года. Но с самого начала осуществляется новая акция «без границ»: 1) Безусловный прием участников, т.е. было решено не ограничиваться только филологическим факультетом и кафедрой русского языка и литературы. 2) Свободная тема сочинения, т.е. участник сам выбирает о каком из произведений полюбившегося ему автора будет писать. Русские студенты пишут отзывы о книгах Д. Икеды и других японских писателей, изданных в России на русском языке; наши студенты представляют работы о Л.Н. Толстом и Ф.М. Достоевском и их произведениях. 3) Свободный выбор языка изложения, т.е. работы принимаются на любом из двух языков – японском и/или русском, в зависимости от желания и возможностей студентов. Сочинения представляются на кон-

курс в течение второго, осеннее-зимнего семестра, а победители объявляются перед выпускной церемонией, которая традиционно проходит в Японии в конце марта. В 2008-2009 году участвовало около 20 русских студентов и 13 японских, в финал вышло по 3 человека от каждой группы. В 2009–2010 – количество участников насчитывало по 15 человек от каждого университета, в финале оказались 5 японцев и 5 русских. Строгое, но доброжелательное жюри, состоящее из опытных профессорско-преподавательских коллективов Тульского университета оценивает сочинения японских учащихся с нескольких позиций : а) знание биографий писателей ; б) оригинальность критического изложения; в) мастерство интерпретации художественного текста. Последнее особенно важно, поскольку является существенным компонентом программы преподавания русского языка на продвинутом этапе обучения. Перед нами встает задача стимулировать у студентов любознательность по отношению к русской культуре, а так же способствовать развитию симпатии по отношению к носителям этой культуры. Все свои умения наши учащиеся могут в полной мере продемонстрировать перед тульской аудиторией – жюри конкурса, преподавателями и студентами-читателями Тульского университета. Такая возможность уже сама по себе великий стимул продолжать глубоко изучать русский язык. Извечно человеческое любопытство, неистребима у японцев, как у островитян, любознательность: как же там живут в мире, «на большой земле». А еще особенно важно поделиться мыслями о русских соседях не только со «своими», японцами, но и с русскими, открыться им в том, как видятся японской душе и русское общество, и его нравы, и пороки, и культура, и вера, наконец. Вот строки из сочинения победителя Масато Аояма: *«Я буддист. В буддизме основная идея – совершенствование жизни человечества через самосовершенствование каждого человека. И в этом смысле мне понятно, почему Нехлюдов чувствовал себя богом: жизнь всех могут изменить и улучшить только сами люди – все вместе и каждый по отдельности. «Ученик не бывает выше своего учителя; но и усовершенствовавшись, будет всякий, как учитель его». Этих слов из Библии нет в «Воскресении» Толстого, но есть слова и опыт Писателя, Человека, Творца. И мы, его читатели, веря мыслям великого писателя, тоже воскресаем вслед за ним. Есть большое значение в том, что «Воскресение» написано именно русским писателем Л.Н. Толстым. Россия всегда находится в водовороте истории и имеет такой опыт, который человечество никогда не испытывало. Например, переход к социализму после революции, и первый полёт в Космос человека – Ю.А. Гагарина. Каким будет новый опыт России, который еще не познал мир? Я верю, что впервые в Истории Земли Россия станет совершенным государством, где свято хранят права человека. Потому что за такой мир страдал и творил Л.Н. Толстой,*

желая его от всей души. А вместе с ним и мы желаем того же и должны, не покладая рук, строить своим духовным воскресением».

Каковы перспективы русской литературы на Японском Архипелаге? Что нужно и можно сделать, чтобы современная русская литература заняло свое достойное место в программе Университета Сока, чтобы русская классика, столь ценимая японцами, продолжала оказывать влияние на японскую молодежь? Для себя мы решили: неумоимо напоминать обо всей великой русской литературе «как зеркале русской и мировой культуры», продолжать устраивать литературные и языковые конкурсы, выезжать, читать лекции, книжные выставки, круглые столы, т.е. неустанно мотивировать своих студентов на новое постижение России и новые достижения в русском языке.

*Семененко Н.Н.*Старооскольский филиал Белгородского государственного университета,
г. Старый Оскол (Россия)

КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПАРЕМИЙ КАК УСЛОВИЕ АДЕКВАТНОГО ПЕРЕВОДА (на материале произведений А.П. Чехова)

Проблема перевода паремий (афоризмов народного происхождения) всегда относилась к числу актуальных по ряду причин: во-первых, паремии, как и фразеологизмы, нередко содержат национально специфическую лексику, и переводчик сталкивается с явлением лакуны; во-вторых, проблема перевода часто затрудняется наличием или, напротив, отсутствием семантического эквивалента (коррелята) в другом языке. Проблема паремических коррелятов в европейских языках рассматривается в трудах В.М. Мокиенко, А.М. Мелерович, Г. Вальтера, Л.И. Даниленко, Б. Перчинской, И. Кузнецовой, М. Янковичевой, В. Хлебды и др. При этом, актуальными являются смежные проблемы национальной специфичности и интернациональной общности паремий и проблема паремических минимумов. Как отмечает В. Хлебда, «паремические минимумы и в самом деле минимальны: в то время, как национальные паремиотиконы насчитывают по несколько тысяч единиц». Как отмечает исследователь, изучение вопроса о наличии в паремических минимумах «зоны общего и зоны национально специфического» возможно лишь в случае реализации этапа разделения паремических калек и эквивалентов [Хлебда, 2008, с. 420]. М.Ю. Котова настаивает, на том, что «перевод пословиц невозможен без учета паремиологического минимума языков», кроме того, ученый отмечает, что «в особенно трудном положении оказываются переводчики с родного языка на неродной, поскольку для адекватного перевода мало найти в языке перевода соответствующую по смыслу пословицу, представленную в паремиологических сборниках, надо найти такую пословицу, которая была бы общеизвестна носителям языка. Только тогда в переводе удастся приблизиться к эстетическому содержанию оригинала» [Котова, 2005, с. 96].

Перевод паремий, употребляющихся в контексте художественного произведения, является еще более сложной задачей, поскольку в этом случае актуализируется ряд дополнительных проблем, связанных как с особенностями трансформации смысловой структуры пословицы в контексте, так и с выявлением текстообразующей и стилистической функций народных афоризмов, вошедших в ткань художественного повествования. Помимо отмеченных проблем следует учитывать и определенную сложность, возникающую при переводе пословиц, отра-

жающих эмоции, а именно такие паремии достаточно часто используются авторами для создания речевой характеристики персонажа. Как отмечает О.Ю. Ромашина, «различная акцентуализация тех или иных эмоциональных характеристик в паремии, обуславливает вариативность способов перевода с одного языка на другой [Ромашина, 2008, с. 210]. Таким образом, перевод пословиц, включенных в художественный текст, учитывает ряд дополнительных позиций, ориентация на которые позволяют максимально адекватно донести смысл, заложенный автором в соответствующий текстовый фрагмент; (1) предварительный анализ реализации обобщенного значения пословицы в условиях контекста; (2) интерпретация прагматических смыслов, выраженных пословицей в условиях авторского дискурса; (3) определение эмоционального и национально культурного (этноспецифического) компонентов паремического значения; (4) установление коррелята пословицы в иностранном языке с учетом первых трех позиций; (5) анализ коррелята в плане наличия у него функционально-семантического потенциала, достаточного для реализации максимально схожего обобщенного значения и прагматического смысла; (6) установление соответствия эмоционального компонента значения исходной паремии и иноязычного коррелята.

Вне сомнения, существует множество способов органичного включения пословиц в художественный текст. Во-первых, пословицы служат прекрасным средством характеристики языковой личности персонажа и универсальным способом создания этнокультурного колорита в произведении. Помимо того, пословицы способны к реализации текстообразующей функции – в тех случаях, когда значение пословицы «разворачивается» в сюжете посредством различных авторских аллюзий, рассуждений, сопоставлений сюжета пословицы с разного рода притчами, сюжетными моментами в произведении и размышлениями персонажей. Многообразие функций, которые пословицы выполняют в художественном тексте, обусловлено также фактом уникальности каждого авторского дискурса, потребностями литературного направления, и философской, религиозной, эстетической и мировоззренческой концепцией, влияющей на творчество автора в целом.

Прозаические произведения А.П. Чехова традиционно являются неисчерпаемым материалом для лингвистического анализа, решающего самые различные задачи стилистического, семантического и лингвокультурологического характера. Представляется достаточно интересным, каким образом А.П. Чехов – признанный мастер образного и лаконичного художественного слова – использует в авторском дискурсе пословицы – лаконичные тексты прецедентного характера, способные выражать самые различные прагматические смыслы. Во-первых, следует отметить, что автор весьма скуп в применении данного языкового

ресурса – поговорки в чеховских текстах – редкие гости. Кроме того, использование поговорок достаточно аспектно и, как правило, не сопровождается серьезными «подвижками» в их семантической структуре. Мы попытались отметить некоторые тенденции в использовании народных афоризмов в ранних чеховских рассказах, и, в числе основных выделяем использование поговорок в их морализующей функции, когда употребленная в тексте поговорка является своеобразной квинтэссенцией авторской идеи.

Например, в рассказе «Клевета» автор приводит поговорку *Человек предполагает, а бог располагает* в следующем контексте: *«Пусть теперь им рассказывает! – думал Ахинеев, потирая руки. – Пусть! Он начнет рассказывать, а ему сейчас: «Полно тебе, дурак, чепуху городить! Нам все известно!»». И Ахинеев до того успокоился, что выпил от радости лишних четыре рюмки. Проводив после ужина молодых в спальню, он отправился к себе и уснул, как нив чем не повинный ребенок, а на другой день он уже не помнил истории с осетром. Но, увы! Человек предполагает, а бог располагает. Злой язык сделал свое злое дело, и не помогла Ахинееву его хитрость!»*. В контексте рассказа полностью раскрывается обобщенное значение поговорки – «Предположения человека не всегда сбываются, поскольку не все во власти человеческой», при этом, авторская идея способствует формированию частного, контекстуально обусловленного значения поговорки: «Тщательно спланированные действия не всегда приводят к желаемому результату, т.к. человек не понимает всех последствий своих поступков». Прагматический смысл высказывания, таким образом, может быть сформулирован как рекомендация «не полагаться на свои действия, т.к. они могут быть в корне ошибочны». Таким образом, поговорка способствует реализации композиции произведения, финал которого должен быть неожиданным для персонажа и читателя, действительно, Ахинеев пытался обойти ловушки судьбы, но тем самым попал в еще более тяжелую ситуацию. Но для точной интерпретации значения, выражаемого паремией в тексте, необходимо отметить, что авторская сатира нацелена не столько на непредсказуемость судьбы, сколько на натуру человека недалекого, трусоватого, крайне зависимого от мнения окружающих. Подобный типаж – один из любимых в творчестве А.П. Чехова, он помогает читателю задуматься о собственных слабостях – мелких и постыдных, в которых мы не всегда себе сознаемся, но которые могут в конечном итоге завести нас в жизненный тупик. Для характеристики поступка Ахинеева прекрасно подошли бы следующие поговорки: *Беда глупости сосед, Метко попадает – ногой в лужу*, кроме того, авторская идея прекрасно может быть выражена поговорками *Винovat не винovat, а попался – заплатись и То и вина, что попался*. В рассказе, помимо всего прочего,

прекрасно выражена одна из особенностей национального образа мысли, в соответствии с которой человек настолько зависим от общественного мнения, что доказательство его вины совершенно необязательно. В этом смысле можно сослаться на гениальный чеховский афоризм, о том, что «неприятный осадок остался», а он украл, или у него украли – уже и не важно.

Таким образом, обобщенное значение пословицы *Человек предполагает, а Бог располагает*, реализованное в контексте рассказа «Клевета», вполне обусловлено внутренней формой высказывания, хотя и расширяет свое смысловое поле в контексте сюжета произведения. Пожалуй единственным контекстуальным синонимом пословицы, использованной в тексте могла бы выступить паремия *Наперед не знаешь, где найдешь, где потеряешь*. Но все-таки, текстовой базой для перевода должна оставаться пословица, выбранная А.П. Чеховым, тем более, что она существует в рамках достаточно обширной интернациональной парадигмы, представленной в известном словаре М.Ю. Котовой, которая и приводит корреляты из 7 славянских и английского языка (*Man proposes, God disposes*), композиционно и стилистически совпадающие с русской пословицей.

Тем не менее, далеко не все русские пословицы имеют подобные корреляты в других языках. Например, употребленная в рассказе «Дочь Альбиона» пословица *Охота смертная, да участь горькая* характеризует ситуацию, в которой уездный предводитель дворянства, страстный рыбак Федор Андреич Отцов, страдает от постоянного невезения, но отказаться от надежды поймать рыбу не может: *«Сижу, брат, здесь с самого утра! Такая скучища, что и выразить тебе не могу. Дернул же меня черт привыкнуть к этой ловле! Знаю, что чепуха, а сижу! Сижу, как подлец какой-нибудь, как каторжный, и на воду гляжу, как дурак какой-нибудь! На покос надо ехать, а я рыбу ловлю. Вчера в Хапонье преосвященный служил, а я не поехал, здесь просидел вот с этой стерлядью... с чертовкой этой...»*. Все дальнейшее повествование еще больше усиливает впечатление зависимости Отцова от азартного желания поймать рыбу – таким образом, приведенная автором пословица очень точно характеризует персонаж. Обобщенное значение пословицы – «Сильное желание связано с невозможностью его осуществить» раскрывается и усиливается в процессе описания абсурдных действий Отцова, который находится в настоящей зависимости от рыбной ловли, пренебрегая при этом своими обязанностями и элементарными приличиями. При переводе пословицы следует сконцентрировать внимание на прагматическом смысле-рекомендации, выраженном в пословице благодаря влиянию контекста – «Не позволяйте неосуществимым желаниям властвовать над собой», вместе с тем, близкого по структуре и

значению коррелята для данной поговорки мы не находим. В данном случае, одним из способов сохранения авторской идеи, созвучной смыслу народного афоризма, является поиск в русском паремическом фонде поговорки, выражающей сходный прагматический смысл и имеющий иноязычный коррелят. Для подобной роли контекстуального синонимического выражения вполне подходит поговорка *Охота нуще неволи*, имеющая близкий коррелят в английском языке – *Desire has no rest*.

Таким образом, проблема адекватного перевода паремий в авторских текстах находится в непосредственной связи с проблемой интерпретации контекстуального варианта обобщенного значения поговорки и определения выражаемого ей прагматического смысла. Действительно, одна из основных задач перевода художественного текста – сохранение адекватности в воспроизведении авторской идеи, что никак не может быть заменено стремлением к буквальному переводу содержания вообще и, в особенности, к переводу афоризмов народного происхождения, которые не просто иллюстрируют речь персонажей, а создают авторитетную в рамках национальной культуры нравственно-философскую опору для авторских рассуждений.

Список литературы:

1. *Котова М.Ю.* Славянская паремиология / М.Ю. Котова. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Том I. 2005.
2. *Котова М.Ю.* Русско-славянский словарь поговорок с английскими соответствиями / М.Ю. Котова. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2000.
3. *Ромашина О.Ю.* Специфика перевода эмоциональных паремий (на материале сопоставительного анализа поговорочного фонда русского и английского языков) / *Parémie národů slovanských IV*. Ostrava. 2008, с. 207–210.
4. *Хлебда В.* Паремический минимум в зеркале русского языка. XIX Olomoucké Dni Rusistu, Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, с. 417–421.

Семёнова Н.В.

Новгородский государственный университет,
г. Новгород (Россия)

РУССКИЕ КУЛЬТУРНЫЕ КОНЦЕПТЫ В ПРЕПОДАВАНИИ РКИ

Культурный концепт – это концепт, релевантный для данной культуры в силу того, что отражает определённый культурный сценарий поведения носителя этой культуры. Считается, что термин «культурный сценарий» следует применять для описания характерных для некоторой данной культуры правил поведения, представлений о том, что хорошо и что плохо, «ценностных установок культуры». Подобные ценностные установки иногда сильно разнятся даже в близкородственных культурах. Это обстоятельство следует учитывать в практике преподавания языка как иностранного, и в частности – русского. Особенно это будет полезно на занятиях по лингвострановедению, поскольку именно этот предмет призван сформировать у студентов адекватное представление о культурных стереотипах страны изучаемого языка.

Культурные сценарии закреплены значимыми для данной культуры словами. Конечно, готового списка таких слов не существует, но они так или иначе фигурируют в национальных брэндах, устойчивых выражениях, фольклоре; наконец, их можно просто «вычислить» по словарю наиболее употребительных слов русского языка.

Одним из таких слов, безусловно, является *щедрость* как производное от *щедрый, -ая, -ое*. Естественно, что у иностранцев *щедрость* прежде всего ассоциируется с *щедрым поведением* русских людей. Знаменитый брэнд компании Nestle: *Россия – щедрая душа!* – широко известен и всеми признаётся, но, отметим сразу, что он не всегда встречает в иностранной аудитории одобрительную реакцию. И связано это, в первую очередь, с отсутствием у иностранцев собственного опыта общения с русскими людьми в России, отрицательным PR-образом России в зарубежных СМИ и, к сожалению, не всегда достойным поведением соотечественников за рубежом.

В конце августа 2009 года в зарубежных европейских СМИ появилось сообщение, перепечатанное позднее и отечественными. Сообщалось следующее: «Беспрецедентный случай щедрости «широкой русской души» произошел на днях в итальянском городке Чинкуале провинции Тоскана. Там компания россиян из четырех человек оставила официанту ресторана чаевые в размере 4, 2 тысячи евро, сообщает Tourdom.ru со ссылкой на итальянскую прессу» (<http://travel.newsru.com/article/31aug2009/4terustip>). Нельзя сказать, что такое свойство русского

человека, как *щедрость* будет восприниматься после таких сообщений положительно. Почему-то это незначительное и короткое сообщение вызвало много дискуссий как в российских кругах, так и зарубежных. Под «кругами» не следует понимать официальные учреждения и институты: дискуссия возникла в самом демократичном ныне виде коммуникации – в блогах. Не останавливаясь на тех оценках, которые дали авторы блогов «щедрому поведению» наших сограждан, обратимся к тому, какой же на самом деле культурный сценарий стоит за русской *щедростью*.

Итак, *щедрость* сами русские люди признают своим национальным свойством и ставят в один ряд с такими, как *широта*, *хлебосольность*, *гостеприимство*. Человек, который может быть назван в русском социуме *щедрым*, – это тот, кто *охотно тратится на других, не скупой* [Ожегов, 1982], т.е. человек, легко и свободно отдающий все или часть своего имущества другому, а потому чаще всего ассоциирующийся с дарителем подарков. Предрасположенность к *щедрости как способности дарить подарки* устойчиво отражает обыденное русское сознание. Так, именно с *щедростью* в XIX веке воспринималось дарение подарков. Канун Нового года назывался *щедрец* или *щедрый (Васильев) вечер*. Существовал даже особый глагол *щедровать*, который означал «ходить в Васильев вечер (канун нового года) ватагами по домам, с песнями, поздравляя, желая всякого добра, и собирая за это подачку, более съестным; что в Рождественский сочельник; колядовать, а песни-калядки также называли *щедровками*. Тех же, кто *щедровал*, называли *щедрованцами*». В. Даль, определяя значение слова *щедрый*, писал, что это прежде всего **милостивый, милосердый на помощь, на подарки, на раздачу милостыни, пособий** [Даль, 1989]. Заметим, что благотворительная деятельность русских купцов, известная даже за пределами России, закрепились в русском языке в словосочетании *купеческая щедрость*.

С полным основанием можно сказать, что *щедрость* закреплена в русском сознании в виде особой культурной константы, которая напрямую соотносится с *широтой*, *милосердием* и *великодушием*. Наиболее важной считается тесная связь с родственными концептом *милосердие*: по сути, в *душевной* или *материальной щедрости* милосердие и проявляется.

Для «восстановления» культурного сценария, стоящего за *русской щедростью*, весьма полезным будет обратиться на занятиях по лингвострановедению к данным «Национального корпуса русского языка». Анализ этих данных позволит студентам не только самим выяснить те контексты, в которых фигурирует лексема *щедрость*, но и, помимо всего прочего, познакомиться с разными типами текстов.

Итак, «Корпус» свидетельствует, что *щедрость* имеет свою чёткую «географию» – она «восточная», ср. типичную сочетаемость слова «щедрость» с такими определениями, как *восточная, кавказская, север-*

ная, южная. Русский человек в целом не приписывает свойство быть щедрым Западу. Если «Национальный корпус» и выдаёт контексты с Западной «маркировкой», то только в том случае, когда проявляет иронию, например: *Мы можем получить доступ в Среднюю Азию. Не на Украину, Белоруссию, Молдавию, не на Кавказ – словом, не в СНГ, на который размахнулся Чубайс со своим «либеральным империализмом», и тем более не в Прибалтику – туда нас политически никто не пустит, тут США и Европа, несмотря на все свои разногласия, будут едины. А вот в Среднюю Азию – пожалуйте!» («Завтра», № 42, 2003). Думая, Делягин переоценивает **щедрость Запада**. В Средней Азии, как и повсюду на постсоветском пространстве, Россия сталкивается с жесткой конкуренцией. Лакомые куски собственности расхватывают иностранцы. Скуплена наиболее перспективная экономика региона – казахская (Александр Казинцев. Путь Филиппа (2004) // «Наш современник», 2004.06.15).*

Русская *щедрость* имеет широкие **пространственные параметры**. Она может быть *бесконечной, безграничной, беспредельной*. Вообще, русский человек, которому, по наблюдениям многих иностранцев, абсолютно не свойственно соблюдать чувство меры и придерживаться «золотой середины» в проявлении своих чувств и эмоций, постоянно «превышает норму» и в проявлении своей способности к *щедрости*. **По отношению к норме и мере щедрость** может быть: *обычной – необычной, маленькой – большой, наибольшей, безмерной, чрезмерной*. При чем у нее обнаруживаются такие характеристики, как:

а) «эксклюзивность»: *феноменальная, редкая, особенная* и др.;

в) «адмиративность»: *неожиданная, внезапная* и др.;

г) «неконтролируемость и иррациональность»: *безоглядная, безудержная, безрассудная, необузданная*. Иррациональность часто выводит *щедрость* за пределы реального мира, и она становится *нечеловеческой, рождественской, сказочной, неземной*.

Следующие важные характеристики русской *щедрости* – это ее отношение к **красоте**: она может быть *восхитительной, дивной, прекрасной*; квалификация по **социальному статусу**: *царская, вельможная, купеческая, барская, нищих*; отношение к **истине/лжи**: *истинная – ложная*.

Нетрудно заметить, что, характеризуя свою щедрость, русский человек часто мыслит «полярными» понятиями, что легко передается антонимичными парами: *обычная – необычная, маленькая – большая, истинная – ложная*.

Русская *щедрость* обладает исключительной **акциональностью**, а акциональность, как известно, обязательно предполагает временную квантификацию, потому *щедрость* в сознании русских бывает *посто-*

янной, спорадической, даже ситуативной или проявляется в виде приступов (*приступы щедрости*). Но в любом случае она воспринимается как активное действующее начало – субъект действия: она может просто проявиться, подействовать (*на меня подействовала его щедрость*), накатить (*Не хочешь платить – не надо, бери так. Ты, я вижу, не веришь. Представь, дарю! Накатила щедрость...* (Владимир Дудинцев. Белые одежды / Вторая часть (1987)) или даже обезоружить, а может выступить и в «адмиративном ключе» – *потрясти, поразить* или удивить. При этом щедрости свойственно быть и каузатором, инициатором другого действия: она может заставить (задуматься, ответить чем-л.).

Щедрость воспринимается русским человеком обычно в положительном контексте, т.е. в контексте внимания, гостеприимства, хлебосольства, доброты, великодушия, бескорыстия, человеколюбия, любви и т.д. Однако, высоко оценивая само свойство «быть щедрым», русский человек считает, что щедрость не всегда имеет благие последствия, потому что может обернуться жадностью, мелочностью, расточительством, растратой. И тогда русский человек гадает, щедрость это или пижонство, nepозволительное удовольствие, излишняя роскошь или ненужная пышность. Ср.: Я люблю щедрость и тоже был щедрым, когда мог позволить себе такое удовольствие и роскошь. Смогу ли ещё? [Владимир Голяховский. Русский доктор в Америке (1984–2001)]; Долги, конечно, надо отдавать, а вот излишняя щедрость будет неуместна [Напрасные советы (2002) // «Домовой», 2002.12.04]; И даже: Щедрость – это, конечно, хорошо, но зачем же плодить паразитов? [Михаил Анчаров. Самшитовый лес (1979)].

Таковы основные характеристики и параметры щедрости в том её виде, в котором осознает её современный русский человек. Всегда ли они были таковы? Если мы обратимся к истории самого слова и понятия, то мы обнаружим слово щедрость – довольно позднее новообразование. Семантическим «прародителем» щедрости является лексема щедрбта (или чаще щедрбты), датируемая словарями не позже XI в. и имеющая значение *милосердие, сострадания, милость*. Щедрым в славянском мире вообще-то воспринимался человек *милосердный* и *милостивый*, способный к *состраданию*. Свойство щедрого человека быть дарителем подарков, выносимое современными толкователями на первое место, – «приобретение» довольно позднее и, по мнению некоторых исследователей, связанное с прагматическим влиянием западного сознания, начавшимся с петровских реформ XVIII в.

Здесь мы должны признать, что сам концепт входил в русскую культуру с ярко выраженной христианской коннотацией. Щедрбта, щедрбты – вообще-то изначально признавались исключительно Божественными атрибутами. щедрбты, в отличие от современной щедрости, никогда не

имеют отрицательных определений: они не могут быть ни *излишними*, ни *избыточными*, ни *чрезмерными*. Но они *беспредельны* и *безграничны*, они не могут *скончаться*, так как они *непомерно богаты*. Щедроты никак не квантифицируются, потому что их *многое множество* не может быть исчерпано, и Бог *непостижим* именно в Его щедротах. Считается, что щедроты – это *внешние выражения* Божественной любви к человеку в ниспослании ему материальных благ [Клименко, 2004]. Человек, не способный прочувствовать глубоко Божественную любовь, все-таки может ощутить её присутствие через материальное проявление, каковым и являются щедроты.

Можно предположить, что русская *щедроть* своё современное толкование через пространственные параметры, а именно – через *безграничность* естественно восприняло от лексемы щедроты. Сохраняет *щедроть* и этимологическую связь с *богатством* и *множеством*. Однако «нововведением» в толковании *щедроты* является проекция на последствия. Возникает она потому, что в русской культуре любое свойство национальное характера обязательно будет «пропущено сквозь призму» такой важнейшей характеристики, как *широта*. Россия – это, безусловно, *щедрая душа*, но настолько же она и *широкая душа*. *Широта русского характера* и *щедроть русских* – это всё-таки немного разные вещи. Культурные сценарии здесь тоже разные. И это важно показать представителям иной культуры. Дарить подарки, быть *милостивым к ближнему на помощь, в том числе и материальную*, – это *щедроть*. *Не знать границ и пределов в проявлении и этого, в том числе, свойства* – это широта. Два этих свойства русским человеком воспринимаются как неотъемлемые национальные «атрибуты», а потому часто смешиваются. Русский человек в своем мировосприятии *щедрого поведения* во многом сохраняет исконные славянские смыслы древних щедрот. *Щедроть* русский по-прежнему воспринимает как исключительно положительное свойство *любого* хорошего человека, другое дело, что громадный *размах* и *широту* этого свойства он всё же оставляет за собой, причём и сам осознаёт, что *щедроть широкой русской души* нередко имеет мало понятные самому себе, да и всему остальному миру, последствия.

Список литературы:

1. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М., 1989.
2. *Клименко Л.П.* Словарь переносных, образных и символических употреблений слов в Псалтири. Нижний Новгород, 2004.
3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 14-е изд., стереотип. М., 1982.

*Сизова Ю.О.*Белгородский государственный университет,
г. Белгород (Россия)**ПРОБЛЕМА АДЕКВАТНОСТИ ПОСЛОВНОГО ПЕРЕВОДА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (на материале машинного
перевода пьесы Б. Шоу «THE MAN OF DESTINY»)**

В эпоху стремительно развивающихся инновационных технологий человек всё реже задумывается о необходимости использования собственных умственных и трудовых резервов, прибегая к помощи компьютерных программ для достижения своих целей. С одной стороны, сотрудничество с техникой приносит определенную пользу, обеспечивая быстрдействие и экономию усилий, однако всегда ли это эффективно с точки зрения качества выполняемой работы? Может ли компьютер заменить человека с его разносторонними способностями, особенно в тех видах деятельности, где необходим субъективный, творческий подход? В данной статье мы пытаемся дать ответ на эти вопросы применительно к деятельности переводчика художественного текста, при этом считая, что использование пословного перевода при перекодировке художественного текста с ИЯ на ПЯ в разумных пределах допустимо. В то же время мы затрагиваем проблему сохранения своеобразия оригинального художественного произведения при применении метода пословного перевода. Таким образом, можно выделить следующие аспекты исследования: 1) возможность использования метода пословного (в том числе машинного) перевода при создании текста, максимально соответствующего оригинальному художественному произведению; 2) последствия пословного перевода художественного текста.

Исследование метода пословного перевода может показаться бесперспективным направлением, не находящим отклика в среде крупных ученых, а значит, пустой тратой времени. Действительно, этой проблеме обычно посвящают не более нескольких строк в солидных монографиях и учебных пособиях по общей теории перевода. Однако только ли первые переводчики и нерадивые студенты применяли (а последние применяют и по сей день) метод пословного перевода в разных его вариантах, будь то самостоятельный перевод или перевод с помощью компьютерных программ? Скромный опыт автора статьи подсказывает, что чем больше изобретений внедряется в деятельность человека, тем более выражено его желание взвалить всю работу на хрупкий интеллект машины. А поскольку переводчик – тоже человек, он имеет право облегчить себе жизнь, воспользовавшись помощью своего электронного

«коллеги», и не ломать голову над тем, как лучше перевести, например, авторскую метафору, эквивалента или аналога которой на ПЯ еще нет в словарях. Хорошо, если в результате такой «кропотливой» работы появляются любительские переводы современных произведений, которые не выходят за пределы Интернета. А что, если в печать направят подобным образом выполненный перевод бессмертной классики? Однако так поступают далеко не все переводчики, а лишь некоторые из них. Многие впадают в другую крайность и стремятся к тому, чтобы ни одно переведенное словосочетание не было эквивалентом оригинальному. Но есть еще и те, кто совмещает интеллект программы со своим собственным, ведь одна голова – хорошо, а две – все же лучше. Возможно, что этих переводчиков проблема адекватности пословного перевода заинтересует больше остальных.

Для рассмотрения упомянутых ранее аспектов мы выбрали не современное произведение (что связано со спорами литературных критиков о художественности произведений современных авторов), а классический образец художественного текста – отрывок из пьесы Б. Шоу «The Man of Destiny» (в русском переводе «Избранник судьбы»).

Пример 1.

По сюжету выбранного для анализа отрывка Наполеон встречает некую леди, которая не называет ему своего имени. В одной из ремарок Б. Шоу дает ее описание:

She is tall and extraordinarily graceful with a delicately intelligent face, character in the chin: all keen, refined and original.

Одна из программ-переводчиков предлагает следующий вариант перевода:

Она высока и необычно изящна с изящно интеллектуальным лицом, характер в подбородке: всё острый, очищенный и оригинальный.

Мы видим употребление краткого прилагательного «*изящна*» и наречия «*изящно*» рядом друг с другом, что является неоправданной тавтологией (в отличие от тех случаев, когда тавтология используется как художественный прием). Для характеристики лица целесообразно использовать эпитет «*умное*», а не «*интеллектуальное*». Словосочетание «*характер в подбородке*» вместо «*волевой подбородок*», безусловно, является набором слов, что говорит об отсутствии выражения «*character in the chin*» в словаре программы. Далее следует еще одна бессмысленная комбинация прилагательных, основанная, вероятно, на выборе наиболее распространенного варианта перевода каждого прилагательного и не подходящая для описания женского лица.

Пример 2.

Лейтенант подозревает, что юнец, который выкрал у него депеши, и внезапно появившаяся леди – один и тот же человек:

So, I've got you, my lad!

Таким образом, у меня есть вы, мой парень!

Читая перевод, можно подумать, что лейтенант – человек нетрадиционной ориентации, выражающий свои чувства по отношению к какому-то юноше и представляющий его на месте стоящей перед ним леди, следовательно, он либо страдает галлюцинациями, либо побуждает женщину играть роль мужчины. Смысл предложения кардинально меняется: вместо разумных подозрений лейтенанта, который к тому же разыгрывает всю эту сцену в присутствии самого Наполеона, мы видим его нездоровую психику.

Пример 3.

Леди, пытаясь получить покровительство Наполеона, спрашивает его:

You will protect me, will you not?

Вы защитите меня, будете вы нет?

Безусловно, пословный перевод «*will you not*» в данном случае невозможен, но программа не знает иного варианта, поэтому в переводе мы сталкиваемся с трансформацией синтаксической конструкции – вопроса, выражающего надежду леди на защиту ее Наполеоном – в набор слов.

Пример 4.

Когда Наполеон осведомляется о причине негативного отношения лейтенанта к леди, последний восклицает:

Lady! He's a man! the man I shewed my confidence in.

Леди! Он – человек! человек, я показывал своей уверенности в.

В данном примере мы видим нарушение порядка слов путем имитации синтаксиса оригинального предложения (предлоги «*in*» и «*в*» находятся на последнем месте). Также по смыслу данной реплики в представленном варианте перевода выходит, что женщина, увы, не человек, в то время как в оригинале дана совершенно обычная оппозиция «женщина – мужчина». В рассматриваемом варианте перевода подобного мнения «придерживается» и сама леди:

And I am only a weak woman, and you are a brave man.

И я – только слабая женщина, а вы – храбрый человек.

В большинстве перечисленных примеров выражения в тексте перевода приобретают юмористический характер вследствие тех или иных изменений. Те же изменения лишают текст перевода художественности.

Пример 5.

Napoleon: I want my dispatches. They are there in the bosom of your dress under your hands.

Наполеон: Я хочу мои отправки. Они находятся там, в груди Вашего платья под Вашими руками.

Если в английском языке словосочетание «*a bosom of a dress*» является устойчивым и может быть нормально воспринято читателями, то при переводе его на русский язык довольно трудно найти подходящий эквивалент, который мог бы адекватно воздействовать на носителей русского языка. Возможно, именно поэтому этот эквивалент отсутствует в словаре программы.

Пример 6.

Napoleon: ... Quick: I'm not to be trifled with now.

Lady (flying round the couch): General!

Napoleon: Quick, I tell you.

Наполеон: ... Быстрый: я не должен шутиться с теперь.

Леди (кружащийся кушетка): Общий!

Наполеон: Быстрый, я говорю вам.

Комический эффект в переводе данного отрывка достигается, в первую очередь, за счет перевода слова «*General*» как «*Общий*», что говорит о возможном отсутствии данного слова в базе программы. Кроме того, образованное без суффикса «*-ly*» наречие «*quick*» «вводит» программу в заблуждение, и в переводе вместо наречия мы видим прилагательное, которое превращает диалог персонажей в полемику относительно военного чина Наполеона («*Быстрый*» – «*Общий*» – «*Быстрый*»).

Пример 7.

Lady: ... you will cut a very foolish figure in the eyes of France.

Леди: ... вы сократите очень глупое число в глазах Франции.

Под словом «*figure*» здесь понимается личность Наполеона, однако программа-переводчик не опирается на контекстное употребление этого слова с прилагательным «*foolish*» и переводит словосочетание «*cut a figure*» как «*сократить число*».

Проведенный анализ примеров позволяет выявить ряд негативных последствий применения машинного перевода. Мы условно разделяем их на последствия внутренние (внутритекстовые изменения) и внешние (изменение формы, стиля и др.). К первой группе относятся следующие явления:

- 1) наличие в тексте перевода набора слов, не связанных между собой по смыслу;
- 2) нарушение связи между словами (неправильные предлоги и падежи) и построение синтаксических конструкций по аналогии с переводимыми;
- 3) некоторые слова, в частности, ряд имен собственных, заимствованных из других языков, не поддаются машинному переводу;
- 4) представлен лишь наиболее распространенный перевод слова, который не всегда подходит по контексту произведения (контекст в

большинстве случаев не учитывается программой), хотя и является синонимичным нужному варианту перевода.

К внешним последствиям относятся:

- 1) нарушение стилистических особенностей текста, его художественности;
- 2) изменение смысла высказывания, неверная передача авторского замысла;
- 3) неверная интерпретация текста, невозможность интерпретации вследствие проявления вышеуказанных последствий.

Данное исследование показало, в первую очередь, несовершенство компьютерных программ применительно к переводу художественного текста. Здесь мы имеем в виду перевод с помощью подобных программ целых отрывков, в то время как перевод отдельных словосочетаний в большинстве случаев не представляет особых затруднений. Конечно, можно рассчитывать на то, что когда-нибудь электронные переводчики будут усовершенствованы и направлены на выполнение адекватного перевода художественных произведений. Однако, проводя исследование, мы ставили перед собой задачу осветить помимо этих простых истин проблему профессионализма переводчика художественного текста, прибегающего к пословному переводу или к помощи компьютерных программ. Безусловно, использование пословного перевода художественного произведения в ряде случаев допустимо, а иногда является единственно возможным способом перевода, но не следует забывать о том, что каждый язык своеобразен, и то, что является нормой в ИЯ, при пословном переводе может быть неадекватно воспринято носителями ПЯ. Кроме того, пословный перевод зачастую неточно передает богатство авторских метафор, равно как и авторские интенции, стилистические особенности произведения и другие его характерные черты, что так же может привести к неверной интерпретации художественного текста.

В то же время использование пословного перевода имеет свои плюсы. Так, например, в некоторых случаях правильный перевод того или иного предложения неожиданно поддается набором слов, выданных программой-переводчиком. Помимо этого, переводчик может вспомнить забытое или узнать новое слово, получив от программы ответ намного быстрее, чем от бумажного словаря. Иногда бывает необходимо перевести отрывок текста пословно (особенно это касается немецкого языка, где в длинных словах и предложениях бывает трудно найти смысл, не говоря уже о возможности быстрого и грамотного перевода), а затем выделить лишь те слова/словосочетания, которые требуют замены на более подходящие.

Обобщая все вышесказанное, мы делаем вывод о том, что электронный «коллега» может быть полезен переводчику, не злоупотреб-

бляющему его помощью. И все же в условиях стремительно возрастающего спроса на решение проблем межкультурной коммуникации не компьютерная программа, а личность компетентного переводчика художественного текста является ключевой категорией для успешного решения коммуникативных задач на уровнях «автор – читатель», «носитель ИЯ – носитель ПЯ», а также на уровне диалога целых культур.

Список литературы:

1. *Shaw B.* The Man of Destiny. – <http://www.gutenberg.org/etext/4024>
2. <http://www.promt.ru>

Синяевская-Суйковска Т.В.

Гданьский университет,
г. Гданьск (Польша)

ВОСПРИЯТИЕ ЧУЖОГО В ПОЛЬШЕ И РОССИИ: ЗАИМСТВОВАНИЯ, ПЕРЕВОД И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

История межкультурной коммуникации вообще и история перевода в частности представляет собой постоянное чередование парадигм, в которых, в зависимости от культурной традиции той или иной эпохи, преобладают стратегии или адаптирующие, или экзотизирующие. Под адаптацией в теории перевода понимается стратегия «одомашнивания», освоения перевода в целях облегчения восприятия его получателем, а под экзотизацией – стратегия перевода, состоящая в сознательном введении переводчиком в текст перевода «носителей чуждости»: имен собственных, обращений, названий реалий, некоторых словообразовательных элементов, фразеологизмов, грамматических и даже графических элементов текста [Lewicki, 2000, p. 45–62]. На основании соотношения адаптирующих и экзотизирующих методов перевода в ту или иную эпоху, несмотря на их постоянное комбинирование, всегда можно выделить главенствующий, преобладающий. Так, в первых переводах Библии преобладала экзотизация – переводчики так сильно благоговели перед священным текстом, что не решались его интерпретировать, что иногда давало в результате совершенно бессмысленный текст перевода на греческом или латинском языках [Dańska-Prokop, 2000, p. 53]. Классицизм и романтизм характеризовались установкой на адаптирующий перевод. Ярким примером крайне вольного перевода является переводческая деятельность В.А. Жуковского, известного своими переложениями из немецкой поэзии, ср.: «В переводах Жуковского голос переводчика порой заглушает голос автора. Несмотря на их яркость и талантливость, они явно выходят за рамки современного понимания сущности и назначения перевода.» [Швейцер, 1994, с. 67]. В польской переводоведческой мысли классическими примерами адаптации того времени стали переводы на польский язык романов Вольтера «Кандид, или оптимизм» и Ж.-А. Бернардена «Поль и Виргиния», как, соответственно, «Kandyd Wszędybyłski, czyli Naylepszość» (перевод Я. Пшибыльского) и «Paweł i Maria, kochankowie jakich mało. Historia indyjska» (перевод М. Скорашевского) [Dańska-Prokop, 2000, p. 28].

А каковы современные тенденции в восприятии чужого, а вместе с тем – понимание сущности и назначения перевода? Современное языковое сообщество характеризует установка на многоязычие и по-

ликультурность. Ученые говорят о формировании «интерлингвального дискурса» [de Beaugrande, 1997, p. 347], проявляющегося, в частности, не только в интенсивных процессах заимствования, но и в повсеместном употреблении иностранных слов-однодневок, так называемых языковых вкраплений, выполняющих в иностранных, «заимствующих» текстах номинативную, аксиологическую, прагматическую и риторическую функции [Новоженова, 2009, с. 166]. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в целом в области межкультурной коммуникации и перевода прослеживается общая установка на экзотизацию, обусловленная стремлением ближе познакомить читателя с реалиями другого языка и культуры, заставить его задуматься над интертекстовыми и интеркультурными взаимосвязями. Это утверждение хорошо иллюстрирует высказывание польского теоретика и практика перевода К. Хейвовского, который, критикуя динамическую эквивалентность Ю.Найды и, соответственно, все попытки облегчения восприятия текста получателем, говорит следующее: «Replacing wolves with leopards may not provoke very fierce opposition. The situation will probably change, however, when the dynamic translator suggests replacing ‘our daily bread’ with, say, ‘fish’ for the sake of the Inuit, who are supposed not to know bread (...). Is it not possible to explain to people from other cultures what bread is?» [Hejwowski, 2004, p. 22]. Таким образом, повсеместная установка на экзотизацию в межкультурной коммуникации не вызывает сомнений. Тем не менее обоснованным представляется рассмотреть реальное положение дел и дать ответ на вопрос, правомерно ли говорить о повсеместности данного явления.

Польша и Россия имеют разное отношение к чуждости, что проявляется, в частности, в разных способах усвоения польским и русским языками элементов третьей (внешней) культуры. Латино-алфавитная традиция польской культуры делает возможным непосредственный перенос идионимов из соответствующего (также латино-алфавитного) языка, т.е. имеет место трансплантация, в то время, как в русском – транскрипция. И в одном, и во втором языке это связано с определенными трудностями. Так, например, при восприятии текста на слух поляк чаще всего не сможет правильно записать впервые услышанное иностранное имя (ср. [tajtler] – Tytler, [desosir] – de Saussure), и, наоборот, незнание соответствующего латино-алфавитного языка приводит к неправильному прочтению заимствованных из него имен собственных (ср. Bühler – [buchler], вм. [biler], Knox – [knoks] вм. [noks] и т.д.). В таких случаях приходится обращаться к таким словарям, как «Словарь произношения и склонения иноязычных фамилий» И. и Е. Бартминьских (Bartmińska, Bartmiński, 1997) или «Словарь имен собственных. Орфография, произношение, словообразование и склонение» Я. Гжени

[Grzenia, 2003]. Носителю русского языка, не владеющему иностранными, тяжело будет соотнести русскоязычную версию записи идионима с его оригинальной версией, тем более, что иногда транскрипция не совсем верно передает оригинальное произношение, ср.: Walter Scott – Вальтер Скотт, но Walt Disney – Уолт Дисней; Aldous Huxley – Олдос Хаксли, но Thomas Huxley – Томас Гексли [Lewicki, 2008, 91].

Еще одной областью межкультурной коммуникации, в которой польский и русский языки по-разному относятся к чуждости, является перевод кинофильмов. Общепринятой практикой перевода кинопродукции, предназначенной для кинопроката, в Польше является перевод с субтитрами, а в России – дублированный перевод, в Польше используемый только при переводе фильмов для детей. Каждый из вышеназванных способов – это, соответственно, установка на экзотизацию (Польша) и адаптацию (Россия). Ср. высказывание И. Ефимова, режиссера дубляжа компании «Нева»: «Суть процесса дубляжа заключается в том, что нужно сделать как у них, только по-русски» (<http://www.kinopoisk.ru/level/73/interview/1044167/>).

В области художественного перевода, казалось бы, и в русскоязычной, и в польскоязычной переводной литературе преобладает экзотизация. Тем не менее, если посмотреть на способы включения в текст польского перевода русских имен собственных в функции обращения, то, несмотря на их кажущуюся «русскость», проявляющуюся прежде всего в сохранении отчества, оказывается, что каждое из них снабжается польскими окончаниями звательного падежа, нпр. Kławdio Iwanowno! Stiepanie Pietrowiczu!, причем не всегда последовательно (подробнее об этом см. [Siniawska-Sujkowska, 2008, p. 32]. Иногда переводчики пробуют «осваивать» даже отчество, как элемент совершенно чуждый польской культуре, ср.: – А зовут меня Василий Иванович. [Пелевин, 2003, с. 87]. / – Na imię mi Wasilij, po ojcu Iwanowicz. [Pielewin, 2003, p. 81].

Далеки от экзотизации и приемы сокращения русских фамилий, приобретающих «свой», польский вид (это касается прежде всего фамилий на -ский, -ская): Каменская – Kamieńska, Стравинский – Strawiński, Бобчинский – Bobczyński и т.д.

Борьба экзотизирующего и адаптирующего начал видна также и в разных способах склонения фамилии Александры Марининой. В соответствии с правилами польской орфографии фамилия Marinina (как и все фамилии, содержащие суффикс -in-) в родительном падеже должна заканчиваться на -у, ср. Karenina – Kareniny, Puzynina – Puzyniny. В Интернете правильная версия – Marinińy – проигрывает по сравнению с кажущейся «более польской» версией Marinińej.

Надо сказать, что непоследовательность усвоения иноязычных элементов свойственна также и русскому языку в отношении польского. Так,

например, в русском дискурсе функционируют три варианта написания фамилии известного польского писателя-журналиста Ryszarda Капуścińskiego (запись кириллицей вызвана боязнью отдать предпочтение какой-нибудь из них): Капустинский, Капушинский и Капусьцинский. Интересно то, что последняя версия, записанная по правилам польско-русской практической транскрипции, наименее употребительна среди пользователей Интернета.

В принципе, если сделать предварительный перечень культурно-маркированных элементов, с большей или меньшей степенью регулярности адаптируемых, он получится не таким уж и маленьким: литература для детей, «говорящие» имена собственные, сленг, рекламные лозунги, игра слов и т.д.

В статье были рассмотрены лишь немногие случаи межкультурного взаимодействия, тем не менее из всего вышесказанного со всей очевидностью следует, что говорить о повсеместности экзотизации неправомерно. Современная межкультурная коммуникация вырабатывает гибридные, адаптирующе-экзотизирующие формы, находя тем самым золотую середину между своим и чужим.

Список литературы:

1. *Bartmińska I., Bartmiński J.* Słownik wymowy i odmiany nazwisk obcych. Bielsko-Biała: 1997.
2. *de Beaugrande R.* New Foundations for a Science of Text and Discourse. New York: 1997.
3. *Dąbmska-Prokop U.* (red.) Mała encyklopedia przekładoznawstwa. Częstochowa: 2000.
4. *Grzenia J.* Słownik nazw własnych. Ortografia, wymowa, słowotwórstwo i odmiana. Warszawa: 2003.
5. *Hejrowski K.* Translation: a Cognitive-Communicative Approach. Olecko: 2004.
6. *Lewicki R.* Obcość w odbiorze przekładu. Lublin: 2000.
7. *Lewicki R.* Polsko-rosyjski słownik nazw własnych. Lublin: 2008.
8. *Pielewin W.* Mały palec Buddy. Przeł. Henryka Broniatowska. Warszawa: 2003.
9. *Siniawska-Sujkowska T.* Adekwatność funkcjonalna przekładu a sygnały meta komunikacyjne (na materiale przekładów prozy rosyjskiej XX wieku na język polski). Gdańsk: 2009.
10. *Григорьева Т.М.* Лагиница против кириллицы и vice versa. [Электронный ресурс] Интернет-конференция: Кириллица – латиница – граждиница. URL: http://www.mion.novsu.ac.ru/gev/projects/cur/Grigorieva_lat.pdf (28.02.2010)
11. *Новоженова З.* Иноязычные вкрапления: польский вектор // Язык и культура. Киев: 2009. Вып. 12, т. 4 (вып. 129), с. 166–172.

12. *Пелевин В.* Чапаев и Пустота. М., 2003.
13. *Швейцер А.Д.* Перевод и культурная традиция / Перевод и лингвистика текста. М.: 1994, с. 64–75.

*Соколова Т.М.*Межрегиональный институт экономики и права,
г. Санкт-Петербург (Россия)**РАССКАЗЫ А.П. ЧЕХОВА НА УРОКАХ РКИ:
МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ И ИХ РЕШЕНИЕ**

Традиционная система обучения русскому языку иностранцев включает в себя обращение к текстам русской классической литературы. Разные этапы обучения обуславливают выбор тех или иных произведений из творческого наследия русских писателей и поэтов. Прежде чем предложить вниманию иностранных учащихся художественный текст, преподаватель-методист сам изучает разные его составляющие, такие, например, как форма литературного произведения (прозаическая или стихотворная), объём текста, сюжетные коллизии. Важно определить и страноведческую ценность текста, и, конечно же, его лингвостилистические характеристики. Известно, что на среднем этапе обучения работа с литературными произведениями не относится к числу основных видов работы, она носит эпизодический характер, поскольку требует дополнительных усилий как со стороны преподавателя, так и со стороны обучаемых. Ведь восприятие художественного целого, а не только его сюжетной основы, вызывает известные трудности даже у носителей языка, что уж говорить об иностранцах! Успех приходит тогда, когда на протяжении относительно длительного периода подобная работа на уроках РКИ носит системный характер и основывается как на всестороннем учёте реальных возможностей и потребностей учащихся, так и на заложенных в литературном произведении идейно-содержательных и языковых особенностях, которые необходимо счастливо преодолеть в процессе постижения иностранцами произведения русской литературы. Сделать трудный процесс осмысления художественного пространства текста интересным и познавательным, увлечь студентов чтением русской литературы в оригинале, пробудить желание и дальше идти по этому пути вместе с преподавателем, а может быть, и самостоятельно – вот задача, которая стоит перед наставниками-русистами, работающими в иностранной аудитории.

Творчество Антона Павловича Чехова всегда находилось в поле зрения преподавателей РКИ. Нет смысла перечислять десятки учебников и пособий по русскому языку для иностранных учащихся разных сертификационных уровней, в которых произведения этого классика встраиваются в учебный процесс в качестве его неотъемлемой части и превращаются в объект детального изучения. Правда, не всегда много-стороннего, порой сугубо практического, узконаправленного (напри-

мер, для наблюдений за использованием глаголов несовершенного и совершенного вида, или префиксальных образований, или интонационных конструкций и т.п.) Трудно безоговорочно согласиться с таким утилитарным подходом, даже если он продиктован, так сказать, «просветительскими» соображениями авторов-составителей. Они аргументируют свою позицию примерно так: «Мы не ставим задачу содержательного анализа художественного текста, наше пособие ориентировано на овладение грамматическими формами (или, скажем, фонетическим оформлением русской речи). И художественные тексты, наряду с учебными, научными и публицистическими, здесь вполне уместны, поскольку они вносят разнообразие и обогащают издание. Не видим ничего плохого в том, что студенты-иностранцы получают возможность познакомиться на нашем уроке с этим великим именем и порадоваться, что читают произведения Чехова по-русски на уроке грамматики (или, например, фонетики)». Конечно, не может быть ничего плохого в чтении произведений русской литературы на любом уроке РКИ, вне зависимости от того, какой аспект языка на этом уроке доминирует. Суть состоит в другом – художественно-философское наполнение текста в подобных случаях является лишь «фоном», осмысление которого, по-видимому, должно происходить в сознании учащихся само собой, без активного участия преподавателя, который сознательно уводит учащихся в область изучения формальных особенностей текста. Они, эти особенности словесной формы, тоже интересны и важны, поскольку выявляют те языковые средства, выбор которых позволяет автору достичь поставленных целей. А каких именно целей? Во имя чего писатель создавал своё произведение, что ему было важно сказать миру? Этот вопрос часто вообще не ставится в пособиях по РКИ (за исключением немногих, специально ориентированных на обучение чтению художественных текстов студентов уровня В2 и выше) и далеко не всегда анализируется всерьёз на уроках РКИ. Тогда при чём же здесь Чехов?

Очерченная здесь односторонность подхода к рассмотрению художественного произведения (и текстов А. П. Чехова в том числе) на уроке РКИ вызывает принципиальное несогласие уже потому, что в этом случае внимание иностранных читателей фокусируется преимущественно на вопросах конкретно-языковых, так сказать, «технологических», а идейно-содержательная и философская проблематика произведения остаются в тени. Неизбежный и очевидный при таком подходе отказ преподавателей от погружения в смысл чеховских рассказов, и даже юморесок, лишает студента возможности понять глубину произведения и авторскую позицию. А если это так, то вправе ли мы, преподаватели-русисты, идти к достижению своих методических целей, оставляя в стороне за ненадобностью «душу» произведения и самого автора? По-

мимо уже сказанного, нужно ещё отметить, что в случаях приспособления текстов Чехова к решению частных учебно-методических задач обучения РКИ нередко имеет место адаптация художественного текста (заявленная составителями или вовсе ими не отмеченная) в виде его сокращения или лексико-грамматического «облегчения», что также ведёт к искажению авторского текста или замысла. Вот почему включение художественных текстов А.П. Чехова (как и других классиков русской литературы) в учебный процесс с иностранцами, с одной стороны, требует серьёзной профессиональной проработки темы и сценария урока самим преподавателем, а с другой стороны, требует предварительной подготовки учащихся к встрече с художественным миром автора. В результате работы над текстом произведения учащиеся должны «увидеть» описанные события глазами Чехова, этого тонкого и глубокого писателя рубежа XIX-XX веков, знатока не только человеческой психологии, но и многоукладной русской жизни, великого гуманиста, отразившего в своём творчестве сложности, противоречия и курьёзы современной ему российской действительности.

Как же следует организовать работу по изучению текстов А.П. Чехова в рамках урока РКИ, чтобы избежать нежелательной одномерности и схематизма в подходе к оценке художественного произведения? Путь, как всегда, несколько, отметим лишь два наиболее доступных для воплощения. Выбор будет зависеть в первую очередь от условий обучения общего характера, например, от того, в России или вне неё иностранцы изучают РКИ, практикуется ли в данном учебном центре аспектное обучение чтению художественных произведений, насколько продолжителен период обучения и отведённый на РКИ объём часов, каков этап обучения и уровень владения РКИ. Если курс обучения проводится в России, в условиях языковой среды, со студентами – иностранцами, освоившими, скажем, II сертификационный уровень РКИ, то организация урока, на котором изучается художественный текст Чехова, не вызывает особых трудностей, поскольку уже имеются авторитетные образцы. Основными издательствами в сфере публикации учебной литературы по РКИ выпущены в свет и продолжают издаваться специализированные пособия по чтению неадаптированных произведений русской классики, которые ориентированы на решение всего комплекса методических задач. Используя эти достаточно хорошо подготовленные пособия по РКИ, студенты с широким кругозором обычно относительно легко справляются и с лексико-грамматическими трудностями, и с пониманием культурно-исторических реалий, представленных в тексте. Всё это позволяет преподавателю в продолжение работы над текстом (уже, как правило, за рамками пособия) сосредоточить общие усилия на постижении проблем художественно-философского характера (следует

только напомнить, что студенты должны быть заранее ознакомлены с творческой биографией А. П. Чехова). К ним могут относиться и такие:

1. Связаны ли описываемые в произведении события непосредственно с обстоятельствами жизни самого автора? И если связаны, то с какими именно обстоятельствами?
2. Каково общее настроение, общая тональность изучаемого произведения? Каким образом это выражается в тексте?
3. Каково авторское отношение к персонажам (или к ситуации)? В чём эта авторская оценка проявляется?
4. Какая мысль Чехова доминирует в этом произведении, выражая его суть?
5. Какая жизненная закономерность получила в этом произведении индивидуально-авторское воплощение?
6. В чём обнаруживается неповторимость авторской позиции? Можно ли объяснить причину такой позиции?

Данный перечень, обращенный к иностранным читателям, вариативен и носит рекомендательный характер, однако он позволяет говорить о том, что чтение того или иного текста логичным образом завершается совместным размышлением аудитории над принципиально важными вопросами, объединяющими литературу и жизнь, творчество и жизненный путь Художника, его систему ценностей и мировоззренческий строй. Смысл предлагаемого состоит в том, чтобы разговор об отдельном произведении не замыкался в рамках обсуждения сюжета, а обязательно выходил бы далеко за его пределы во имя главного для писателя – во имя серьёзного разговора с читателями о сущности самой жизни. Ведь именно над разрешением этой загадки бьётся Чехов: как надо жить, каким надо быть и что тому мешает, какова природа человека и мира, где человеку суждено жить и умереть. Интерес к подобной работе и проблематике со стороны большинства учащихся безусловный и ярко выраженный (за единичными исключениями, когда студенты лишены вкуса к постижению искусства вообще и отличаются чрезмерной рациональностью). А там, где есть явный интерес, обнаруживается и очевидная польза, связанная, в частности, с расширением горизонтов познания и сознания самого студента-иностранца. Конечно, успешно провести такую работу в полном объёме реально лишь в группе с весьма высоким уровнем владения РКИ в условиях так называемого аспектного обучения, где преподаватель целенаправленно и регулярно реализует эффективную модель урока по изучению художественного текста на языке оригинала. В группе иностранцев, не преодолевших ещё рубежа II сертификационного уровня владения РКИ, чтение художественной прозы А.П. Чехова в оригинале хотя и требует применения иной методической тактики, но не отменяет общего стратегического принципа, который означает проникновение и вглубь идейного содержания произведения, и вглубь художественного мира его автора.

Особенности организации урока РКИ, посвящённого чтению художественной прозы на средне-слабом уровне владения РКИ (базовом и I сертификационном), состоят в решении преподавателями и методистами дополнительного перечня профессиональных проблем, в том числе следующих: 1) в каком виде представить отобранного для чтения текст – в адаптированном или нет; 2) каков должен быть предельный объём предлагаемого текста; 3) какую сюжетно-тематическую проблематику, отражённую в рассказах А.П. Чехова, предпочесть; 4) насколько избранный рассказ Чехова будет актуален для данной иностранной аудитории; 5) какую важную для иностранных читателей информацию о человеке, о жизни, о российской действительности и о самом авторе смогут извлечь учащиеся в результате проведённой комплексной работы над текстом. Важно иметь в виду, что и этнический состав студенческой группы, и возраст учащихся, и характер их будущей профессии – всё это значимо при выборе отдельного текста из огромного наследия Чехова-писателя, в особенности, если студентам предстоит первая встреча с творчеством русского классика. Если избранный текст не представлен в виде законченной методической разработки, выполненной специалистом, то преподаватель сам осуществляет историко-филологическое и страноведческое «препарирование» текста в полном объёме. Это означает не только предусмотреть составление разнообразных лексико-грамматических заданий и вопросов, контролирующих понимание смысла прочитанного, но и обеспечить полноценный перевод незнакомой лексики или её краткий комментарий (желательно на той же строке или странице). Необходимо также снабдить систему заданий к тексту страноведческими пояснениями и поместить в самое начало очерк о жизни и творческой деятельности писателя.

Именно с биографии А. П. Чехова должно начинаться знакомство с его творчеством. Целесообразно включить в подобный биографический очерк некоторые литературоведческие сведения, объясняющие своеобразие творческого почерка Чехова и предостерегающие не вполне подготовленного иностранного читателя от прямолинейного подхода к пониманию произведения или его персонажей, а значит и авторской позиции. Например, приходилось слышать от некоторых иностранных студентов, что герой или героиня рассказа («Шуточка», «На даче», «Дама с собачкой» и др.) – это плохой человек, потому что он обманывает окружающих и всем делает плохо, и автор написал рассказ для того, чтобы все всегда говорили правду. Ни жизненная достоверность, ни юмор, ни грустная улыбка автора, ни психологизм и лиризм прозы – никакие тонкие сюжетные и художественные смыслы А.П. Чехова оказались не восприняты иностранным читателем. Так стоило ли читать Чехова?

Сумская М.Ю.

Пятигорский филиал
Российского государственного торгово-экономического университета,
г. Пятигорск (Россия)

ПЕРЕВОДЫ ЧЕХОВА КАК ВЗАИМОБОГАЩЕНИЕ КУЛЬТУР

Известно, что Чехов чрезвычайно опасался того, что, будучи переведенными на другие языки, его произведения могут показаться иностранным читателям скучными и нудными. То, что эти опасения не оправдались, свидетельствует поистине всемирный отклик на юбилей великого классика. Впрочем, это не следует воспринимать как отсутствие реальных трудностей при изучении текстов Чехова. Чего, к примеру, стоит проблема донесения чеховских интонаций при переводе поговорки «Со свиным рылом в калашный ряд», произнесенная Лопахиным из «Вишневого сада»! Вот какие ее варианты дали японские слушатели курсов русского языка, работающие в одной из компаний на юге России: «шелковый кошелек, выпавший из уха борова, туго набит деньгами», «шелковый кошелек, сделанный из кожи свиных ушей», «слепень, поддерживающий знакомство с пчелой», «стекло в окружении хрусталя», «мелкая рыбешка, затесавшаяся среди крупных», «со свиной мордой в благородную компанию/в булочную» и более адекватный нашей ментальности «надевать на поросенка (в японском языке «на жеребенка») костюм». Один из переводчиков попробовал даже абсолютно нейтральный вариант» – «тип, не совсему происхождению», который, однако, был единогласно воспринят крайне неудачным, из-за полного отсутствия образности и поэтического лаконизма. Такое разнообразие не выглядит странным на фоне того, что даже «Дама с собачкой» имеет в Японии едва ли не десяток переводов. В этом рассказе, который В. Набоков назвал уникальным в истории мировой литературы, учащиеся не согласились с авторским словосочетанием «японский магазин», посчитав его отступлением от правил родного языка из-за отвлеченности, приводящей к нарушению семантической связи (когерентности) между единицами синтаксических конструкций. Точнее и лучше это будет звучать как «магазин японских изделий» или даже на худой конец «магазин японца». Следует заметить, что важное свойство чеховской системы – передавать обстановку наиболее выразительными деталями, штрихами, чрезвычайно близка японскому восприятию художественных текстов, что отчасти говорит и пристрастие к самому короткому в мире стихотворному жанру – хокку.

Японская художественная традиция, встретившись с миром Чехова, с самого начала осознала глубочайшее с ней родство, восприняла

его, в отличие, скажем, от Толстого, как нечто органичное собственному представлению о прекрасном. Это в полной мере относится к изображению лунных мотивов в творчестве А. П. Чехова, к особенности осмысления и функционирования лунных образов и мотивов в его творчестве. Думается, Чехов использует почти все лунные атрибуты, традиционные для селенологии от эпохи романтизма до Серебряного века. Луна выступает как часть природного мира и символ естественного бытия человека, приобретая не только эстетическое, но и этическое значение.

При переводе произведений Чехова всегда следует помнить о том, что он завершает в русской классике то направление, которое в ней было начато Лермонтовым и продолжено Толстым. Для этой традиции характерно, сошлемся на наблюдение М. Амусина, размещение в фокус и центр изображения жизненную органику, устойчивую субстанцию бытия, со всех сторон объемлющую человека и определяющую его поведение, направляющую его на предустановленные пути. Аптекарский быт, возможно, как никакой более другой, требует при изображении воссоздания густой среды, в которой органично переплетаются объективные обстоятельства, связи, отношения, закономерности, будто запрограммированные самой сутью этой сферы человеческой деятельности, сфере, которая предполагает только замедленное, институализированное духом самой профессии зримо затрудненное движение субъекта.

Хрестоматийным стало изречение Вальтера Беньямина: «Принципиальная ошибка переводчика в том, что он фиксирует случайное состояние своего языка вместо того, чтобы позволить ему прийти в движение под мощным воздействием иностранного. <...> Он обязан расширять и углублять свой язык посредством чужого. Мы совершенно не представляем, насколько это возможно» [Беньямин, 1997].

А. Ливерганту принадлежит мысль о том, что «переводы и женщины если красивы, то неверны, если верны, то некрасивы» [Ганиева, 2008]. Правоту этих слов, думается, подтвердил бы покровитель переводчиков святой Иероним Стридонский, переведший Ветхий и Новый Заветы на лагын. Не искать в словаре все неизвестные слова, а понять, какое слово уместно в данном контексте. Причастность к «перетворению» чужого текста требует от переводчика скорее смирения, нежели самоутверждения. Переводческая работа, как и вся филология, – это универсальное знание, вырастающее из текстов, но возвращающееся к ним в смиренной заботе о понимании. Вот почему существуют два, возможно, не всегда четко осмысленные, подхода при переводе другого текста: один изначально строится на стремлении показать его сходство с нашими текстами, в смысле с нашей поэтикой и культурной ментальностью, другой, их отличие от них. Мне лично предпочтительнее вторая, ориентирующаяся на весьма высокую, скажем так, «планку зна-

комства», встречу с необычным, загадочным и пленительным: чудом понятным. Эту иллюзию чуда переживал каждый серьезно мыслящий иностранный читатель, благодаря блестящим переводам открывавший для себя произведения Чехова.

Размышляя об особенностях искусства перевода, о переводчике и его роли в культуре, о тайне поэтического слова, которую можно лишь уловить, но невозможно «поверить алгеброй», приходишь вот к такому выводу. Владая гибкой субстанцией языка, переводчик вступает с автором в акт «сотворения» или, лучше сказать, «перетворения». Переводчику, как и ритору, вменено в обязанность творить по правилу: слово – это мысль, любовь к слову – это чувство. Он в каждый момент своей работы должен знать, говорит ли он как человек мыслящий, с доказательствами, или как человек чувствующий, с убеждением. Вот почему трудно согласиться с коллегами, к примеру, плененными иррациональной одушевленностью, когда речь заходит о православности русской литературы, пропуская при этом рациональную строгость, которая в ней столь же очевидна. «Аверинцев, – пишет О. Седакова, – показал умное начало прежде всего как начало позитивное, соединяющее, а не отстраняющее, связанное с целым ближе, чем какая-нибудь еще из человеческих возможностей». У современных художников мы до сих пор почти не встретим этой интуиции [Седакова, 2008]. Потому и прав композитор Валентин Сильвестров, утверждающий, что «следование только иррациональным путем опасно, может привести к иллюзорности, необязательности. Рациональное тоже не всегда отрицательно. Оно может быть огненным, обладать софийностью, передавать некое всепонимающее, всеобъемлющее начало» [Сильвестров, 2004].

Важно также сознавать, что перевод – это служба общения культур; но она не притворяется диалогом, а переводчик все-таки не собеседник автора, а скромный толмач при нем, пересказывающий слова, не к нему и не к нам обращенные. Но эта скромность дорогого стоит – надо «указать» не только путь писателя, но и «образец поступи». То есть не только ощущение окрыляющего понимания, но и уникальной манеры, стиля автора.

В связи с этим будет уместным напомнить об одной из статей М.Л. Андреева («НЛЮ», 2008, № 92), убедительно продемонстрировавшего, что в современных условиях оказывается возможным сосуществование двух моделей перевода, возникших в советские времена: популяризаторской и эзотерически-авангардистской, по сути позднемодернистской – таким образом, сегодня разные циклически повторяющиеся этапы истории русского перевода оказываются совмещены, а стоящие за ними типы сознания вступают в неожиданный для самих себя диалог. Справедливым представляется мнение, что сейчас в России происходит

стихийный, подспудный переход от восприятия перевода как «окна в подлинное» – к восприятию перевода как «страстного соучастия»; впрочем, такое понимание было заложено десятилетия назад трудами Норы Галь, Риты Райт-Ковалевой и отечественных переводчиков – «культуростроителей»: Бенедикта Лившица, Якова Голосовкера, Вадима Козового, М.Л. Гаспарова, Ирину Ковалеву, из наших современников – Сергея Завьялова, Валерия Вотрина, Анну Глазову, Александра Уланова, Станислава Львовского, Александра Скидана. Отрефлексировать социальные особенности советского перевода становится в этих условиях крайне насущной задачей – необходимо отделить от новой мыслительной работы следы вчерашних, устаревших споров и подмен, прорастающих и в сегодняшний день.

Недавно переведенная у нас книга Дональда Рейффилда «Жизнь Антона Чехова» интересна как раз тем, что настраивает переводчика на решение очень сложной задачи, связанной с преодолением «неопределенности» чеховского письма: двусмысленность оценок персонажей и ситуаций, предоставляющая читателю соблазнительную возможность понимать всякий текст «по-своему» и т.д. К Рейффилду, безусловно, стоит прислушиваться и в том, что ни одно из прежде замалчиваемых, а ныне введенных в оборот документальных свидетельств «не может ни дискредитировать, ни опозлить Чехова».

Список литературы:

1. *В. Беньямин*. Задача переводчика / Перев. с нем. Е. Павлова // Комментарии. М.; СПб., 1997, вып. 11, с. 65–82.
2. Цит. по: *Ганиева А.* Слово и Регион // ЕХ ЛИБРИС, 5 июня 2008.
3. *Седакова О.* Сергей Сергеевич Аверинцев. Апология рационального // Континент, 2008.
4. *Сильвестров В.* Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, письма, статьи. Киев? 2004. – С. 99.

Ткачева И.А.

НОЧУ – Институт экономики, права и гуманитарных специальностей,
г. Краснодар (Россия)

АНАЛИЗ УРОВНЕЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИ ПЕРЕДАЧЕ НАЗВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН» НА ЯЗЫКИ ПЕРЕВОДА

С давних пор имена собственные (далее по тексту ИС) привлекают внимание представителей различных научных дисциплин: истории, географии, этнографии, психологии. Однако в первую очередь, ИС становятся объектом пристального внимания филологов – лингвистов и литературоведов, по той причине, что любое ИС – это слово, входящее в систему языка, образующееся по его законам и реализующееся в речи. Согласно М.В. Горбаневскому, ИС живет в разных формах речевой деятельности человека: устно-речевой, разговорной, письменно-официальной, письменно-научной и др. «Одной из таких форм, одной из живых и мощных речевых стихий, поддерживающих жизнь имен и названий или же дающих им жизнь, являются произведения художественной литературы» [Горбаневский, 1988, с. 4).

Любое художественное произведение начинается с заглавия, которое является одним из важных компонентов ономастического пространства художественного текста. Называя литературное произведение, мы имеем в виду не то, как выглядит книга, а ее содержание. В романе «Тихий Дон» М.А. Шолохова перед нами предстает яркая картина истории народа, мысли людей, их чувства и переживания. Они, как полноводная река, которую не остановить и которая течет, преодолевая все преграды. Но Дон отнюдь не тихая река. Доказательством этому могут служить эпиграфы к роману – старинные казачьи песни:

Не сохами-то славная землюшка наша распахана...
Распахана наша землюшка лошадиными копытами,
А засеяна славная землюшка казацкими головами,
Украшен-то наш тихий Дон молодыми вдовами.
Цветен наш батюшка тихий Дон сиротами,
Наполнена волна в тихом Дону отцовскими, материнскими слезами.

Ой ты, наш батюшка тихий Дон!
Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь?
– Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи!
Со dna меня, тиха Дона, студены ключи бьют,
Посередь меня, тиха Дона, бела рыбаца мутит.

На первый взгляд может показаться, что название романа прямо противоречит его содержанию. Однако, анализируя прочитанное, мы убеждаемся в обратном. Весь драматизм произведения заключен в рамки внешнего спокойствия. «Тихий Дон» – метафора жизни. Автор заложил все это в название. И переводчик обязан передать эту имплицитную информацию.

Будучи ИС, название произведения подчиняется следующим законам передачи ИС на язык перевода (далее по тексту ПЯ), а именно: приемам транскрипции, транслитерации, транскрипции-транслитерации. В случае возникновения необходимости, используется прием переводческого комментария, добавления и др. Однако, несмотря на то, что существуют общие закономерности передачи ИС на ПЯ, каждый отдельный случай нужно рассматривать индивидуально.

Способы передачи названия «Тихий Дон» на различные иностранные языки считаем необходимым рассматривать наряду с такими понятиями, как адекватность и эквивалентность, которые, в свою очередь, выступают требованиями, издавна выдвигаемыми теорией и практикой переводческой деятельности.

Так, А.В. Федоров под адекватностью перевода понимает перевод, соответствующий подлиннику по функции и по выбору средств переводчиком: полноценность передачи и полноценность языка и стиля соответственно.

По мнению В.Н. Комиссарова, понятие эквивалентности «раскрывает важнейшую особенность перевода и является одним из центральных понятий современного переводоведения» [Комиссаров, 2001, с. 134]. Лингвист обращает особое внимание на то, что эквивалентность содержания двух текстов еще не означает их адекватности. По определению любой адекватный перевод должен быть эквивалентным, но не всякий эквивалентный перевод признается адекватным.

Согласно В.С. Виноградову, под эквивалентностью равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе» [Виноградов, 2004, с. 19].

Понятия адекватности и эквивалентности рассматриваются представителями различных школ на протяжении всего периода существования переводоведения. Т. Сэвори, Дж. Ферс, М.А.К. Хэллiday, Дж. Кэтфорд (английская школа), Дж. Касагранде, Ю. Найда, Р. Якобсон (американская школа), Г. Егер (немецкая школа) внесли огромный вклад в развитие науки о переводе.

Эволюция понимания эквивалентности отразила эволюцию взглядов на саму сущность перевода. Так, согласно Н.К. Гарбовскому, экви-

валентность «является сложным и многогранным понятием, которое не может быть однозначно интерпретировано в теории перевода» [Гарбовский, 2004, с. 263].

Рассмотрим далее некоторые, важные на наш взгляд, интерпретации понятия «эквивалентность».

Исходя из теории закономерных соответствий, разработанной Я.И. Рецкером, понятие эквивалентности распространялось только на отношения между микроединицами текста. Эквивалент понимался как постоянное равнозначное соответствие, как правило, не зависящее от контекста. Данный чисто семантический подход к эквивалентности был довольно ограничен.

Ю. Найда вводит в определение понятия эквивалентности прагматический аспект, то есть установку на получателя перевода, так как единственное наличие семантического подобия между двумя текстами более не рассматривается как достаточное условие эквивалентности. По мнению лингвиста гораздо важнее совпадение реакций получателя и отправителя: общее восприятие сообщения, включающее понимание его смыслового содержания, эмоциональных установок и др.

По мнению Г. Егера, важна коммуникативная эквивалентность (текстовая или переводческая), которая определяется как отношения между текстом на исходном языке (далее по тексту ИЯ) и текстом на ПЯ, возникающие, когда оба текста совпадают по своей коммуникативной ценности и способны вызвать одинаковый коммуникативный эффект: передачу адресату определенного мыслительного содержания.

В. Коллер считает, что понятие эквивалентности приобретает реальный смысл только в том случае, когда уточняется тип эквивалентных отношений между текстами. Ученый выделяет следующие типы эквивалентности: 1) денотативную, 2) коннотативную, 3) текстуально-нормативную, 4) прагматическую, 5) формальную.

В отличие от В. Коллера, В.Н. Комиссаров различает следующие типы эквивалентности: 1) цели коммуникации, 2) идентификации ситуации, 3) способа описания ситуаций, 4) значения синтаксических структур, 5) словесных знаков.

Все попытки построить типологию эквивалентности привели к появлению теории уровней эквивалентностей. Такие ученые-лингвисты как Г. Егер, А.Д. Швейцер, В.Г. Гак занимались изучением данной проблемы.

В нашей статье за основу для анализа эквивалентности передачи названия романа-эпопеи «Тихий Дон» на ПЯ мы приняли модель уровней эквивалентности, разработанную В.Г. Гаком. Эта теория построена на базе семантических отношений, устанавливаемых между 1) знаками (языковые формы), 2) понятиями (значения и связи), 3) денотатами

(внеязыковые ситуации). В.Г. Гак предлагает три модели перевода: 1) формальную, 2) смысловую, 3) ситуационную.

Формальный эквивалент предусматривает выражение общих значений в двух языках аналогичными языковыми формами. Таким образом, ИС «Тихий Дон» передано формальным способом перевода на следующие языки:

- немецкий язык: *Der stille Don*
- итальянский язык: *Il placido Don*
- польский язык: *Cichy Don*
- чешский язык: *Tichý Don*.

На французский язык название книги «Тихий Дон» передано как *Le Don paisible*. Мы считаем, что этот способ перевода также можно отнести к формальному способу, несмотря на то, что в ПЯ наблюдается введение определенного артикля и перестановка имени прилагательного и существительного местами. Данные трансформации вызваны особенностями ПЯ. Как известно, во французском языке имя прилагательное обычно стоит после имени существительного. Артикль указывает на определенность предмета, выражает род и число имени существительного. Данное высказывание также относится к введению артикля в переводе на немецкий и итальянский языки.

Смысловый эквивалент – эквивалент, в котором одни и те же значения выражены на двух языках различными способами, и перевод выполнен с акцентом на коннотат.

Ситуационный эквивалент – эквивалент, который предусматривает различия не только языковых форм, но и выражаемых ими элементарных значений в ходе описания одной и той же ситуации. В таких случаях дословный перевод уходит на последний план, потому что в аналогичной ситуации говорящие на ПЯ используют обычно иную форму.

Существует еще один тип эквивалентности, также предложенный В.Г. Гаком, – контекстуальный перевод, который позволяет точно передать в названии заложенный автором смысл. Нередки случаи, когда переводчик намеренно отказывается от словарного эквивалента и прибегает к эквивалентам контекстуальным с целью выразить отношения между знаком и получателем, которые называются прагматикой. Здесь встречаются такие преобразования как опущение, добавление, полное перефразирование и др. Это связано с тем, что переводчик пытается таким образом отразить суть, представить передачу названия более точно.

Примером этому могут служить переводы названия «Тихий Дон» на английский и турецкий языки:

- английский язык: *And Quiet Flows the Don*
- турецкий язык: *Ve Durgun Akardı Don*.

В данных переводах мы видим, что использован не только прием транскрипции-транслитерации, но применены и лексико-грамматические трансформации. В итоге получаем целые предложения, где в английском языке глагол стоит в настоящем времени, а в турецком – в прошедшем.

Примечательной особенностью вышеприведенных переводов является то, что они выполнены с включением элементов песенного стиля. Переводам присущ особый ритм, напевность. Безусловно, переводчик проделал огромную работу по изучению стилей для создания настроения, максимально соответствующего стилю автора романа. С нашей точки зрения, если бы название, например, передали как «The Don Flows Quietly», что совпадает с нормами английского ПЯ, то такой перевод был бы довольно ординарен и предсказуем, сух. Однако переводчик подошел к вопросу передачи заголовка мастерски, что и придало своеобразный оттенок былинного стиля.

Итак, в заключении отметим, что в процессе перевода анализируемого названия произведения наиболее часто используется формальная эквивалентность. Однако переводчик стремится применять этот тип передачи только в тех случаях, когда это не противоречит структурам и нормам ПЯ. Если же используется смысловой, ситуационный или контекстуальный эквивалент, то сумма значений, составляющих общий смысл, должна быть одинаковой на ИЯ и ПЯ. Для осуществления корректной передачи названия любого художественного произведения переводчик должен обладать теми же языковыми и культурными знаниями, что и носители ИЯ. Решения принимаются на основании собственного понятия эквивалентности, однако, не отходя от общих закономерностей перевода. Безусловно, переводчик обязан сохранять семантические, структурные, функциональные, коммуникативные, прагматические, жанровые и другие виды характеристик ИЯ, однако, степень их реализации будет различной в зависимости от самого названия, условий и способов его передачи.

Список литературы:

1. *Виноградов В.С.* Перевод. Общие и лексические вопросы. Издательство КДУ, 2004.
2. *Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М.: Изд-во МГУ, 2004.
3. *Горбаневский М.В.* Ономастика в художественной литературе: Филологические этюды. М.: Изд-во УДН, 1988.
4. *Ермолович Д.И.* Имена собственные: теория и практика межъязыковой передачи. М.: Р. Валент, 2005.
5. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода. М.: 1988.
6. *Комиссаров В.Н.* Общая теория перевода. Учебное пособие. М.: ЧеРо, 1999.

7. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. Учебное пособие. М.: ЭТС., 2001.
8. *Полякова Н.А.* Роль, место и особенности перевода имен собственных в художественном тексте. М.: Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. № 4, 2007.
9. *Фёдоров А.В.* Основы общей теории перевода. М.: 1983.

Тарасенко Т.В.

Сибирский государственный аэрокосмический университет,

Тарасенко В.Е.

Сибирский федеральный университет,

г. Красноярск (Россия)

СИТУАЦИЯ ВИНОПИТИЯ В АНЕКДОТЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (на материале пьес А.П. Чехова)

В межкультурном общении использование стереотипов – простейшая форма коммуникации, отражающая упрощенные представления этносов друг о друге. Так главные качества англичанина с точки зрения носителя русского языка – это вежливость, сдержанность и педантичность. Для носителей другой культуры *русский* ассоциируется с типичным набором стереотипов, которые, по их мнению, отражают национальный характер русского человека: бесшабашный, щедрый и ленивый. Замыкает десятку характерных признаков русского человека любовь к выпивке [Кобозева, 2000, с. 185–197]. По мнению американцев, русские – люди хмурые, угрюмые, склонные к неумеренному потреблению водки, что является типичным этническим стереотипом, а точнее гетеростереотипом [Васильев, 2002]. «Что такое Россия? Ноль ответственности и океан водки!» Так назвал свою статью журналист и блоггер Артур Соломонов о спектакле польского театра им. Моджеевской из города Легнице на московской сцене. «Известный польский режиссер и его актеры представили спектакль «Повесть сибирская», где показали, что думают поляки о России и о Польше. Сенсаций не случилось: поляки думают о своей родине очень хорошо, а о нашей – очень плохо. <...> А вот русские: Грушенька – «русская красавица, местная девка», Женька – «русский бродяга и алкоголик»... Видите? Если русская красавица – так шлюха, если русский мужик – так алкаш. А что за слова неслись со сцены? «Ноль ответственности и океаны водки! Россия»... «Чертов призрак чертовой России в чертовом пьяном кумаре...» «Русский чувств высоких, тонких выразить не может»... «Москва в сравнении с Варшавой – просто деревня»... <...> Финал спектакля – капитуляция перед столь бескомпромиссно заявленной темой. Одна из героинь, напившись водки с грибами (в Сибири есть и такая), поет гимн дружбе народов. <...> Однако стоит заметить, что этот шабаш примирения произошел лишь в тот момент, когда русские и поляки напились водки. Причем – с грибами. Так, может, эта дружба – не более, чем глюк? Может, говорить о примирении можно только под водочно-грибочными парами?...» [Slon.ru 16.01.2010].

Страсть к выпивке – популярный стереотип (гетеростереотип и автостереотип) о русских.

Тема винопития традиционна для русской художественной литературы. По мнению Ю. Щеголевой, истоки автостереотипа лежат в архетипических образах героического эпоса, «истинный богатырь – это смелый и даже дерзкий воин, не применяющий никакого колдовства, готовый встретить любую опасность и склонный к переоценке своих сил» [Щеголева, 2006, с. 194]. Архетипические мотивы прослеживаются и в художественной литературе. Так в образе Тараса Бульбы и других сечевых казаков прослеживаются образы богатырей, «широкой русской натуры»: «Пить и бражничать, как только может один русский (...) русский характер получил здесь могучий, широкий размах, дюжую наружность» (Н. Гоголь. Тарас Бульба). Возводя напраслину на Чацкого, гости Фамусова видят причину сумасшествия в алкоголе:

Хлестова. – В его лета с ума прыгнул!

Чай, пил не по летам. (...)

Шампанское стаканами тянул.

Наталья Дмитриевна. – Бутылками-с, и пребольшими.

*Загорецкий (с жаром). – Нет-с, бочками сороковыми
(А. Грибоедов. Горе от ума).*

Как автостереотип, винопитие широко представлено в культурной среде обитания современного русского человека: в массовой литературе, в кинематографе, в песнях и т.д., в том числе и в анекдоте, например: *Идут международные соревнования по употреблению спиртных напитков. На сцене стоят стаканы, ведра и бочки. Комментатор ведет репортаж: – Вот выходит на сцену английский спортсмен. Он выпивает стакан. Затем бутылку, подходит к ведру и ... падает. Выходит француз. Выпивает стакан. Бутылку! Выпивает полведра... Эх! Падает... После паузы ведущий продолжает: – На сцене русский богатырь! Пограв мускулами, он поднимает бочку и, не торопясь, выпивает ее до дна, затем ведро, потом бутылку* [Тарасенко, 2004; Тарасенко, 2005; Тарасенко, 2007].

Ситуация винопития (далее – СВ) с точки зрения семантического синтаксиса входит в группу ситуаций «действие», является физиологическим действием, модель которого следующая: субъект – предикат физиологического действия – объект: человек поглощает какую-л. жидкость, например: *Иван Тимофеевич выпил почти всю кринку, разделся и лег* (В. Войнович) [Бабенко, 2002, с. 155]. Поэтому далее будут рассмотрены следующие компоненты СВ: участники (кто пьет спиртные напитки), объект (что пьют), место (локатив) и время (темпоратив).

Анализ анекдотов, в которых представлена СВ показал следующее: субъект (агенс) винопития – человек, животное, предмет, сказочный персонаж. Для человека как героя анекдотов СВ важны следующие характеристики: пол, семейное положение и родственные связи, национальность, профессия, количество выпиваемого, поэтому в анекдоте – это мужчина, чаще женатый. По количеству выпиваемого алкоголя у него могут быть следующие номинации: трезвенник; любитель (выпивает по праздникам или особым поводам); выпивоха / бухарчик (выпивает чаще, чем любитель); пьяница / пьянчуга / пьянь (злоупотребляет спиртными напитками); алкоголик / алкаш (большой человек, страдающий алкоголизмом).

Существуют анекдоты, в которых выпивают животные: волк, медведь, заяц, мышь, лягушка и.д. Сказочные персонажи представлены Бабой-Ягой, Иванушкой-дурачком и Ильей Муромцем.

Национальный состав выпивающих в анекдоте следующий: русские, евреи, шотландцы, французы и англичане.

Среди профессиональных групп лидируют хирурги, слесари, охотники, военные и священники.

Кроме агенса в анекдотах СВ участвует и контрагенс. Контрагенс – актант субъектного типа, лицо, неединственное, находящееся с другим субъектом в параллельных отношениях; агенс и контрагенс совершают разнонаправленные действия [Шмелева, 1988, с. 46].

Роль контрагенса играет противник пьянства, в анекдотах – это жена (и) или теща), например: *Идет пьяный мужик по улице и заходит к себе во двор. Видит, в кустах сидит кукушка. Он говорит: – Кукушка, кукушка. Сколько мне лет осталось жить? Тут из окна высовывается жена: – Пять – семь секунд...пока я утюг не нашла.*

Субъект может быть охарактеризован и по количественному параметру: он может пить один, но чаще в компании друзей-собутыльников, число которых классическое – трое: *Встретились двое и стали искать третьего, чтобы выпить. Или – Скажи, а в Африке тоже пьют?*

– Пьют.

– А как, по нашенски? Также на троих соображают?

– Да, только двое пьют, а третьим закусывают.

Почему три участника? Так веселее и экономически выгодно. Исследователи отмечают, что коллективность СВ имеет давнюю традицию: «чем больше гостей и просто людей, выпивающих вместе с ними, тем ему лучше, тем ему веселее» [Степанов, 2001, с. 302].

Несложно угадать выбор объекта винопития русского человека в анекдоте – это водка. Хотя существует и другое мнение относительно национального русского напитка. Исследователь русской культуры В.В. Похлебкин национальным напитком считает чай: «Русская драматур-

гия довольно убедительно отвечает на такой извечно спорный и щекотливый для национального достоинства вопрос – что считать русским национальным напитком – чай (причем китайский чай...) или водку – свою, родную, собственного производства и изобретения? Ответ однозначен – чай. Почему? Да потому, что чай пьют во всех русских пьесах начиная с восемнадцатого века и до наших дней... Чай пьют не только непрерывно не только в течение всей истории развития русской драматургии, но и пьют одно за другим все сословия России, превращая в конце концов чай во всенародный, «бесклассовый напиток. Именно в этом качестве чай представляет собой уникальное и, разумеется, общенациональное явление» [Похлебкин, 1995, с. 453].

В анекдоте у водки две характеристики: хорошая и очень хорошая, она может быть представлена и метонимически – пол-литра (поллитровая бутылка), чекушка, мерзавчик. Второе место – у пива, третье – у конька, шампанского и вина. Также среди напитков можно встретить спирт, самогон, ром, одеколон, стеклоочиститель. Выбор напитка зависит от вкусовых предпочтений (так, гусары в анекдоте пьют только шампанское) или от социального (материального) статуса: *У винного прилавка шикарная дама выбирает белое вино к лососине, красное – к оленине на вертеле, коньяк – к кофе, и т.п. Когда, наконец, она закружилась, стоящий сзади мужчина с остервенением потребовал: – А мне пол-литру калужского разлива. К мойве в томате. Или В парфюмерном магазине помятый мужичок обращается к продавщице: – Два тройных и «Гвоздику»!*

Пьют водку из горла (т.е. без всякой посуды, из бутылки), из стаканов, бокалов и рюмок, стопок, хотя питейная посуда представлена достаточно широко в художественной литературе (см., например, о названиях и объемах водочной посуды: [Левонтина, 2009]).

Время питья – любое, специально не оговаривается. Как правило, временная характеристика дается относительно времени суток или относительно других действий, например: а) *Едет утром в троллейбусе мужик и его качает; б) – Папаня, баня уже топится. Вы сейчас выкушаете стопочку или после бани?*

Место – тоже любое, поражает как выбор мест, так и широта выбора: улица, общественные места, в том числе и детские площадки, транспорт (самолет, поезд, электричка, автобус, такси, автомобиль). Под улицей в СВ в анекдоте понимается любое место вне жилого помещения: стог сена, могучий дуб, на охоте, на рыбалке, покос, стройка, сама улица. Общественные места условно делятся на две группы: а) те, которые предназначены для винопития (рюмочные, рестораны, кабаки, бары, пивные); б) те, где винопитие запрещено (вокзалы, кинотеатры и т.п.). Жилые помещения – это дом, квартира, в которой специальным

локусом выступает кухня персонажа, или место представлено очень широко – в гостях.

Можно сказать, что в анекдоте русский человек пьет везде и всюду, т.е. предугадать СВ (место и время) в анекдоте достаточно сложно.

В пьесах А.П. Чехова СВ следующая: агенс – герои пьес: дворяне, чиновники и т.д., группа людей в большинстве одного социального статуса, одной национальности, возраст – от 20 и старше. Можно сказать, что в данном случае художественный текст, исходя из своих целей, задает параметры участников СВ, поэтому разнообразия субъектов СВ, как в анекдоте, нет.

Пьют у Чехова как мужчины, так и женщины (в «Дяде Ване» Елена Андреевна и Соня; в «Трех сестрах» Маша). Заметим, что в анекдоте выпивающих женщин – нет, что отражает мужскую точку зрения на это социальное явление: женщина пить не должна. Художественный текст – отражение реальной жизни, поэтому в отличие от анекдота здесь выпивают и женщины. Мужчины выступают в роли не осуждающих контрагентов, противников пьянства, а в роли сочувствующих и понимающих коагентов. Коагент – актант субъектного типа, лицо, неединственное, находящееся с другим субъектом в отношениях совместной деятельности, кооперации [Шмелева, 1988, с. 46], как Тригорин или Сорин в «Чайке»:

Маша. Любить безнадежно, целые годы ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви, новые заботы заглушат все старое. И все-таки, знаете ли, перемена. Не повторить ли нам?

Тригорин. А не много ли будет?

Маша. Ну, вот! (наливает по рюмке.) Вы не смотрите на меня так. Женщины пьют чаще, чем вы думаете. Меньшинство пьет открыто, как я, а большинство тайно. Да. И все водку или коньяк. (Чокается.) Желаю вам! Вы человек простой, жалко с вами расставаться. Пьют.

(А.П. Чехов. Чайка).

Или

Маша (встает). Завтракать пора, должна быть. (Идет ленивою, вялою походкой.) Нозу отсидела... (Уходит.)

Дорн. Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит.

Сорин. Личного счастья нет у бедняжки

(А.П. Чехов. Чайка).

Как и в анекдоте, осуждают пьянство, как правило, женские персонажи, например, Соня или Елена Андреевна в «Дяде Ване», Ирина в «Трех сестрах».

Стоит отметить, что восприятие винопития для персонажей пьес А.П. Чехова может быть полярным. Сравните монологи двух врачей:

Астров. *Обыкновенно, я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда все нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудачком и верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную! И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братицы, представляетесь мне такими букашками... микробами* (А.П. Чехов. Дядя Ваня).

Чебутыкин. *Думают, я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, все позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего. <...> (Плачет.) О, если бы не существовать! <...> Третьего дня разговор в клубе; говорят, Шекспир, Вольтер... Я не читал, совсем не читал, а на лице своем показал, будто читал. И другие тоже, как я. Пошлость! Низость! И та женщина, что уморил в среду, вспомнилась... и все вспомнилось, и стало на душе гадко, мерзко, пошел, запил...* (А.П. Чехов. Три сестры).

Герои чеховских пьес, как правило, пьют не очень много в отличие от героев анекдота. Среди напитков выбор таков: водка, вино, шампанское, коньяк и пиво. Анализ материала показал, что герои пьес (мужские персонажи) предпочитают два напитка – водку и вино, женские только вино. Особо хотелось бы остановиться на шампанском, которое олицетворяет праздник, торжество, поэтому его пьют на свадьбах («Свадьба»), в момент сватовства («Предложение»), «поэтому не столь уж алогичной выглядит сцена несостоявшегося сватовства Лопухина: нет шампанского – нет и брачного предложения» [Ивлева, 2001]. Шампанское – показатель праздного образа жизни, поэтому главная героиня «Вишневого сада» так характеризует своего мужа: «*вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил*» (А.П. Чехов. Вишневый сад»). Исследователи связывают с шампанском и тему конца, ухода, несостоявшейся жизни, что прослеживается и в «Трех сестрах» и «Вишневом саде» [Ивлева, 2001]. Особо отметим пиво, которое в пьесах появляется только один раз, да и то в необычном (с позиции ценителя – невозможном) сочетании: Аркадина. *Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить.* (А.П. Чехов. Чайка). По мнению Н.И. Ищук-Фадеевой такое сочетание неслучайно: «...пиво и вино принимались за поэтические метафоры крови, <...> кровь превращается в крепкий мед...». Мед / сома в древнеиндийской мифологии был метафорическим обозначением напитка богов, дарующем бессмертие. В скандинавской поэзии мед – это символ поэзии, в русской – мед в со-

четании с пивом становится формулой свадебного пира, символизирующего благополучное завершение злоключений героев. Поразительно, как переосмысливается эта мифологема в «Чайке» [Ищук-Фадеева, 2001].

Из питейной посуды в СВ в пьесах А.П. Чехова представлена только рюмка, из которой пьют в основном водку.

Место и время СВ в драматургическом тексте специально не актуализируется, как в анекдоте, т.к. время СВ задается хронотопом пьесы как реальное художественное время, а место – реальным художественным пространством.

Подводя итог, можем отметить, что аспекты рассмотрения данной темы, не затронутые в данной работе, есть: это и предикаты СВ; каузатив – причина-повод СВ и т.д., что дает возможность не раз обратиться к этой теме.

Список литературы:

1. *Бабенко Л.Г.* Русские глагольные предложения: Экспериментальный синтаксический словарь [Текст] / Под общ. Ред. Л.Г. Бабенко. М.: Флинта: Наука, 2002, с. 464.
2. *Васильев Л.Г.* К лингвокультурным параметрам: кто мы такие? [Текст] / Л.Г. Васильев // Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2002, с. 48 – 54.
3. *Ивлева Т.Г.* Шампанское в художественном мире А.П. Чехова [Текст] / Т.Г. Ивлева // Литературный текст: проблемы и методы исследования – 8. Мотив вина в литературе. Тверь, 2001, с.52 – 59.
4. *Ищук-Фадеева Н.И.* «Дионисизм» чеховского театра [Текст] / Н.И. Ищук-Фадеева // Литературный текст: проблемы и методы исследования – 8. Мотив вина в литературе. Тверь, 2001, с.45 – 51.
5. *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика [Текст] / И.М. Кобозева. М.: Эдиториал УРСС, 2002, с. 350.
6. *Левонтина И.* Где же кружка? О спиритуальных удовольствиях [электронный ресурс] / И. Левонтина // Стенгазета. Net. 2009. 1 октября.
7. *Михайлова Ю.Н.* Россия как миф [Текст] / Ю.Н. Михайлова. Родина, 2005. №10, с. 23 –36.
8. *Похлебкин В.В.* Чай и водка в истории России. [Текст] / В.В. Похлебкин. Красноярск: Красноярское книжное издательство; Новосибирское книжное издательство, 1995, с. 463.
9. *Степанов Ю.С.* Водка и Пьянство [Текст] / Ю.С. Степанов // Ю.С. Степанов. Константы: Словарь русской культуры. М.: Академический Проект, 2001, с. 990.
10. *Тарасенко Т.В.* Ситуация винопития и ее отражение в анекдоте [Текст] / Т.В.Тарасенко // Международный симпозиум «Проекты по сопоста-

вительному изучению русского и других языков». – Београд: Чигоја штампа, 2004, с. 275, с.179 – 184.

11. *Тарасенко Т.В.* Анекдот как феномен языка и культуры [Текст] / Т.В. Тарасенко. // *Studia Rossica Posnaniensia*, vol. XXXII. Poznan: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005, р. 250, р. 161 – 172.
12. *Тарасенко Т.В.* Анекдот как единица лингвокультурологии [Текст] / Т.В. Тарасенко // *Русский язык и литература в международном образовательном пространстве: современное состояние и перспективы*. Гранада, 7-9 мая 2007 г. Т. 2. Санкт-Петербург, Гранада: Издательский дом «МИРС», 2007, с. 640, с. 1131 – 1137.
13. *Шмелева Т.В.* Семантический синтаксис: Текст лекций [Текст] / Т.В. Шмелева. Красноярск: Красноярский государственный университет, 1988, с. 53
14. *Щеголева Ю.* Стереотип положительного героя в традиционной культуре и современном массовом сознании [Текст] / Ю. Щеголева // *Русские и «русскость»*: Лингво-культурологические этюды. М.: Гнозис, 2006, с. 335, с.179 – 262.

Троценкова Е.В., Шабес В.Я.

РГПУ им. А.И. Герцена,

СПбГУ,

г. Санкт-Петербург (Россия)

ОБ УЧЕТЕ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

В сложившейся традиции теории перевода, в большей степени ориентированной на изучение межъязыковых переводов, вопрос о переводческих трудностях, как правило, в первую очередь, связывается либо со структурными особенностями пары языков (ИЯ – ПЯ), либо с различиями в распределении значений за разными языковыми формами в разных языках, либо с различиями прагматического характера, связанными с культурными особенностями двух народов (см. напр. [Бархударов, 2008]).

С развитием когнитивного направления, учитывающего тот факт, что «мы всегда не договариваем своих мыслей, опуская из речи все, что дано обстановкой, или предыдущим опытом разговаривающих» [Пешковский, 1959 с. 58], стало ясно, что «предыдущий опыт», или фоновое знание социумов ИЯ и ПЯ могут существенно различаться.

Наиболее важной областью социального знания, непосредственно определяющей результат осмысления и понимания текста, является когнитивная подсистема ценностей того или иного социума. Различаются этические, идеологические (религиозные, политические), социальные и эстетические ценности, которые определяют наше поведение в разнообразных жизненных ситуациях, а также служат основой для внешней оценки поступков персонажей читателем.

При существенных различиях в ценностных системах в социумах ИЯ и ПЯ, переводчики, в идеальном случае владеющие обеими системами ценностей, для достижения эквивалентности текста на ПЯ исходному тексту могут ставить перед собой альтернативные конечные цели перевода:

1) достижение осмыслений (inferencing), понимания и оценки текста на ПЯ по моделям, предположительно используемым читателями исходного языка и культуры; для этих целей переводчики могут вводить в текст ПЯ дополнения, пояснения, комментарии, снабжать его корректирующими сносками, предисловиями, послесловиями и т.п., задающими систему ценностей социума ИЯ;

2) максимально точная передача фактического содержания текста, написанного на ИЯ, средствами ПЯ, без учета социальных ценностных различий; в этом случае процесс осмысления и понимания текста пере-

вода может существенно отличаться от аналогичного процесса, реализуемого читателями социума исходного языка и культуры. В то же время такой перевод предоставляет читателю возможность выведения контрастной (иной) системы ценностей на основе поступков персонажей.

Приведем пример осмыслений и понимания перевода второго типа на базе контрастной системы ценностей. Шведская читательница средних лет в беседе с одним из авторов статьи оценила перевод «Собачьего сердца» Булгакова как великолепное произведение, которое почти на столетие предвосхитило современное движение за права животных. Соответственно, все поступки Шарикова осмысливались и оценивались как протест против негуманного поведения людей, а поступки людей как этически неправомерные действия. Все иные прочтения данного произведения, в частности понимание поведения Шарикова как метафоры явления революционного хама, не произвели на собеседницу никакого впечатления.

Действительно, система западных ценностей претерпела существенные изменения во времени. Движение за права животных стало заметным явлением, которое привело к существенным подвижкам в ценностной парадигме. Гуманное отношение к животным стало существенно более важным, чем демонстрация власти человека над ними.

Изменение системы ценностей, приводящее к частичному или полному непониманию поступков персонажей, может наблюдаться и в рамках одного и того же языка в случае существенной дистанции во времени между периодом создания литературного произведения и моментом его чтения и интерпретации.

Возьмем для примера русскую былинку про Авдотью Рязаночку – произведение, которое издавалось, в том числе, для детей [Авдотья Рязаночка, 1982]. Такая публикация предполагает определенные ожидания: текст былинки в пересказе должен показаться достаточно легким для восприятия для современных детей. В действительности ни язык былинки, ни ее форма не вызывают сложностей при восприятии и интерпретации.

Однако мотивация героев, основанная на ценностной системе, свойственной тому времени (былина является откликом на нашествие хана Батюга и разорение Рязани в 1237 г.), по сути своей оказывается чуждой современному читателю. Речь главной героини, обращенная к Бахмету, где, будучи поставленной перед выбором, кого из троих – мужа, сына или брата – она заберет из плена, Авдотья делает вывод, что может восстановить все семейные связи, связанные с браком, но не сможет восстановить кровного родства, и выбирает брата, для былинки центральная. Именно этот вывод, такой естественный для древнего родового сознания, трогает Бахмета, самого потерявшего брата во время

нашествия, и приводит к концовке, где героиня получает возможность за свое мудрое решение забрать из плена всех соотечественников и награду из казны в придачу. И именно этот вывод, как и все, что из него следует, представляется алогичным и чуждым современному читателю.

По всей видимости, схожие ощущения должны возникать, например, и у современного исландского читателя при чтении «Старшей Эдды», несмотря на то, что близость современного исландского к древнеисландскому такова, что «современный исландец без труда читает, например, издания саг в средневековой орфографии [Арсеньева, Балашова, Берков, Соловьева, 2003, с. 124], т.е. внутриязыковой перевод с этой точки зрения оказывается не нужен вовсе. Необходимость комментариев к проблеме мести за родича как двигателя сюжета и объяснения поступков Гудрун (в частности убийство сыновей и месть второму мужу за братьев), которые мы находим к предисловиям и послесловиям (см. напр. [Гуревич, 2005, с. 19; Рыкова, 1977, с. 713]) в равной степени распространяется как на читателей русского перевода, так и читателей оригинала.

Если проблемы с переводом иностранной литературы древности на современный русский язык, связанные с различием ценностных систем современного русского читателя и изначального адресата текста, как мы видим, по крайней мере, частично решаются за счет комментирования, то ситуация с внутриязыковыми переводами, равно как и переводами более современной иноязычной литературы в этом отношении представляется более сложной.

Решения прагматических проблем перевода, предлагаемые учебниками – это, главным образом, решения локальных проблем, как то, например, проблема единичного идиоматического выражения или метафоры, основанных на культурно специфическом образе. Сложности, возникающие со сколько-нибудь более развернутой частью повествования, не содержащей в себе собственно языковых трудностей для перевода, а лишь подводные камни различий в фоновых знаниях читателя оригинала и переводного текста, зачастую не получают достаточного внимания исследователей и переводчиков-практиков. Такая ситуация вполне объяснима. Вспомним утверждение Б. Уорфа о том, что «весьма трудно взглянуть со стороны и изучить объективно родной язык, который является привычным средством общения и своего рода неотъемлемой частью нашей культуры» [Уорф, 1999, с. 62] Обозначенная проблема, на наш взгляд, в отношении перевода еще сложнее, чем это представлено у Б. Уорфа. Казалось бы тот факт, что оригинал отражается в зеркале переводного текста, который становится принадлежностью иной культуры, носителем которой является переводчик и его читатели, должен как раз высвечивать различия социокультурных фоновых зна-

ний двух читательских аудиторий. В действительности же это справедливо лишь отчасти. Переводчику, для которого хорошее знакомство с культурой текста оригинала является одним из основных компонентов профессиональной компетентности, это же качество может мешать адекватно оценить состояние фонового знания усредненного читателя собственного перевода.

Безусловно, в целом ряде случаев фактическая бикультурность автора перевода позволяет уловить несоответствия в фоновых знаниях читателя оригинала и перевода, как, например, это видно в автопереводах В. Набокова. Пересоздавая «Conclusive evidence» на русском языке – «Другие берега» – автор, в частности, исключал из текста комментарии избыточные для читателя, принадлежащего русской культуре: «Любимейшим ее летним удовольствием было хождение по грибы. В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле» [Набоков, 1954].

Однако подобное пристальное внимание к проблемам соотношения социокультурного знания читателей разных культур, стоящих за большими отрезками текста, является скорее исключением, чем правилом. И это при том, что ценностный компонент социокультурного знания в произведении (уже в силу особенностей современной художественной литературы, предполагающей внимание к внутреннему миру персонажей, конфликт интересов, установок, мотиваций и т.д.) очень часто становится сюжето- и идейнообразующей основой текста в целом.

Представляется, что результаты экспериментальных компаративных исследований ценностных систем различных социумов [Shabes et al., 2007] могут оказаться полезными не только при работе над переводом некоторого конкретного произведения, но заслуживают отдельного внимания при подготовке профессиональных переводчиков.

Список литературы:

1. Авдогья Рязаночка: Былины в пересказе Б. В. Шергина. Серия: Книга за книгой. М.: «Детская литература», 1982.
2. Арсеньева М.Г., Балашова С.П., Берков В.П., Соловьева Л.Н. Введение в германскую филологию. М. «ГИС», 2003.
3. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Изд. второе. М.: «Изд-во ЛКИ», 2008.
4. Гуревич А.Я. Средневековый героический эпос германских народов. // Старшая Эдда. СПб «Азбука-классика», 2005.
5. Набоков В.В. Другие берега. Нью-Йорк: «Издательство имени Чехова», 1954 Режим доступа: http://www.world-art.ru/lyric/lyric_alltext.php?id=6283

6. *Пешковский А.М.* Объективная и нормативная точка зрения на язык. Избранные труды. М., 1959.
7. *Рыкова Н.Я.* Героический эпос средневековья. // Западноевропейский эпос. Л. «Лениздат», 1977.
8. *Уорф Б.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика I. Новое в лингвистике. Москва «Пресс», 1999, с. 58–91.
9. *Shabes V., Troshchenkova E, Potapova T, Cooper K.* H. Augusen Experimental Research on Russian and Swedish Value Systems. Preliminary survey data of cognitive psycholinguistic experiments with teachers, university teacher-students and school pupils. St.-Petersburg, 2007.

Трухтанова Е.В.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

АССОЦИАТИВНЫЕ ПОТЕРИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ПЬЕСЕ А.П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ»

Богатство языка – это богатство и его фразеологии, т.е. выразительных и образных поговорок, оборотов, метких и крылатых слов.

Фразеологизмы существуют в тесной связи с лексикой, их изучение помогает лучше познать их строение, образование и употребление в речи. В русских фразеологизмах отразились исторические события, выразилось народное отношение к ним: Вот тебе, бабушка, и Юрьев день; отразилось отношении к человеческим достоинствам и недостаткам: золотые руки, баклуши бьет и т.д. Точность, с которой фразеологизм может охарактеризовать явление – это первая особенность фразеологии. Другой особенностью фразеологии является ее образность.

Несмотря на кажущуюся оригинальность определенных фразеологизмов, их образование в языке опирается на определенные образцы. Именно поэтому речевую фразеологию изучают писатели, которые видят в русской фразеологии яркие примеры образного выражения явлений действительности. Образность фразеологических единиц основана, по нашему мнению, на том простом факте, что они (помимо передачи собственного смысла)активирую в сознании адресата ассоциации, напрямую с этим смыслом не связанные. При переводе ФЕ на иностранный язык эти ассоциации, за редким исключением, остаются недонесенными до читателя.

В качестве воспроизводимой языковой единицы фразеологический оборот всегда представляет собой единое смысловое целое, однако соотношение значения фразеологизма в целом и значений составляющих его компонентов может быть различным. С этой точки зрения фразеологические обороты русского литературного языка можно разделить на 4 группы, согласно классификации фразеологических оборотов В.В. Виноградова:

- Фразеологические сращения,
- Фразеологические единства,
- Фразеологические сочетания,
- Фразеологические выражения.

Первые две группы составляют семантически неделимые обороты. Они эквивалентны с точки зрения своего значения одному какому-нибудь слову. Третья и четвертая группы представляют собой семантически членимые обороты.

В данной работе была сделана попытка выделить различные группы фразеологических оборотов в пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» и проанализировать примеры их перевода на английский язык

1. Фразеологические сращения.

Это словосочетания, целостное значение которых совершенно не соотносительно с отдельными значениями составляющих их слов. Например, фразеологический оборот «сломя голову» в значении стремительно, опрометью, стремглав («Астров: А я-то сломя голову, скакал тридцать верст. Ну, да ничего, не впервой») является немотивированным и условным обозначением объективной действительности.

2. Фразеологические сочетания.

Во фразеологических сочетаниях имеются слова как со свободным, так и со связанным употреблением. Например, оборот «шут гороховый». Слово «шут» имеет свободное употребление. Оно может сочетаться не только со словом «гороховый», но и с другими словами, напр., шут «царский».

Нужно отметить, что Чехов творчески подбирал ещё неиспользованные слова общенародного русского языка, которые могли бы на основе расширения семантических связей и отношений создать новые фразеологические обороты. Они впервые становились в необычные связи с другими словами в условиях нового контекста. Так, например, сочетание с отвлеченным словом «внимание»: «Серебряков: ...Прошу, господа. Повесьте, так сказать, ваши уши на гвоздь внимания». Здесь два слова со свободным употреблением образуют новое фразеологическое сочетание.

3. Фразеологические выражения

По характеру связей слов и общему значению фразеологические выражения ничем не отличаются от свободных словосочетаний. Они не только являются семантически членимыми, но и состоят полностью из слов со свободными значениями. Например: «Серебряков: Кто старое помянет – тому глаз вон».

Одной из особенностей А.П. Чехова является использование не всего фразеологического выражения, а лишь его части. Например: «Астров: ...Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей...» Сочетание «старый воробей» употребляется в роли субстантивно фразеологического выражения, и потому из фразеологизма «старого воробья на мякине не проведешь» другие компоненты оказываются не нужными и автор их не берёт.

4. Фразеологические единства.

Как и фразеологические сращения, они также являются семантически неделимыми, однако целостная семантика мотивирована отдельными значениями составляющих их слов. Например: «Елена Андреевна:

Вы целый день жужжите, все жужжите – как не надоест! (С тоской). Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать». Фразеологическое единство «умереть от скуки» использовано в значении неудержимо, до изнеможения испытывать скуку. Неразложимое значение фразеологических единств возникает в результате слияния значений отдельных составляющих их частей в единой обобщенно-переносной семантике целого.

Чехов в своей пьесе «Дядя Ваня» очень активно использует именно фразеологические единства («окунуться с головой»), «умереть от скуки», «прилепить ярлык», «открывать глаза», «выбивать из колеи», «смотреть в могилу» и т. д., их значение, отличные от фразеологических обращений, являются производными, вытекают из семантики образующих их слов. Однако необходимо отметить, что эта мотивированность не прямая, а опосредованная. Все фразеологические единства являются отдельными выражениями, составными единицами, понимание которых обязательно связано с пониманием того внутреннего образного стержня, на котором они строятся.

Фразеологические единства не представляют собой нерушимый монолит: составляющие их части могут отделяться друг от друга вставками других слов. Например: «Войницкий: ...Разыграть такого дурака: стрелять два раза и ни разу не попасть!» Это свойство фразеологических единств резко отличает их не только от фразеологических сращений, но и от подавляющего большинства фразеологических сочетаний и фразеологических выражений.

Являясь частью словарного состава, фразеологические обороты образуют несколько стилистических пластов. В художественной литературе и публицистике употребляются много книжных фразеологических оборотов, обладающих разной эмоциональной окраской. Значительная часть книжных фразеологизмов характеризуется окраской торжественности и риторичности; например: заря новой жизни, священный ужас и другие («Астров: В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли...»). Также Чехов использует в шутивно-ироническом значении фразы из известных литературных произведений русских писателей, которые становятся впоследствии фразеологизмами. Например: «Серебряков: Вот и тапан. Я начинаю, господа. (Пауза.) Я пригласил Вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор. Впрочем, шутки в сторону».

К разговорным фразеологическим оборотам относится большая часть фразеологических сращений, единств и пословиц, которые были образованы в живой народной речи. Эти фразеологические обороты обладают ярко выраженной экспрессивностью, чему способствует их метафоричность, например: проворонил время, нести чепуху, не поминай лихом, переливать из пустого в порожнее, дай бог памяти и другие.

В отличие от вышеназванных просторечные фразеологические обороты имеют более сниженный стилистический характер, чем разговорные, например: сломя голову, черт знает, разыграть дурака и другие. Эта группа фразеологизмов характеризуется ярко выраженной эмоциональностью чаще они имеют отрицательную окраску: неодобрительности, например: шут гороховый (пустой человек, чудака, служащий всеобщим посмешищем); пренебрежительности, например: заткни фонтан! (замолчи, заткнись) и другие.

Фразеологический оборот всегда выступает в предложении синтаксически неразложимым в качестве того или иного его члена. С точки зрения эквивалентности фразеологических оборотов той или иной части речи их можно разделить на группы:

1) глагольные фразеологические обороты (заткни фонтан, выбивать из колеи, умереть от скуки, разыграть дурака, открыть глаза, наложить на себя руки, переливать из пустого в порожнее, гроша медного не стоит, черт знает, дай бог память, прилепить ярлык, не поминай лихом, нести чепуху, окунаться с головой, заговаривать зубы, смотреть в могилу и т. д.);

2) субстантивные фразеологические обороты (мертвая буква, шут гороховый). Особенностью Чехова, как уже упоминалось выше, является то, что отсекая от глагольного фразеологического оборота часть, он образует новый субстантивный фразеологический оборот: «старого воробья на мякине не проведешь», Чехов использует только первую часть. «Астров:.. Хищница милая, не смотрите на меня так, я старый воробей»;

3) Наречные фразеологические обороты (сломя голову, к лицу, не по карману, в шею и т. д.);

4) Адъективные фразеологические обороты (нездорово все это!, светлая личность и т.д.);

5) Междометные фразеологические обороты (Давно бы так!, Вот спасибо!, Bravo, bravo!, Ну да, конечно!, Э, ну тебя! и др.);

6) Модальные фразеологические обороты «Марина: тоже сказать – и водочку пьешь», «Войницкий: прежде минуты свободной не было, я и Соня работали – моё почтение, а теперь работает одна Соня, а я сплю, ем, пью...»).

В шкале «непереводимости» или «труднопереводимости» фразеологические единицы занимают едва ли не первое место, т.к. в любом художественном произведении есть такие элементы, которые, условно говоря, перевести нельзя. В данном случае очевидно, что речь идет о невозможности формального перевода. Еще Пушкин писал, что «выраженное автором должно быть перевыражено переводчиком», Гоголь предлагал «иногда отдаляться от слов подлинника нарочно для того, чтобы

быть к нему ближе». А.К. Толстой полагал, что не следует переводить слова, и даже иногда смысл, а главное – надо передавать впечатление.

В переводе пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня», сделанном Рональдом Хингли, фразеологические обороты переводятся несколькими приемами, на анализе которых мне хотелось бы остановиться более подробно. Данные примеры были собраны в группы, объединенные определенным одним и тем же переводческим приемом.

1. Примеры практически дословного перевода фразеологических единиц (без использования идиоматики).

пережевывает чужие мысли (72) – has been chewing over other people's ideas (122)

светлая личность (74) – shining example (125)

нельзя сострить ядовитой (74) – that's a pretty poisonous sort of joke (125)

у меня вдали нет огонька (86) – for me there's no light shining in the distance (139)

не видят дальше своего носа (87) – not one can see farther than the end of his nose (139)

не знают, какой ярлык приклеить к моему лбу (87) – they do not know how to label me (139)

вскружить голову (87) – turn my head (140)

ходит и от лени шатается (91) – goes around nearly falling over from sheer laziness (144)

от мельниц и следа нет (95) – mills have vanished without trace (148)

погопочут гусаки – и перестанут (102) – the geese will cackle for a while, and then they'll stop (156).

2. Примеры, когда фразеологические единицы переводятся практически дословно, с помощью аналогичных единиц английского языка.

тоже сказать (69) – another thing (119)

маковой росинки во рту не было (70) – didn't have a bite to eat (120)

а он возьми и умри (70) – and damned if he didn't have to die on me (120)

старый сухарь (72) – old fossil (122)

ученая вобла (72) – academic stuffed trout (122)

Досадно, черт подери (75) – This is a damned nuisance (126)

Честь имею кланяться (77) – I bid you good day (128)

совсем из сил выбилась (85) – I am about at the end of my tether (137)

притупились все чувства (87) – I don't feel things keenly any more (140)

умираю от скуки (91) – I'm bored to death (144)
 бултых с головой в омут, чтобы мы только руками развели (92)
 – dive head first into deep water and leave us gasping on the shore
 (145)
 отчаянная скука (94) – ghastly boredom (147)
 ничего подобного (95) – nothing of the sort (148)
 Повесьте ваши уши на гвоздь внимания.(98) – Friend, ladies,
 gentlemen, lend me your ears (as the saying goes).(152)
 выгнать в шею (100) – to pitch out neck and crop (149)
 не стоят гроша медного (101) – aren't worth a brass farthing (155)
 мы не ели даром хлеба... (102) – we did earn our keep (156)
 Чтоб вам пусто! (103) – A plague on these geese. (156)
 Кто старое помянет, тому глаз вон (109) – We'll let bygones be
 bygones (164)
 и калачом не заманишь (110) – you won't catch him coming back
 here in a hurry (164).

3. Одним из наиболее интересных является случай частичных потерь при переводе фразеологических единиц. «Недопереведенность» ФЕ на ассоциативном уровне, как уже упоминалось выше, и есть причина основных потерь в хорошем переводе. Причем, эти потери, скорее всего, невозможны и могут быть компенсированы или, по крайней мере, минимизированы лишь с помощью затекстового переводческого комментария. Нечто подобное (хотя и в более широком плане) было сделано Набоковым в его комментариях к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин», в которых приводятся рассуждения писателя о возможностях английского языка в передаче точного смысла отдельных слов и словосочетаний из пушкинского романа (таких, как напр., между тем, избави Боже, отшибло память и т.п.).

Дай бог память (69) – Lord, let me think (119).

В английской фразе просьба обращена к собеседнику, в то время как в оригинале человек взывает к богу, что, впрочем, нередко в русской культуре (Сравни: Бог подает, не бог весть, все под богом ходим, спаси бог и т.п.). Можно без преувеличения сказать, что внутренняя обращенность к богу в русских литературных текстах свидетельствует о воцерковленности русской культуры, которая пропадает при переводе.

защемило мою совесть (70) – I felt as guilty as if (120).

Английское «я почувствовал себя виновным», хоть и соответствует семантике оригинала, но не передает безысходность глагола «щемить» и возвышенность понятия «совесть», что призвана подчеркнуть трагизм ситуации (смерть пациента Астрова). Таким образом ассоциации с виной и невиновностью, правосудием и возмездием подменяют собой идею болезни, боли от ран (щемить – ныть, болеть), причинен-

ных безжалостным зверем, когда совесть грызет человека (угрызения совести).

чувства проснулись (70) – feelings did come to life (120).

Русское пробуждение ото сна (вполне нормальное явление) в английском переводе заменено на приход в себя после обморока (состояние экстремальное).

Мозги на своем месте (70) – I still have my wits about me (120).

Английский перевод полностью передает смысл фразеологической единицы, оставляя, впрочем, за бортом ассоциативные связи типа – думать не головой, а...; мозги набекрень – на один бок, как шапка.

не по карману (72) – can't afford (122)

Действие (английский вариант) заменяет предмет, обобщающий и намекающий на действие, что, в свою очередь конкретизирует текст и лишает его флера статической обобщенности.

проворонил время (74) – I have wasted time (125).

В переводе отсутствует аллюзия на басню И.С.Крылова «Ворона и Лиса». Кроме этого, проворонить означает пропустить, не воспользоваться вовремя, в то время как английский глагол to waste означает терять даром, впустую.

Как это мелко! (77) – That's a pretty poor way to behave (128).

Передавая отрицательную конотату, поливалентное английское poor не может заменить русское «мелко», применительно ко всему происходящему («это») – к мелким, неглубоким чувствам, поверхностному, неглубоко мыслящему человеку, ненужным спорам по пустякам и т.п. Английский перевод просто дает негативную оценку конкретному поведению конкретного человека.

я жил, я дышал им (84) – He was the very breath of life to me (135).

Оба русских глагола в переводе заменены существительными – и вдохновенный обличительный и страстный монолог Войницкого преобразуется в статичное полотно.

весь ушел в свою подагру... (86) – obsessed with his gout (138).

По-русски «весь ушел», как уходят в запой или – с головой под воду, в то время как английское to obsess имеет ярко выраженную негативную коннотацию и ассоциируется с навязчивой идеей, болезнью, страхом или нечистой силой.

судьба бьет меня (86) – most awful things are always happening to me (138).

В переводе снивелирован очень сильный глагол «бить», вызывающий ассоциации с дракой, наказанием и страданием. Этой потери не может возместить даже прилагательное awful – ужасный.

она прекрасна, спора нет (86) – She is beautiful, there is no question about it (138).

В переводе утеряна аллюзия на сказку А.С.Пушкина, так как не выдержан стихотворный ритм.

подружились ясны соколы (85) – The boys have been getting together, haven't they? (137).

Реплика Сони на пьянство дяди Вани и Астрова. В оригинале – аллюзия на русские народные сказки (сказочное братство), замененное в переводе на материнскую снисходительность к непослушным малышам. дуться на меня (88) – stop sulking (141).

В переводе утеряна образность русского глагола, вызывающего ассоциации с обиженным ребенком.

выпьем брудершафт (89) – Let's drink to our friendship (141).

Брудершафт не есть тост «за дружбу», а скорее ритуальное действие, позволяющее перейти на «ты».

непролазная грязь (90) – roads deep in mud (142).

В переводе – скорее состояние дорог, в то время как в оригинале – намек на то, что по дорогам надо не ехать, а вылезать, пролазить, как из ямы или сквозь чашу.

хочет о чем-то поведать миру (91) – He has some message for the world (144).

В оригинале – иронично-возвышенный тон с оттенком аллюзии на басню Крылова («Уж много раз твердили миру...»). В переводе – стилистически нейтральное обобщенное «сообщение».

жужжите, всё жужжите (91) – you do keep on and on so the whole day (141).

Перевод передает продолжительность и монотонность действия, оставляя за бортом идею надоедливости жужжания насекомых.

влюбились по самые уши (92) – fall madly in love (145).

Оригинальная идея погруженности в стихию подменяется безумием.

пасть на колени (94) – to kneel down (147).

Передавая русское «пасть» как «down», перевод игнорирует второе значение этого глагола «грешить», купирова ассоциации с покаянием.

видимо-невидимо (95) – a powerful lot of (148).

Русское выражение очень образно передает идею несчетного множества: «сколько видно до горизонта и еще столько же там, где не видно – за горизонтом». В переводе эта образность отсутствует.

время мое уже ушло (96) – I'm a bit past all that (149).

Русская фраза полна динамики и безысходности, в то время как английский перевод вяло констатирует пространственно-временные отношения и идею выхода за пределы чего-то.

я – старый воробей (96) – I'm not exactly new to this game (150).

Ассоциации с обманом на мякине заменены на язвительное подтверждение своей квалификации как игрока.

все мы под богом ходим (99) – none of us is going to live for ever (152).

В оригинале – идея бренности земного, выраженная через обобщенный намек. Английский текст игнорирует табуированность разговоров о смерти и называет лопату лопатой.

не судьба им (104) – such are the dictates of destiny (158).

Яркий пример подмены одного понятия другим. В русском предложении «судьба» выступает как нечто желанное, но по каким-то причинам недостижимое и потому замененное на что-то менее привлекательное. В английском – это малопривлекательное и есть судьба или то, что ею продиктовано.

шут гороховый (106) – an old clown (160).

Гороховый, полосатый (по дешевому материалу штанов и рубахи) это шут домашний, свой, чудик и чудака, о котором говорят с приязнью; в отличие от шута балаганного, шутящего за деньги, на публику – звучит с осуждением.

Разыграть такого дурака (106) – How could I be such a fool (159).

Разыгрывать – привести игру к ничьей, ничего не поиметь от игры, не добиться результата (Даль). Именно об этом говорит Войницкий, сожалея, что стрелял два раза и не попал.

Куда ни шло (109) – all right then(163).

В оригинале – выражение вынужденного согласия, очень динамичное, выраженное через глагол, отсутствующий в переводе:

жарища – страшное дело (111) – the heat must be quite something (166).

«– Ща» – уже очень сильно, но и этого мало – так сильно, что даже страшно об этом думать. И очень сдержанный перевод.

Случаи нулевого перевода, либо неправильно переданного смысла:

заря новой жизни (71) – new life (122)

священный ужас (72) – goes in awe of him (123)

переливает из пустого в порожнее (72) – chasing his own shadow (123)

Загкни фонтан! (73) – Turn the tap off! (123)

подходят к человеку боком (87) – They come crawling up to you (139)

Меня замучит совесть (94) – My conscience would torment me.(147)

Как бы на себя рук не наложил (105) – he might do himself an injury (159)

Таким образом, мы видим, что более половины фразеологических единиц исходного текста были переведены с потерями смысла или ассоциативной составляющей, что не может не сказаться на

правильном восприятии классического произведения иностранным читателем.

Список литературы:

1. *Ефимов А.И.* «История русского литературного языка». Изд-во Московского университета, 1954.
2. *Шмелев Д.Н.* «Современный русский язык». М., «Просвещение», 1977.
3. *Шанский Н.М., Иванов В.В.* «Современный русский язык». М., «Просвещение», 1981.
4. Фразеологический словарь русского литературного языка / под редакцией А.И. Федорова.
5. *Голубев И.Б.* «Стилистика современного русского языка». М., «Наука». 1980.
6. *Дерягин Д.Я.* «Беседы о русской стилистике». «Знание», М., 1978.
7. Фразеологический словарь русского языка / под редакцией Молоткова.
8. *Мокиенко В.М.* «Загадки русской фразеологии». М., «Высшая школа», 1990.
9. *Чехов А.П.* «Избранные сочинения в двух томах» Т.2, М., «Художественная литература», 1979.
10. *Cheko Anton.* Five plays. Oxford. University press.
11. Фразеологизмы в пьесе Чехова «Дядя Ваня» (курсовой проект) – [NezachetovNet. htm](http://NezachetovNet.htm).
12. *Набоков В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: НПК «Интелвак», 1999.

Трухтанова Е.В., Трухтанов С.И.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
г. Москва (Россия)

ПЕРЕВОДЯ СОНЕТЫ ШЕКСПИРА

Уильям Шекспир (1564 – 1616) родился в городе Стредфорд-на-Эвоне в семье ремесленника. В биографических преданиях о Шекспире есть легенда, рассказывающая о том, как поэт начал писать стихи. Охотясь на чужой земле, то есть занимаясь браконьерством, поэт оказался лицом, преследуемым местными властями. И он решился отвечать властям, развешивая таблички с зашифрованными поэтически словами оправдания на всех столбах в округе.

Шекспир знал латынь и греческий с детства, особенно он любил Вергилия и Овидия, чьи стихи знал наизусть. Строки этих авторов можно встретить вставленными или искусно вплетенными в шекспировские тексты. Он скрыто или открыто их цитирует, перефразирует, уточняя и улучшая для современников. Если считать его стихи подражанием античной поэзии, то мы имеем дело с английским риторическим и поэтическим оформлением.

Помимо того, Шекспира можно считать и последователем, и предшественником великого множества драматических поэтов: Джона Белла, Джона Хейвуда, Николаса Юделла, Джона Стилла, Томаса Кида, Кристофера Марло, Бена Джонсона, Томаса Хейвуда, Джона Флетчера, Френсиса Бомонта, Джона Форда, Джо Уэбстера и других. Без них его существование как поэта вряд ли было бы возможно, т.к. совершенно очевидно, что в литературе нет абсолютной новизны, но есть новые интерпретации и прочтения.

Всю поэзию XVI столетия называют эвфуистической (от имени героя романа Джона Лили «Эвфуэс, или анатомия ума»). Не избежал влияния этого стиля и Шекспир. Эвфуизмы встречаются часто в его произведениях. Многочисленные тропы, синтаксические и лексические параллелизмы, восходящие к риторике средневековых латинских проповедей и трактатов, к дидактическим сочинениям гуманистов способствовали обогащению английского языка.

Конец шестнадцатого века – это расцвет сонетной формы в Европе. В Англии в тот момент было напечатано около двух с половиной тысяч стихов, а написано наверняка еще больше.

Сгихотворение *сонет* состоит обязательно из четырнадцати строк, обычно из двух катренов и двух терцетов. Шекспировские сонеты состоят из трех катренов и одного двустушия, подводящего итог тому, что

в виде антитезы противопоставлено в первых двух катренах и объединено «под шапкой» – синтезом в третьем катрене.

Для большинства внимательных читателей Шекспир – поэт, одаренный особым зрением, открывший в самой ткани земного бытия наличие полярных сил, грозное скопление противоборствующих энергий, художник, знающий иную, чем классическая, красоту, драматург, сочетающий свет и тень, большое и малое, низменное и возвышенное.

Его сонеты – это своего рода философские рассуждения, представленные кратко и доходчиво. Шекспир понятен, поскольку, если он рассуждает в стихах, становясь то старым, убеленным сединами мужем, то матроной, то государем, то политиком, то солдатом, значит он прекрасно видит внутренний мир этих людей и знает их словарь. Однако в сонетах заданная форма требует некоторой нарочитости, он повторяет знакомые сентенции античных авторов, а также простые истины, расцвечивая их скорописью своего духа – метафорами. Ведь метафоризм, по мнению русского поэта Б. Пастернака, «стенография большой личности, когда поэт рисует целую вселенную», Шекспир восстанавливает, избегая нарушений, целостность всего мира. А весь этот мир он вмещает в поэзию.

Создавая один сонет за другим, Шекспир непременно пользуется перифразом, то есть тоже приближается к эвфуизму и эстетике барокко, но все чаще уходит от нее. В его сонетах есть катрены, достаточно витиеватые, эвфуистические, но когда он делает умозаключение в конце, оно у него все просто и ясно, как разговорная речь, как пословица: «Умрешь и испаришься, как дымок, а ведь в наследниках остаться мог»; «Но если страх забвенья не знаком тебе совсем, умри холостяком»; «Без слов тебе оркестр поет раз сто, кто жил один, для вечности никто».

По словам Генриха Гейне, язык Шекспира передан ему его предшественниками и современниками: «... не трудно заметить, что во всех трагедиях и комедиях того времени господствует тот же стиль, те же эвфуизмы, та же преувеличенная манерность, неестественность в словообразовании, то же острословие, те же вычурные извороты мысли, которые мы встречаем и у Шекспира и которые вызывали слепое восхищение и у ограниченных умов; проницательный же читатель если не осуждал их, то снисходительно прощал, как нечто внешнее, как требование времени, которое приходилось по необходимости выполнять».

Но поговорим о переводах. Есть правило, что переводимое произведение должно сохранять историческое и национальное своеобразие. Во вселенной или универсуме ШЕКСПИР есть разные планеты. Речь идет в данном случае о сонетах совершенно определенной поры, которые включены в общие собрания сонетов, но порою их печатают и отдельно. Каждый предмет требует своих приближений и уточнения.

Так, приступая к переводу свода сонетов Шекспира, следует полностью отдавать себе отчет в том, что, рано или поздно, придется лицом к лицу столкнуться с сонетами 135 и 136, которые представляют для переводчика особую трудность. Оба эти сонета построены на игре с многозначностью слова *will*, которое в контексте сонетов может переводиться как воля, желание (в т.ч. и сексуального характера), вожделение и его объект. Сонеты содержат целый фонтан намеков эротического характера, вряд ли поддающихся однозначному толкованию. Написанное с заглавной буквы, *Will* становится сокращенным именем поэта и его соперника-тезки. Таким образом, перед переводчиком стоит задача, не меняя имени поэта и его соперников, привязать его к чувству (любви) и объекту вожделения.

На примере сонета 135 посмотрим, как разные переводчики решали эту задачу.

*Я – твой Уилл. Ты жен иных не хуже,
Уиллов всех пленишь для разных дел...* (перевод И.Фрадкина)

*Средь разных воль твоих зовусь я «Виль».
Свою как хочешь волю позабавь...* (перевод В. Микушевича)

*Есть стати у других, а у тебя есть воля,
И Воля есть еще в придачу у тебя....* (перевод Н.В. Гербеля)

Недаром имя, данное мне, значит
«Желание». Желанием томим.... (перевод С.Я. Маршака)

Здесь представлены основные переводческие стратегии: игнорирование многозначности и каламбуров (Фрадкин), обыгрывание родительного падежа «воли» и несколько видоизмененного имени Шекспира «воль – Виль» (Микушевич), переименование Шекспира (Гербель), включение перевода имени Шекспира в ткань сонета (Маршак) или в затекстовый комментарий (Гербель).

Принимая во внимание несовершенство каждой отдельно взятой стратегии, а также их детальную проработанность предыдущими поколениями переводчиков, было решено идти своим путем и пожертвовать эквивалентностью перевода в пользу его адекватности. Разница между данными понятиями видится в том, что «эквивалентность» оценивает перевод по логико-семантическому содержанию, а «адекватность» – по иллюкутивной цели и эстетическому воздействию. Проблемы, стоящие перед переводчиками, очень хорошо проиллюстрировал Г. Гейне, сравнив перевод с женщиной: «Если она красива, то неверна, а если верна, то некрасива».

Основной стратегией при переводе 135 сонета стала попытка наиболее полно (на протяжении всего текста) связать желания автора и объект его вожеления с именем поэта и его производными. Полагаем, что в принципе и подобный подход имеет право на существование.

135.

*Ты ешь, другие только грезят пылко;
Я изводил тебя, но стоек был всегда.
Не свил ли новый кто себе гнезда
В том черном мхе на роковой развилке?*

*Холмов иль ям размер – под стать желанью
Снаружи ль, изнутри ль владеть тобой;
Иль что? Князьям – и глаз, и губ сиянье,
А вил друзьям – надежды никакой?*

*Ты видишь: океан, несущий челн,
Приемлет влагу, что дожди пролили;
Пристрой меня к тем, кто с тобою были –
Я Биллом сам был в детстве наречен.*

*Друзей не рань холодным «Нет» своим:
Желанен в каждом я, я – стоедин.*

(перевод 2003 года)

135.

*Всем – дай одно, тебе – я нужен, Уилл,
А также Билл и Вилл, жилланных – стая!
Жиллею, – сам не удовлетворил
Все пожиллания твои, тебя жилляя.*

*Ужель в вилликий грот твоей любви
Впустить моё жилланые трудно билло?
Чужой порыв ты назовешь благим,
А я просилл – гналла, не допустилла!*

*Смотри: дожди, морям себя даря,
За сотни лет чрез край не перелилли;
Впустилла б понырять в свой омут Уилли,
И я б долилл жилланыями тебя.*

*Не злись! Всех милых на груди приветь
И именем любви зови их впродь.*
(перевод 2009 года)

Похожие трудности возникают и при переводе сонета 136. В первом катрене поэт предлагает возлюбленной обмануть ее слепую душу, которая противится их сближению, назвав ей его имя. При этом, в силу игры слов, душа должна понять, что дружба с поэтом – желание самой девушки («мой Уилл» звучит как «моя воля», «мое желание»).

136

*Коль Вильям сердцу твоему не мил,
Скажи, что я Жельям – твое желанье:
Слепому стражу ведомо названье
Той силы, что главнее прочих сил.*

*Я Вольям, вольно реющая птица,
Что в стае начирикается вволю;
Увы, в любви один – ноля не боле,
Хоть до колен свисает единица.*

*Один – забыт, брошен, уничтожен;
Мне б голым колом быть, а не одним
Из частокола, чтоб я был любим
Нодем пушистым, на гнездо похожим.*

*Так дорожи желаньями своими:
Ты и меня полюбишь вслед за ними.*
(перевод 2003 года)

136.

*Раз имя Уилл душе твоей претит,
Скажи: я – Милл; она, слепая, знает,
Как к милому влечет любви магнит,
Тогда все получу, о чем мечтаю.*

*Твой глот набью желанием своим,
Мое-то много больше прочих будет;
Там, где считают сотнями, один –
Ничто, но от тебя-то не убудет!*

*Я – нолик на счету твоих побед,
Хоть должен быть нехилой единицей;
Считай, как хочешь, Уилл я, Милл, иль нет,
Пусть лишь твое желание продлится.*

*Чтоб ты меня до смерти не забыла,
Зови меня и впредь любимым Миллом*
(перевод 2009 года)

Сонеты Шекспира переводят сейчас многие – и профессиональные переводчики, и те, кто только стремится стать таковым. С большим количеством вариантов переводов любой желающий может познакомиться через Интернет. За последнее время значительно возросло количество людей достаточно хорошо владеющих иностранными языками, любящих классическую мировую литературу, стремящимися не только читать ее произведения в подлиннике, но и желающих представить свой вариант перевода широко известных произведений на суд других читателей. Станет ли результатом этого интереса появление нового перевода, который превзойдет работы предшественников, сможет ли кто-либо перевести сонеты Шекспира безупречно для всех категорий читателей и специалистов, покажет время.

Фейтельберг Е.М.

Институт филологии и языковой коммуникации,
Сибирский федеральный университет,
г. Красноярск (Россия)

ФОНОСЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ СОВРЕМЕННОГО ТУРЕЦКОГО ЯЗЫКА

Звукоизобразительная лексика – это область исследования, которой, как утверждают отечественные и зарубежные лингвисты, до сих пор не уделялось должное внимание. Будучи лингвистической универсалией, звукоизобразительная лексика наличествует во всех языках мира; установление межъязыковых соответствий между звукоподражательными и звукосимволическими словами разных языков мира, а также выделение фоносемантических универсалий может во многом способствовать развитию общей фоносемантической теории, а также частной фоносемантики каждого из отдельно взятых языков. Говоря о турецком языке, стоит отметить, что исследователи турецкого языка также согласны с необходимостью изучения звукоизобразительных слов: несмотря на то, что с точки зрения строения, значения, выполняемых функций этот пласт лексики в турецком языке образуют отдельную группу, до сих пор не существует комплексного подхода к его анализу. Автор монографии по строению и классификации турецких звукоподражательных слов Хамзой Зюльфикаром неоднократно подчеркивалось, что, обладая особой стройной словообразовательной системой, а также имея мощный изобразительный потенциал, звукоизобразительные слова достойны более детального исследования.

Звукоизобразительность (т.е. фонетическая, или примарная, мотивированность) есть свойство слова, заключающееся в наличии необходимой, существенной, повторяющейся и относительно устойчивой непроизвольной связи между фонемами слова и полагаемым в основу номинации признаком объекта-денотата (мотивом) [Воронин, 1982, с. 166]. Слова, обладающие этим свойством, образуют звукоизобразительную систему языка, в которую входят звукоподражания и звукосимволизм. Для того, чтобы ограничить эти два понятия, уточним, что для звукоподражания в основе номинации будет лежать звуковой (акустический), а для звукосимволизма – незвуковой признак денотата. Под звукоизобразительными единицами подразумеваются не только те, которые воспринимаются как таковые современными носителями языка, но и те, которые в ходе филогенетической эволюции утратили очевидную связь с признаком денотата. Этот процесс – денатурализация – характерен для процесса филогенетической эволюции любого примарно

мотивированного языкового знака. Однако, «процесс денатурализации знака не означает его демотивации: происходит преимущественная утрата примарной мотивированности, но не мотивированности вообще; примарная мотивированность в значительной мере замещается, вытесняется, «компенсируется» секундарной мотивированностью – семантической и морфологической» [там же, с. 147]. Проблемы установления примарной мотивированности и фоносемантического происхождения некоторых лексических единиц в тюркских языках были проиллюстрированы С.В. Ворониным на основе исследования этимологических словарей: по его данным, в первых двух томах этимологического словаря тюркских языков Э.В. Севорьяна приблизительно лишь 1/10 (9,36%) слов квалифицируется как звукоизобразительные; между тем как проведенное специальное исследование корпуса словаря заставляет квалифицировать как несомненно подражательные более 1/4 (26,88%) слов, а с учетом предположительно дескриптивных эта цифра возрастает до 44,32% [там же, с. 130]. Зачастую за процессом денатурализации следует ренатурализация, то есть возвращение примарной мотивированности языковой единице; чаще всего это можно наблюдать в художественной литературе, когда слово, не являющееся на первый взгляд звукоподражательным или звукоименным, в определенном окружении приобретает фоносемантическую окраску. Эти два процесса представляют интерес для фоносемантики, изучающей звукоизобразительную систему языка как в синхронии, так и в диахронии. Для развития фоносемантики необходимо рассмотрение звукоизобразительных единиц в контексте филогенеза.

В 1921 году на I Тюркологическом съезде отмечалось, что «не изучен и почти совершенно обойден исследователями пратюркский элемент в языке, заключающийся в подражательных словах» (Цит. по: [Воронин, 1990, с. 65]). На самом деле, до языковой революции исследования звукоизобразительной лексики ограничивались отрывочными данными, приведенными в первом тюркологическом труде Махмута Кашгарского 'Divanü Lüğati-t Türk' в 11 веке – в то время уже существовало понятие звукоизобразительной лексики, и, более того, ее выделяли в отдельный класс. Однако, значительный прогресс в этой области был совершен турецкими лингвистами только в последнее столетие. Проблемы подражательных слов в контексте разных исследований затрагивали О.Н. Туна, Х. Эрен, Э. Коджа, В. Хатибоглу, М. Эргин, А.Дж. Эмре, Н. Ючок; несмотря на то, что многие из них рассматривали звукоизобразительную лексику как элемент редупликативных конструкций, их работы представляют собой несомненный вклад в описание звукоизобразительной системы турецкого языка. Так, например, Эргюн Коджа описал структуру редупликативных сочетаний, в состав которых входят

звукоизобразительные слова, и выделил общие черты этих звукоизобразительных слов [Ergün]; Осман Недим Туна указал на то, что турецкие звукоизобразительные слова, входящие в состав редупликативных образований, имеют особенность сохранять свою изначальную форму и не подвергаться денатурализации [Osman, 1948]; Неджип Ючок отметил звукоизобразительный потенциал некоторых звуков турецкого языка, и, более того, соотнес фонетические характеристики этих звуков с семантическими характеристиками слов, в которых они встречаются [Necip, 1951]; Мухаррем Эргин, несмотря на то, что причислял звукоподражания к классу междометий, тоже сумел сказать новое слово в их изучении, привнеся в него свою нестандартную точку зрения [Muharrem, 2008, s. 349]. Наиболее значительный вклад в исследование турецких звукоизобразительных слов внес Хамза Зюльфикар, разработав классификацию по формальным словообразовательным признакам и составив словарь турецких ономапов, насчитывающий более 10 000 единиц.

Опираясь на существующие труды турецких лингвистов, можно с уверенностью заявить, что турецкий язык характеризуется высокой фоносемантичностью. Причина этого не только в том, что значительная доля лексического состава турецкого языка имеет несомненно подражательное происхождение, как было сказано выше; это основано также и на том, что в звукоизобразительной системе турецкого языка, выделяющейся семантически и структурно, сформировались свои принципы словообразования и словоизменения, свои фонетические правила и закономерности. Во многом противореча фонетической и грамматической системам турецкого языка, его звукоизобразительная система является яркой иллюстрацией того, что периферические классы языковых знаков, и подражательные образования в том числе, являются аномальными по отношению к центру [Живов, 1973]. Среди «аномалий» звукоизобразительной системы турецкого языка, или наиболее ярких, характеризующих черт, можно выделить их специфические фонетические и грамматические характеристики.

1. Фонетические характеристики. С точки зрения фонетики для подражательных слов характерно наличие в них звуков в нетипичном для них положении, в частности, звуки /f/, /z/, /l/, /r/, /ç/, /ş/, /h/ в начальной позиции (например, *fisil fisil* «шепотом», *zangırdatmak* «грохотать», *lıklık* «булькающий звук при питье», *rap rap* «ходьба в ногу», *çatırtı* «хруст», *şapır şupur yemek* «есть с чавканьем», *hapşırmaq* «чихнуть»), а также нарушение принципов гармонии гласных, которое, будучи аномальным в центральных образованиях языка, становится закономерным на его периферии. Отмечено, что во втором элементе редуплицированного звукоподражания чаще всего встречается гласный 'u', даже если это не соответствует требованиям сингармонизма: *afıl ufıl* «впопыхах»,

pat put «кое-как» и т.д. Таким образом, структура «первичное односложное звукоподражание + его повторение с чередованием корневого гласного на 'u' + глагол» уже закрепились в звукоизобразительной системе турецкого языка как устойчивая и продуктивная словообразовательная модель. Тем не менее, если принимать это структуру за «закономерность аномальной системы», то можно отметить, что нарушение этой закономерности в пределах звукоизобразительной системы также несет в себе особое семантическое значение. Например, в словосочетании *fan fin konuřmak* – «разговаривать на иностранном (непонятном) языке» нарушение этого правила усиливает ощущение странного, неестественного звука. В этом примере нарушается не только фонетическая модель редупликации звукоподражательного слова, но и гармония гласных турецкого языка, порождая необычную по составу и звучанию, дважды маркированную языковую единицу. Помимо этого, с фонетической точки зрения для турецких звукоподражаний характерно чередование корневого гласного звука, например, *çat, çit, çit; tak, tik, tik, tok; dink, dink, donk* [Намза, 1995, с. 6]. Таким образом с помощью языковых фонетических средств осуществляется «настройка» фонетических свойств слова для более точного соответствия звучащего денотату. Так, гласные /a/ и /o/ ассоциируются с более насыщенным, звонким и громким звуком, а /i/ и /i/ – с более глухим или тихим.

2. Грамматика и словообразование. Грамматические особенности турецких звукоизобразительных слов подробно описаны в работе Хамзы Зюльфикара 'Türkçede Ses Yansımalı Kelimeler': именно они легли в основу его классификации. Согласно Хамзе Зюльфикару, все звукоподражательные слова могут быть первичными (односложными) и вторичными (деривативными) [ibid. s. 7]. По статусу первичные звукоизобразительные слова ближе всего к междометиям, но в силу их словообразовательной продуктивности причислять их к междометиям не представляется релевантным. Первичные звукоизобразительные слова способны образовывать дальнейшие звукоизобразительные структуры с помощью редупликации, либо с помощью аффиксации: это два основных способа словообразования для звукоизобразительных единиц. Подвергнутые аффиксации первичные звукоизобразительные слова переходят в класс вторичных звукоизобразительных слов; при этом редупликации могут быть подвергнуты оба класса. Редуплицированные звукоизобразительные слова, как правило, сочетаются с глаголами (как вспомогательными, так и смысловыми) и играют роль обстоятельства образа действия.

Исходя из исследования, проведенного Хамзой Зюльфикаром, и на основе составленного им словаря звукоизобразительных слов турецкого языка можно утверждать, что количество звукоподражательных корней в турецком языке, в принципе, ограничено. Однако, благодаря

возможностям, которые дает говорящим система словообразовательных средств турецкого языка и чередования корневых гласных и согласных звуков, от этих корней можно образовать практически неограниченное количество деривативных лексических единиц. Так, количество корней насчитывает 762 корня, выделенных Хамзой Зюльфикаром путем тщательного фонетического и этимологического анализа. Тем не менее, нельзя утверждать, что количество звукоизобразительных корней ограничено этим количеством, так как можно предположить, что за счет денатурализации некоторые корни остались неклассифицированными. Кроме этого, за счет ренатурализации, вероятно, к описанному Х. Зюльфикаром набору корней можно добавить еще определенное количество языковых единиц. Необходимо отметить, что звукоизобразительные слова подробно описаны с точки зрения формального подхода. Следующим шагом в этой области должно стать исследование звукоизобразительных корней с целью определения их фонематипа и классифицирования их согласно типу звучащего денотата, с которым они соотносятся.

Таким образом, в рамках данного исследования были кратко описаны специфические свойства звукоизобразительных слов турецкого языка. Тем не менее, его результаты являются промежуточными. Звукоизобразительная лексика – это весьма значительный пласт лексики турецкого языка, обладающий ярко выраженными характеристиками, отличающими его от других классов лексики. Для продолжения исследования необходимо рассмотреть вопрос о том, как соотносятся в турецком языке свойства звучащего денотата и формальные свойства ономотопа; чем отличается функционирование звукоизобразительных слов в турецком и других, родственных и неродственных ему языках; каким образом это может отразиться на переводе слов этого типа и так далее. Данное исследование, как и любое другое исследование в области фоносемантики, является в определенной мере междисциплинарным: оно затрагивает некоторые аспекты фонетики, семантики, теории перевода, теории языка, стилистики. По этой причине результаты, полученные в ходе данного исследования, могут внести вклад в каждую из этих дисциплин, а также, несомненно, в частную фоносемантику турецкого языка и в общую фоносемантическую теорию.

Список литературы:

1. *Воронин С.В.* Основы фоносемантики. [Текст] / С.В. Воронин. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982, с. 244.
2. *Воронин С.В.* Этимология и фоносемантика. [Текст] / С.В. Воронин // Проблемы этимологии тюркских языков. Алма-Ата: «Гылым», 1990, с. 62-70.

3. *Живов В.М.* Центр и периферия в языке в свете языковых универсалий. [Текст] / В.М. Живов, Б.А. Успенский // Вопросы языкознания. М.:, 1973, № 3, с.24-36.
4. *Muharrem Ergin.* Türk Dil Bilgisi. [Text] / Muharrem Ergin. İstanbul: 'Bayrak basım/yayım/tanıtım', 2008. s. 407.
5. *Koca Ergün.* Kırgız-Türk Dillerindeki Yansıma Sözcüklerden Oluşan İkilemeler. [Text] / Ergün Koca. – http://turkoloji.cu.edu.tr/CAGDAS%20TUR%20LEHCELER/ergun_koca_kirgiz_turk_dilleri_yansimalar.pdf
6. *Osman Nedim Tuna.* Türkçe'de Tekrarlar. [Text] / Osman Nedim Tuna //, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi. – Cilt III. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1948, s. 429-447.
7. *Necip Üçok.* Genel Fonetik (ana çizgileri). Necip Üçok. – İstanbul: 'İbrahim Horoz Matbaası', 1951, s. 320.
8. *Hamza Zülfikar.* Türkçede Ses Yansımaları Kelimeler : inceleme – sözlük [Text] / Hamza Zülfikar. Ankara: 'Türk Dil Kurumu Yayınları', 1995, s. 700.

Хамраева Е.А.

Московский педагогический государственный университет,
г. Москва (Россия)

ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ-БИЛЛИНГВОВ В УСЛОВИЯХ ОТСУТСТВИЯ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ

Социализация человека в современном мире определяется его способностью к коммуникации. Действительно, коммуникация пронизывает все сферы нашей жизни – от семейной до корпоративной. Уровень межличностной коммуникации, которую способен инициировать и поддерживать современный ребёнок, свидетельствует во многом о его будущей социальной успешности.

Наш мир многоязычен и поликультурен. Большинство людей в мире владеют больше чем одним языком, то есть, если подходить к терминологии достаточно широко, являются билингвами. Когда-то У. Вайнрайх выдвинул идею о том, что билингвизм может быть составным (compound), когда системы двух языков образуют нечто общее; координативным (coordinate), когда системы двух языков существуют относительно независимо; субординативным (subordinate), когда система второго языка постигается через систему первого [Вайнрайх, 1979]. Позже стали считать третий тип подвидом первого.

Дискуссия о психолингвистических основах билингвизма или двуязычия может быть бесконечной, потому что сам процесс билингвизации очень неоднороден, как и сопровождающий его терминологический аппарат. Сложность проблемы выражается, например, в обилии и неточности терминологии – первый/второй, основной / второстепенный, свой/чужой, домашний, семейный, родной, главный, доминирующий, наследственный / приобретенный, язык окружения, язык матери или отца.

Однако особо интересен в контексте двуязычия именно детский возраст. Ситуации, в которых дети овладевают двумя языками, всегда разнообразны. Более всего получила распространение ситуация «семейного» билингвизма, когда один из родителей говорит на одном языке, а другой – на другом. Считается, что раннее двуязычие, если соблюдается принцип «один язык – одно лицо», должно складываться внешне относительно благополучно, хотя на практике не всегда оказывается таковым. Эта ситуация не симметрична: поскольку в раннем детском возрасте с ребенком обычно чаще находится мама, чем папа, то язык матери в этот период будет доминировать (*langue maternelle*). В дальнейшем язык социализации ребёнка – язык школы, страны, где он живёт, станет для него социально значимым в большей степени, «потеснит» язык семьи или язык матери.

В билингвальном окружении доминирующим всегда становится язык, обеспечивающий социальную успешность, поэтому основным измерителем возможного билингвизма становится *социальный статус языка*.

Действительно, вхождение в мир, ориентация в социальной среде, выработка общественно значимых норм – все это будет происходить у билингва несколько иначе, чем у моноязычного ребенка. Конечно, родители, владеющие языком окружения, могут влиять на то, как ребенок будет пользоваться этим новым для него средством общения. Например, они могут помочь ему разобраться с грамматикой, объяснить, чему в родном языке соответствуют приобретенные понятия, найти эквиваленты чужим представлениям и мнениям о мире.

В обучении билингва необычайно важна сфера когнитивистики. Развитие ребёнка должно быть постоянным, поэтому важно «запустить» когнитивные механизмы билингва, научить ребёнка мыслить, находить решение проблем. Причем важно, что это изначальное когнитивное развитие эмоционально окрашено: слова, которые ребенок узнает от любящих его людей, имеют особую теплоту, сохраняются в его сознании, становятся во взрослом возрасте счастливым воспоминанием.

Как же учить ребёнка-билингва языку? Одному языку, двум, последовательно или во взаимосвязи?

Сегодня проблема обучения билингва обозначила в России разного адресата:

1. Русскоязычный ребёнок, находящийся вне русской языковой среды.
2. Ребёнок-билингв из национальных российских регионов, социализация которого непосредственно связана с его успешностью в сфере русского языка.
3. Ребенок из семьи мигрантов, причем как с территории РФ, так и из стран СНГ, находящийся в мегаполисах России.

В каждом случае круг проблем разнообразен, однако выделяется некий спектр схожих вопросов: сохранение русского языка, успешность (и успеваемость в свете обязательной сдачи ЕГЭ) в предмете «русский язык», запуск «когнитивных» механизмов на родном и изучаемом языках, обучение разноуровневой коммуникации, одновременное обучение языку и культуре.

В настоящее время особое развитие получила культуuroобразующая концепция обучения языку, в соответствии с которой происходит отход от абсолютизации коммуникативного подхода и формирования только коммуникативной компетенции в качестве итоговой цели обучения. Важным оказывается и формирование межкультурной, социальной по своей природе, компетенции. А главным механизмом её формирования у ребёнка-билингва становится диалог культур. Действительно, отрыв

изучения языка от связанной с ним культуры приводит к упрощению окружающего мира, ограниченным представлениям о его устройстве. Этот отрыв недопустим в билингвальном обучении. Осознание себя частичкой большого этноса, знание культурных традиций, обычаев, праздников, умение видеть и ценить специфичные для того или иного этноса личностные качества – залог успешности в обучении русскому языку, поскольку позволяют создать лингвомир ребёнка, насыщение которого будет происходить всю жизнь (тогда доброта не будет восприниматься недалёкостью, «неумением жить», честность – глупостью, экспансивность – невоспитанностью, открытость – наивностью и т.д.).

На наш взгляд, именно организация раннего – дошкольного и школьного – билингвального образования активизирует формирование человека новой культуры, поскольку становится точкой развития как минимум двух лингвомиров. Освоение русского языка и русской речи – важнейший элемент приобщения ребёнка-билингва к ценностям русской культуры. С развитием языкового сознания начинается построение поля активного взаимодействия не только с представителями «своей» языковой культуры (своей – по факту рождения), но также – развитие диалога с представителями иных культур (диалог культур).

Владение иными языками облегчает восприятие уникальной специфичности любой культуры. *Необходимость позитивного осознания билингвизма в контексте освоения культурных ценностей является важнейшей задачей современного этапа развития цивилизации.*

В обучении билингва необычайно важным становится полноценно формирование речевой деятельности. Известны варианты, когда русская речь ребёнка, попавшего в иную среду, утратила перспективу роста. Мы рискуем получить человека с несформированными речевыми механизмами в любом языке. Если речь не сформирована полноценно ни на одном языке, страдают когнитивные навыки, разрушается сама структура мысли, минимальные попытки самовыражения индивида, что ведет не только к психологическим стрессам, но и к глубоким потерям в качестве общения и ущербности самой человеческой личности. Такое явление, называемое полужычием (аддитивный билингвизм), весьма пагубно и для общества в целом, т.к. определенная часть его членов не может регулировать свои эмоции и придавать соответствующую словесную форму своим чувствам, потребностям, желаниям.

Характер, темперамент, индивидуальный склад личности, особенности памяти, внимания, воображения, общения всегда важны в обучении языку. В любом случае, у ребёнка-билингва необходимо формировать *коммуникативные личностные качества* ещё в период дошкольного детства, потому что это свойство позволит избежать языковых барьеров и скажется на скорости усвоения языков. Если же склонность к большо-

му количеству контактов с другими людьми позволяет много общаться на изучаемом языке, то вторым необходимым качеством билингва становится необходимость *осознанного, основательного и методичного изучения словаря*, овладения стилистическими нормами и активного изучения литературы на языке оригинала. Если в раннем школьном возрасте сочетать сознательный подход к изучению языка с коммуникативным (естественность общения) и конструктивистским (ученик активно участвует в выработке своих знаний о языке), то успешность в обучении ребёнка-билингва высока.

Способность детей к восприятию нового чрезвычайно высока. Однако способность к восприятию нового достигает своей высшей точки, после чего замирает. Этот научно доказанный факт получил свое подтверждение в исследованиях М. Монтессори, доказавшей, что «психическая сила», помогающая развитию ребенка, проявляется лишь в особые временные периоды, регулируемые природой. Эти периоды интенсивного детского развития получили названия сензитивных. Создавать условия для их реализации означает содействовать природосообразному развитию ребенка и стимулировать его.

Возраст 4–8 лет – это активный период развития речевых способностей. В это время ребёнок может легко и естественно «войти» в языковое поле, освоиться в нем и осознать свою принадлежность к языковой культуре родного народа. Если в данный возрастной период такой языковой «вход» не состоится, то в последующие годы на подобную культурную адаптацию неизбежно будет затрачено гораздо больше усилий (настолько больше, что человек может решить для себя, что не имеет к «этому» языку особого интереса и способностей, а к «этой» культуре никакого отношения).

При этом современная педагогическая практика не располагает достаточными образовательными средствами для решения этих задач. Применение отечественных классически «выдержанных» методов, как и распространение псевдоновационных методических приемов, «собственных» авторских (самобытных) методик в области культурной речевой адаптации детей часто не приводит к желаемым результатам, особенно в условиях ограниченной языковой среды. В том или ином случае решаются лишь тактические задачи «внешней» социализации ребенка – обучение его чтению и письму, тогда как задачи стратегические – формирование потребности пользоваться полученными навыками для общения с другими людьми остается у него несформированной.

Действительно, языку нельзя научить, ему можно только научиться. Формирование мотивов изучения языка и постижения основ национальной культуры будет возможным при учете ряда основополагающих принципов организации личностно-ориентированного языкового курса.

1. **Коммуникативно-функциональный принцип** – задающий комфортный (беспроблемный) «вход» ребенка в языковое «поле».

Тщательно проведен отбор сведений о языке, а также лексических единиц и речевых конструкций, необходимых для осмысленного усвоения детьми и решения ими повседневных речевых задач.

2. **Этико-эстетический принцип** – направляющий ребенка на сознательное освоение культуры речевого поведения, неперемное постижение им изобразительных свойств языка.

Программа курса спроектирована в нескольких основных сюжетных линиях, дающих возможность каждому ребенку совершить речевое «погружение» в ту или иную тематику и получить в результате свой личный творческий продукт, выполненный в сотрудничестве с педагогом, родителями, сверстниками.

3. **Принцип сотрудничества** – направляющий ребенка на совместную работу в коллективе, малой группе, паре на достижение общих целей.

Организация позитивного интеллектуального взаимодействия между детьми строится на их взаимозависимости (общая цель, четкое распределение ролей-функций, наличие общих учебных средств и общего для всех поощрения), личной ответственности, равном участии в работе и обязательной рефлексии – групповом обсуждении результатов деятельности. Обучение в сотрудничестве активизирует произвольную речевую и мыслительную деятельность ребенка, повышает его мотивацию, развивает ценные качества его личности.

4. **Принцип вариативности** – обеспечивающий каждому ребенку выбор вида той или иной деятельности, способа ее исполнения, учебных инструментов и средств.

Приобретение собственного индивидуального учебного стиля позволяет каждому ребенку получить максимальный результат при оптимальных трудовых и умственных затратах. Личный успех, в свою очередь, обогащает опыт, приобретаемый группой. Учебные стратегии успешного запоминания материала, его воспроизведения и творческой переработки становятся известны и доступны всем членам детского коллектива.

По данным ряда исследователей, билингов в мире больше, чем монолингвов. Известно, что к настоящему моменту детский билингвизм охватывает почти половину детей на нашей планете. Предполагают, что эта тенденция будет расти и дальше. Именно поэтому сегодняшний интерес к обучению ребёнка-билингва имеет необычайную перспективу: необходимо изучить механизмы формирования компетентностей, их транспозитивный перенос из одного языка в другой, способы формирования лингвомиров и ещё многое другое.

Харатсидис Э.К.

Фракийский университет имени Демокрита,
г. Комотины (Греция)

К ВОПРОСУ ПЕРЕВОДА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ГРЕЧЕСКИЙ ЯЗЫК: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В последние годы в Греции возрос интерес к русскому языку и к русской культуре. Сегодня на полках книжных магазинов можно увидеть огромное количество книг как русских классиков XIX – начала XX веков, уже хорошо известных греческой литературной общественности, так и произведения современных авторов. Благодаря усилиям молодых переводчиков у греческого читателя появилась прекрасная возможность поближе познакомиться с произведениями современных русских писателей, глубже вникнуть в литературный процесс и понять смысл тенденций, наметившихся в российской литературной мысли в 80 – 90 гг. XX века.

Первые переводы произведений русских писателей на греческий язык появились ещё в первой половине XIX века. Они знакомили греческого читателя с творчеством поэтов-декабристов, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.А. Крылова и др.

Заложенное в характере русского народа героико-патриотическое и активно-творческое начало, получившее воплощение в былинах и древнерусских героических повестях, в революционных и вольнолюбивых сочинениях русских писателей и поэтов были близки и понятны греческому народу. В них, как в зеркале, отражались чаяния и стремления греческого народа, вставшего на борьбу за освобождение от многовекового турецкого ига. Борьба греческого народа не была безразлична русской интеллигенции. Она знала о тяжелом положении греков в Османской империи, так как в среде русской интеллигенции было много представителей греческого народа, вдохновителей и руководителей революционной борьбы, охватившей Грецию. Свободолюбивые идеи передовых людей России подпитывали и воодушевляли их стремления. И, наоборот, революционная борьба греческого народа находила своё духовно-эмоциональное воплощение в произведениях русских поэтов и писателей первой четверти XIX века.

Борьба греческого народа за свою свободу по времени совпала с зарождением декабристского движения и с созданием в России различных литературных и общественных организаций. Идеями к ним примыкали и представители греческой интеллигенции России. Репутацией умного и просвещенного человека пользовался Иоаннис

Каподистрия. Его считали покровителем наук и искусств. Он был широко известен среди литераторов, являлся почетным членом известного литературного кружка «Арзамас», в который входили А.С. Пушкин и В.А. Жуковский, а в 1818 году был избран членом Петербургской Академии наук. Весьма лестно отзывались о нём Жуковский и Н.М. Карамзин¹. Среди «Арзамасцев», во время различных собраний можно было встретить и другого молодого грека Александра Ипсилантия², близкого друга графа Орлова.

Указанный период характеризуется двумя направлениями в переводе. С одной стороны, на греческий язык переводятся произведения поэтов-декабристов, в творчестве которых тема греческой революции была одной из основных. Многие из них «греческую идею» ставили во главу поэтического творчества, что делало возможным показать своё отношение к назревающему революционному взрыву в России.³ Грекофильские настроения мы видим в произведениях Рыльева, Кюхельбекера, Раевского, Сомова, которые в своих произведениях воспевали свободу и борьбу греческого народа.

С другой стороны, к этому времени относятся переводы греческих героических поэм на русский язык, например «Одиссея» Гомера (в переводе В.А. Жуковского).⁴

Интересно в этом отношении творчество Николая Гнедича, который по праву считается лучшим переводчиком «Иллиады» на русский язык. Вместе с переводом поэмы Гнедичу удалось сделать достоянием русской поэзии самого Гомера, имя которого стало ассоциироваться с героиче-

¹ См. Биографическая энциклопедия. 2006 – 2009. www.biografia.ru

² Александр Константинович Ипсиланти, князь – сын молдавского государя, генерал-майор русской службы, герой Отечественной войны 1812 года, организатор и руководитель греческого восстания 1821. Образ Ипсиланти Пушкин собирался запечатлеть в поэме о гетеристах и тепло отозвался о нем в стихотворениях «Меж тем как генерал Орлов» и «К Овидию». См. *А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений* в 10 томах. Т. 4. (комментарии к «Повестям Белкина»), М., 1954; Биографическая энциклопедия. 2006 – 2009. www.biografia.ru

³ Подробнее см. *Μήτσος Αλεξανδρόπουλος. Η Ρωσική Λογοτεχνία. Ιστορία σε τρεις τόμους. Από τον 11^ο αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917. Τόμος Β΄*. ΚΕΔΡΟΣ. 1978. [*Μιςος Αλεξανδρουπος. Русская литература. История в трёх томах. С 11 века и до революции 1917 года. 1978.*]

⁴ Например, поэма Кюхельбекера «Греческая песня» и «Ода Байрону», стихотворение В. Раевского «Друзьям в Кишинёв», в котром он, обращаясь к своим друзьям, говорит о греческой революции и др. Подробнее см. *Μήτσος Αλεξανδρόπουλος. Η Ρωσική Λογοτεχνία. Ιστορία σε τρεις τόμους. Από τον 11^ο αιώνα μέχρι την επανάσταση του 1917. Τόμος Β΄*. ΚΕΔΡΟΣ. 1978. [*Μιςος Αλεξανδρουπος. Русская литература. История в трёх томах. С 11 века и до революции 1917 года. 1978.*]

ской атмосферой и романтизмом. Перевод Н. Гнедича безупречен и совершенен. Конкретность, зримость, наглядность описаний – вот основное качество поэзии Гомера, которое смог передать переводчик. Однако этот приём не снижает приподнятость тона и эпическую величавость «Илиады». «Одним из средств, создающих эту приподнятость, был особый язык эпоса – изначально неразговорный, сложенный из элементов различных греческих диалектов. Во все времена он звучал для самих греков отстранённо и высоко и уже в классическую эпоху казался архаичным». Русский перевод «Илиады», выполненный Н. Гнедичем, как нельзя лучше воспроизводит отчуждённость эпического языка, его приподнятость над всем обыденным, его древность. Сегодня благодаря Н. Гнедичу русский читатель имеет возможность не только познакомиться с древним текстом поэмы, но и понять мироощущение самого Гомера⁵.

В 1821 году Н. Гнедич издаёт «Боевой гимн Греков» («*Πολεμικό Ύμνο των Ελλήνων*»), который написал под влиянием творчества Ригаса Фереоса. А в 1824 году отдельным томом издал другой большой труд – перевод «Современных народных песен Греков» («*Δημοτικών τραγουδιών των σημερινών Ελλήνων*»). В предисловии к изданию поэт проводит параллель между народными песнями греков и русскими народными песнями, что вызвало определенный интерес у литературной общественности того времени.

Позже В. Белинский, анализируя творчество Н. Гнедича, отмечал, что перевод греческих песен это большой вклад в русскую литературу.⁶

В 60 – 80 годы XIX столетия в Греции сильно возрастает интерес к русской классической литературе. В указанный период самые популярные литературные журналы и газеты Греции считали за честь знакомить своих читателей с произведениями русских писателей. Издатели отводят переводам произведений русских писателей всё больше страниц. В отзывах и критических статьях указывалось на то, что русские писатели в своём творчестве обращаются к новым темам социальным, историческим и психологическим; выявляют и решают проблемы гораздо сложнее, чем знала предшествующая европейская литература. Переводятся и издаются произведения известных русских прозаиков И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. В таком идейном наполнении русская художественная мысль стала восприниматься в Греции.⁷

⁵ Гомер. Илиада. Одиссея. Пер. Н. Гнедича, В. Жуковского. Вступ. Ст. Симона Маркиша. Путь к Гомеру. С. 20.

⁶ Подробнее см. Μήτσος Αλεξανδρόπουλος. [Мицос Александропулос.] указ. работа.

⁷ Произведения русских писателей печатаются в журналах: «Αττικόν Ημερολόγιον», в 1882 в журнале «Εσπερος», в 1883 – «Εστία», 1885 – в «Κλειώ» и в «Εβδομάς» и др.

По мнению С. Ильинской, это новый, более высокий уровень представления русской литературы греческому читателю. Появляются новые переводы произведений А.С. Пушкина, И.А. Крылова. В критической литературе их творчество освещается в духе новых веяний, которые были заметны в литературном процессе в самой России. Особые чувства у греческого читателя вызывали произведения Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Много споров велось вокруг романа «Преступление и наказание»⁸. Однако самым почитаемым оставался А.С. Пушкин. В 1880 году к 50-летию смерти поэта журналы «Парнасос» и «Эстия», освещая торжественные мероприятия, связанные со скорбной датой и открытием памятника великого поэта в Москве, напечатали переведённую с французского языка биографию А.С. Пушкина. В предисловии к ней автор пишет об А.С. Пушкине как о самом великом писателе России. Далее, анализируя его творчество, называет А.С. Пушкина большим другом Греции, который во многих своих произведениях с энтузиазмом воспевал борьбу греческого народа за освобождение⁹.

В периодической печати этого времени в качестве предисловий появляются первые аналитические статьи греческих критиков к издаваемым произведениям Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. В них авторы пытались открыть перед читателем идейно-художественные искания русской литературы конца 40 – 50 годов XIX века. Первым таким опытом в греческой критической мысли стал труд «О русской литературе» С. Карафеодори. В этом исследовании автор старается дать периодизацию русской литературы с момента её зарождения и до современности, останавливаясь на творчестве авторов, которые ярко и объективно отображали ту или иную эпоху¹⁰.

В некрологе на смерть И.С. Тургенева, опубликованном в популярном журнале «Эсперос», анонимный автор писал о том, насколько имя писателя и его творчество, перейдя национальные границы, «натурализовались» в мировую культуру, став ее неотъемлемой частью. Далее подчёркивалось, что И.С. Тургенев стоял в авангарде своих соотечественников в мировом признании. Лучшие его произведения были переведены в Европе и читались наравне с произведениями Флобера, Мопассана, Генри Джеймса, с которыми И.С. Тургенев поддерживал са-

⁸ см. *Ιλίνσκαγια Σόνια* Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα 19^{ος} αιώνας. Αθήνα. 2006. [*Ильинская Соня*. Русская литература в Греции. Афины. 2006]; *Χαρακιδис Э.К.* История переводов произведений И.С. Тургенева на греческий язык в свете истории перевода русской классики в Греции (по материалам XIX века). Франция, Лиль.

⁹ Joel Le Javouteux, «Αλέξανδρος Πούσκιν» («Александр Пушкин»), биографический очерк, перевод с французского. *Εστία (Эстия)*, т.10, номер 246, 14.9.1880.

¹⁰ Полный текст статьи см. в книге *Ιλίνσκαγια Σόνια* Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα 19^{ος} αιώνας . Антология. Стр. 223-257.

мые тесные дружеские отношения. Прожив около сорока лет во Франции и Германии и находясь в гуще литературной жизни Европы, он подготовил духовную почву для триумфального вхождения в европейскую литературную действительность известных русских классиков и их произведений.¹¹

Возвращаясь к вопросу о переводах на греческий язык русской художественной и критической литературы, надо отметить, что в основном они были переведены с французского языка. В процентном соотношении они составляют более 80%. 20% произведений русских классиков переводилось с других европейских языков или принадлежали перу переводчиков, представляющих греческую диаспору России. Это были люди с хорошим образованием, глубокими познаниями русского и греческого языков и культуры двух народов, но не профессионалы в переводческом искусстве, а люди «просто влюблённые» в русскую культуру.

Помимо этого, еще одна проблема, которая усложняла процесс перевода, – это двуязычие (кафаревусы и димотики), просуществовавшее до 70-х годов XX столетия.

Переводчики должны были сохранить не только индивидуальный стиль писателя, но сделать переводной текст понятным греческому читателю, плохо знающему официальный научный язык кафаревуса, на котором издавалась переводная литература.

Новый наплыв переводной русской художественной литературы наблюдается в период с 1880 года по 1930 год. Это было связано с деятельностью так называемого «восточного крыла», представленного огромным количеством журналов, отдельных издательств, занимающихся изданием переведённой литературы.

Их издательские дома находились в Александрии, на Кипре, в Смирне (Измир) и Константинополе. Их деятельность была направлена на удовлетворение читательских потребностей греческой диаспоры, расселённой на севере от Эгейского моря и в восточном Средиземноморье.

В первые десятилетия XX века в указанных районах во всех крупных центрах, где компактно проживало греческое население, появляются новые литературные периодические издания: в Александрии – «Неа

¹¹ Журнал «*Εστερως*», 1/13. 9.1883 г. На страницах указанного журнала печатались рассказы, романы, отрывки из произведений И.С. Тургенева. В 80-ые годы XIX века многие периодические издания печатают произведения автора. Из них надо отметить журнал «*Ἐστία*» («*Εστία*»), «*Ἐφίμερις*» («*Εφίμερις*»), «*Ἐβδομάς*» («*Εβδομάς*»). В последнем были напечатаны романы И.С. Тургенева (например «*Δωρηνάσκειο*»), новеллы и др. Подробнее см. *Πλίνκαγια Σόνια Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα 19^{ος} αιώνας*. «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ Α.Ε.» Αθήνα. 2006. [*Ильинская Соня*, 2006].

Зои», «То Серапион», «Та Граммата» и «Арго»; в Константинополе – «И Зои», «То Нео Пневма», «Та Хроника» и «О Дионисос»; в Смирне (Измире) – «И Неотис», «И Неа Зои» и «И Техни» и т.д., на страницах которых печатаются переводные произведения мировой классики, в том числе и русской.

Русская классика в основном была представлена произведениями самых читаемых к тому времени писателей: И.С. Тургенева, А.П. Чехова, и меньше – Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и др.¹² Надо отметить, что львиная доля переведённой художественной литературы была напечатана на страницах газет и журналов, однако отдельными томами или собраниями сочинений переведенные произведения мировой классики издавались крайне редко.¹³

В период после Первой мировой войны и революции в России в просоциалистической молодёжной среде повышается интерес к реалистической и социальной прозе, поэтому переводятся в основном произведения русских писателей нового поколения, например А.П. Чехова, М. Горького и др. Однако произведения русской литературы продолжают переводиться на греческий язык с европейских (в основном с французского), что, естественно, отражалось на качестве перевода.

30-е годы XX столетия стали поворотными в судьбе русской переводной литературы в Греции. После основания Костасом Говостисом издательского дома произведения русских писателей стали переводиться непосредственно с языка оригинала, что сильно отразилось на качестве перевода. Наиболее значительными были переводы Афины Сарантиди и Ариса Александру, переведивших не только произведения русской классики XIX века, но и современных им советских писателей.

В 60-е – 70 годы XX века переводом русской литературы на греческий язык занимались Яннис Рицос и Мицос Александропулос – известные греческие писатели. Они продолжили традицию, заложенную Костасом Говостисом, переводить произведения с языка оригинала. Поэтому, на наш взгляд, лучшие переводы В. Маяковского, М.Шолохова и др. были выполнены именно ими.

В заключение хотелось бы отметить, что и сегодня интерес к русской литературе у греческого читателя велик. Это связано, прежде всего, с продолжающейся эмиграцией, а также расширением и укреплением экономических, политических и культурных связей между странами.

¹² Λ. Παπαλεοντίου στη βιβλιογραφική του μελέτη *Λογοτεχνικές Μεταφράσεις του Μεϊζονος Ελληνισμού. Θεσσαλονίκη*: Κ.Ε.Γ., 1998, 13-26. [Папалеонтиос Л. Литературные переводы в среде греков диаспоры. Введение. Салоники. Центр новогреческого языка, 1998. с. 13 – 26.]

¹³ Там же.

Харитонова Е. В.

Северо-Восточный государственный университет,
г. Магадан (Россия)

НАЦИОНАЛЬНО-СПЕЦИФИЧЕСКОЕ В ПЕРЕВОДЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИИ

Анализ взглядов исследователей по вопросу функционирования культурно-специфического в языке приводит к выводу о том, что не существует строгих терминологических рамок, четко определяющих базовые компоненты данной категории, а также регламентирующих особенности взаимодействия этих компонентов.

Явление безэквивалентности / лакунарности как отражение национально-культурной специфики исследовалось представителями различных областей языкознания: лингвострановедения, контрастивной лингвистики, теории и практики перевода, семасиологии (Л.С. Бархударов, Е.В. Бреус, Г.В. Быкова, Е.М. Верещагин, В.С. Виноградов, В.Г. Гак, Н.К. Гарбовский, В.И. Жельвис, Н.Г. Комлев, В.Г. Костомаров, В.Н. Крупнов, Л.К. Латышев, Г.В. Россельс, Я.И. Рецкер, И.А. Стернин, Г.Д. Томахин, А.В. Федоров, Н.А. Фененко, Г.В. Чернов, А.Д. Швейцер; С. Влахов, Р.П. Зоривчак, П. Ньюмарк, М. Снелл-Хорнби, С. Флорин, Дж. Хауз, Б. Шульце и др.). Несмотря на многочисленные попытки лингвистического анализа безэквивалентной лексики, вопросы, связанные с национально-культурными факторами в системе языка, до сих пор вызывают научные споры и все еще ждут своего разрешения, о чем свидетельствует и терминологическая разногласия, возникающая при описании данного явления.

Применительно к сопоставлению лексического состава языков чаще всего используются термины «безэквивалентная лексика», «реалии» или «лакуны». Рассмотрим данные категории более подробно.

Г.В. Быкова отмечает, что большинство исследователей при рассмотрении расхождений, как в языках, так и в культурах предпочитают термин *лакуна* (В.Л. Муравьев, В.Г. Гак, В.И. Жельвис, И.А. Стернин, О.А. Огурцова, Н.И. Конрад, Ю.А. Сорокин, И.Ю. Марковина, Ю.С. Степанов, Л.С. Бархударов, Н.В. Дмитрюк и др.) [Быкова, 2003, с. 26].

Термин *лакуна* (от лат. *lacunae* – углубление, впадина, провал, полость; от франц. *lacunae* – пустота, брешь) в научное употребление ввели канадские лингвисты Ж.П. Винне и Ж. Дарбельне, определяя его как явление, которое имеет место всякий раз, когда слово одного языка не имеет соответствия в другом языке (см. подробнее: [Vinay, Darbelnet. 1995, с. 65–66]). Исследователи англоязычной культуры для обозна-

чения «темных мест» «чужих культур» пользуются терминами «gar», «void», «blank space» (пробел, пустота). В отечественной литературе понятие «лакуна» трактуется по-разному.

В рамках одного из подходов лакуны определяются как «национально-специфические слова» [Дмитрюк: электронный ресурс]. О.А. Огурцова, в свою очередь, пишет: «Лакуна – слово, словосочетание (как свободное, так и фразеологическое), грамматическая категория, бытующие в одном из сопоставляемых языков и не встречающиеся в другом сопоставляемом языке» [Огурцова, 1979, с. 79].

В новейшей монографии И.Ю. Марковиной и Ю.А. Сорокина представлена подробная теория лакун, выступающая в качестве инструмента изучения процессов межкультурного общения. В своей работе авторы определяют лакуны как «базовые элементы национальной специфики лингвокультурной общности, существующие в текстах... и затрудняющие понимание соответствующего фрагмента текста инокультурным реципиентом» [Марковина, Сорокин, 2008, с. 108].

На наш взгляд, при использовании термина «лакуна» для наименования предметов, явлений и действий допускается определенная терминологическая неточность. Согласно словарным определениям, лакуна – это «пустота, брешь», иными словами лакуна подразумевает отсутствие слова, а не наоборот. Отсутствие языкового явления в одном из сопоставляемых языков не может рассматриваться как «овнешнитель национально-культурной специфики образов языкового сознания», как об этом пишет И. В. Привалова [Привалова, 2005, с. 68], или обладать такими признаками, как «непонятность, непривычность (экзотичность), чуждость (незнакомость), ошибочность или неточность» [Марковина, Сорокин, 2008, с. 108]. Подобные черты характерны для реалий языка и культуры, а не лакун. Удачную формулировку, позволяющую избежать подобной неточности, дает И.А. Стернин: межъязыковая лакуна представляет собой *отсутствие* лексической единицы в одном из языков при ее наличии в другом. Исследователь также полагает, что единица языка-партнера, на фоне которой обнаружена лакуна в исследуемом языке, является безэквивалентной, то есть понятия межъязыковой лакуны и безэквивалентной единицы соотносительны и взаимно предполагают друг друга [Стернин, 1989, с. 46]. Иными словами, безэквивалентная (неполноэквивалентная) лексика характеризует лексический состав языка-оригинала, в то время как лакуны характеризуют язык перевода.

Исследователями предлагаются самые различные классификации межъязыковых лакун. В контексте нашего исследования важным представляется разграничение лакун на абсолютные и относительные в трактовке И.А. Стернина. Полное отсутствие единицы, соответствующей единице другого языка, дает возможность говорить об абсолютной

лакуне, в случае, если соответствие есть, но оно не адекватно, образуются относительные лакуны [там же, с. 47]. Следовательно, при передаче безэквивалентной лексики переводчик сталкивается с проблемой заполнения абсолютных лакун; при передаче неполноэквивалентной лексики (семантической или фоновой) переводчик ищет пути компенсации относительных лакун.

Переходя к проблеме определения реалий, отметим, что наряду с отсутствием четких критериев отделения реалий от «нереалий», существуют и заметные расхождения в терминологии – различные переводоведы по-разному решают вопрос о том, следует ли считать реалиями только предметы, явления и понятия или отнести к ним также языковые единицы, обозначающие эти предметы, явления и понятия (подробнее о реалии-предмете и реалии-слове см, например: [Влахов, Флорин, 2006, с. 20–21; Томахин, 1988, с. 10–11]. Н.А. Фененко, в монографии «Язык реалий и реалии языка» отмечает: «нельзя не отметить терминологической недостаточности термина реалия, поскольку им обозначается и явление внеязыковой *действительности* (предмет) и его *культурный* эквивалент (концепт) и средство номинации этого концепта в языке (лексема или фразеосочетание). За неимением лучшего можно было бы пока говорить о R-реалиях (от фр. *realite*), C-реалиях (от фр. *concept culturel*) и L-реалиях (от фр. *lexeme*), оставив термин «реалия» в качестве родового» [Фененко, 2001, с. 17]. Л. Лейтон также пишет о реалиях-словах и реалиях-предметах: «Taken as words, *realia* constitute a problem of linguistics; as objects, concepts or phenomena, they become a cultural problem of conveying distinctive national character» [Leighton, 1991, p. 219].

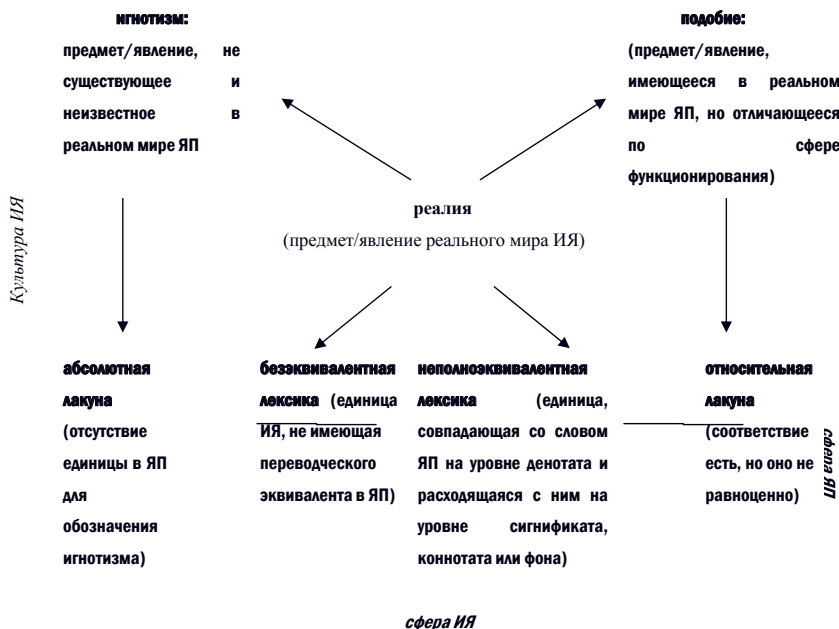
В нашей работе мы придерживаемся точки зрения А. В. Федорова, А.Д. Швейцера и других переводоведов, согласно которой реалиями следует считать сами специфические предметы, явления, понятия, а не соответствующие означающие. Лексические же единицы, обозначающие реалии социальной практики данного языкового коллектива, мы относим к безэквивалентным или неполноэквивалентным словам. В этой связи заслуживающим внимания является замечание Е. М. Солнцева, сделавшего акцент на том, что именно *сам референт-реалия* является носителем национального колорита народа, говорящего на ИЯ, но единицы ИЯ и ЯП, обозначающие его, далеко не во всех случаях являются носителями такого колорита [Солнцев 1999, с. 48]. Иными словами, мы предлагаем рассматривать реалии не как лексическую категорию, входящую в состав безэквивалентной лексики (именно так определяют реалии такие авторы, как Г. В. Чернов [Чернов, 1958, с. 916–91д], Л.С. Бархударов [Бархударов, 2008, с. 94–95], С. Влахов и С. Флорин [Влахов, Флорин, 2006, с. 56], А.О. Иванов [Иванов, 2006, с. 137] и др.), а как

предмет или явление реального мира, соотносимое с языком в рамках оппозиции «обозначаемое : обозначающее».

Кроме того, необходимо отметить неправомерное, на наш взгляд, использование термина «реалия» в контексте ЯП. Для иноязычного реципиента предметы, явления и понятия, специфические для культуры ИЯ и оказывающиеся для его носителей реалиями, не являются таковыми для получателей перевода. Для иноязычного читателя содержание реалии не репрезентируются в сознании без использования переводчиком дополнительных средств и способов, направленных на раскрытие содержания того или иного национально-маркированного феномена. До этого времени реалия ИЯ для иноязычного реципиента остается *лексическим фантомом* (в терминологии Б.Ю. Нормана). Иными словами, реалия ИЯ для носителей ЯП является *игнотизмом* (от лат. *ignōtus* «неизвестный», «неведомый»).

Соотношение между понятиями, характерными для культуры ИЯ и не свойственными для культуры ЯП, а также их языковыми воплощениями можно представить следующим образом:

Соотношение между культурно-специфическими понятиями ИЯ, их языковыми воплощениями и их соответствиями в ЯП



Предложенное нами понятие «игнотизм» в качестве пандана к переводоведческому понятию «реалия» не только не утяжеляет терминологическую нагрузку в сфере функционирования национально-специфического в языке и культуре, но и позволяет дифференцировать предметы, явления или категории данной культуры и их отражение в языке.

Список литературы:

1. *Бархударов Л.С.* Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.
2. *Быкова Г.В.* Лакунарность как категория лексической системологии. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2003. – 364 с.
3. *Влахов С.И., Флорин С.П.* Непереводимое в переводе. М.: Р. Валент, 2006. – 448 с.
4. *Дмитрюк Н.В.* Межкультурное общение и лексическая лакунарность // <http://www.natek.freenet.kz/dmitryuk.htm>
5. *Иванов А.О.* Безэквивалентная лексика. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Изд-во С-Петербур. ун-та, 2006. – 192 с.
6. *Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А.* Культура и текст. Введение в лакунологию. М.: ГЭОТАР-Медиа, 2008. – 144 с.
7. *Огуцова О. А.* К проблеме лакунарности // Функциональные особенности лингвистических единиц: Сб. трудов Кубанского ун-та. Вып. 3. Краснодар: Изд-во Кубанского ун-та, 1979. – С. 77–83.
8. *Привалова И.В.* Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации). М.: Гнозис, 2005. – 472 с.
9. *Солнцев Е.М.* Проблемы систематического описания процесса передачи реалий: на материале русско-французских переводов: дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. – 237 с.
10. *Стернин И.А., Флекеништейн К.* Очерки по контрастивной лексикологии и фразеологии. Halle, 1989. – 120 с.
11. *Томахин Г.Д.* Реалии – американизмы. М.: Высш. шк., 1988. – 239 с.
12. *Фененко Н.А.* Язык реалий и реалии языка. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т: Воронеж. межрегион. ин-т обществ. наук, 2001. – 139 с.
13. *Чернов Г.В.* Вопросы перевода русской безэквивалентной лексики («советских реалий») на английский язык (на материале переводов советской публицистики): дисс... канд. филол. наук. М., 1958. – 281 с.
14. *Leighton G.* Two Worlds, One Art. Literary Translation in Russia and America. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1991. – 272 p.
15. *Vinay J.-P., Darbelnet J.* Comparative Stylistics of French and English. A methodology for Translation. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 1995. – 359 p.

Хорошавина А.Г.

Институт экономики, управления и права,
г. Казань (Россия)

НЕКОТОРЫЕ ЕДИНИЦЫ ЗОНЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В АСПЕКТЕ ОБУЧЕНИЯ РУССКОМУ ЯЗЫКУ ПЕРЕВОДЧИКОВ

Профессиональная подготовка переводчиков весьма сложный процесс даже в условиях высшей школы, когда практикующими специалистами многократно выверяется круг профессиональных компетенций, условия и способы их формирования. Для любого специалиста очевиден тот факт, что осуществление этого процесса начинается (как для целого ряда профессий) с момента отбора тех, из кого предстоит сделать переводчика, поскольку успешно осуществлять переводческую деятельность могут лишь люди с определенным набором психологически значимых качеств. В значительной степени осложняет процесс подготовки и то, что практическое овладение иностранным языком происходит принципиально иначе, чем навыками в некоторых других областях; это требует значительного количества времени, регулярной практики и индивидуального подхода.

При подготовке переводчика всегда стоит вопрос об уровне овладения иностранным языком и, увы, часто за пределами внимания остается вопрос об уровне владения родным. Вместе с тем компетенции в области родного языка – это одна из важнейших составляющих профессиональных навыков переводчика. К сожалению, приходится констатировать, что в сфере владения родным языком ситуация в масштабах языкового коллектива чрезвычайно неблагоприятна. Причин тому много: от общего пренебрежения носителей к тому, как использовать язык, до проблем школьного обучения родному языку. Не останавливаясь на подробном анализе этих проблем, отметим, что введение ЕГЭ по русскому языку как обязательной процедуры аттестации знаний выпускников российских школ во многих случаях приводит к тому, что в старших классах осуществляется исключительно тренировка, направленная на успешное выполнение типов заданий ЕГЭ. При этом совершенно игнорируется развитие устной и письменной речи учащихся. Складывается ситуация, когда выпускник школы имеет некоторый набор теоретических знаний по родному языку (например, может знать, какое из приведенных предложений является односоставным), но практически не владеет им даже на уровне правильности речи.

Для переводчика уровень правильности речи достаточен лишь на этапе начала профессиональной подготовки. На выпуске же переводчик

должен обладать уровнем речевого мастерства в сфере родного языка. Достижение такого уровня, разумеется, требует не только времени, но и целенаправленной работы. Однако сейчас при подготовке специалиста мы вынуждены использовать и без того недостаточный объем учебного времени на формирование уровня правильности речи, т.е. фактически стартового для переводчика профессионального уровня.

Другой стороной проблемы является отсутствие у студентов представлений о стилистических и жанровых особенностях текстов звучащей и письменной русской речи. Разумеется, семестровый курс стилистики русского языка может решить эту проблему, но лишь в условиях, когда уровень правильности речи уже достигнут. Приходится констатировать, что в настоящее время в системе подготовки переводчиков иных учебных курсов, призванных повысить уровень владения родным языком в разрезе будущей профессии, нет. Конечно, в отдельных вузах ищут пути решения проблемы, добавляя отдельные факультативные курсы – например, литературное редактирование при письменном переводе. Но этого явно недостаточно. Полагаем, что для повышения качества подготовки переводчиков на первых двух годах обучения необходим цикл практических дисциплин, призванных существенно совершенствовать уровень владения родным языком.

При формировании у переводчиков уровня речевого мастерства в области родного языка необходимо уделять особое внимание языковым явлениям зоны переходности. Эти явления привлекают пристальное внимание исследователей на протяжении нескольких последних десятилетий. Их активное функционирование в языке и недостаточная изученность стимулируют научный и методический поиск. Накопление научной информации о подобных языковых явлениях позволяет искать принципиально новые эффективные методики включения их в активный речевой оборот изучающих русский язык.

Инвентарь сложных языковых единиц, имеющих переходный статус как на грамматическом, так и на семантическом уровнях – русских фразеологизированных конструкций с различной семантикой, достаточно велик. Необходимость учета языковых фактов, не вмещающихся в общепринятые классификационные рубрики, неоднократно отмечалась многими исследователями (В.В.Виноградов, Л.В.Щерба и др.). Становление фразеологии как самостоятельной лингвистической дисциплины и развитие теории фразеологизации способствовало рассмотрению вопроса о статусе фразеологизированных конструкций. Анализ явления синтаксической фразеологизации нашел отражение в работах целого ряда ученых: В.Л. Архангельского, Л.И. Ройзензона, В.А. Белошапковой, Н.Ю. Шведовой, Д.Н. Шмелева, В.И. Кодухова, А.М. Слепцовой и др. Проблема разграничения собственно фразеологизмов и фразео-

логизированных конструкций, представляющих собой разные ступени фразеологизации, была решена в работах В.Л. Архангельского (1964), И.С. Торопцева (1966), А.В. Пашковой (1966) и др. После рассмотрения вопроса о конститутивных признаках данных переходных единиц внимание исследователей было обращено к их отдельным видам, прежде всего темпоральной, каузальной и противительной семантики (В.А. Белошапкина, Л.И. Новикова, Н.М. Карпенко, А.М. Слепцова, Р.М. Теремова, Н.А. Андрамонова, Г.Н. Смирнов, Н.Ф. Исламова, Л.М. Салмина и др.).

Разговорный характер фразеологизированных конструкций, их частотность в речи делают важной и необходимой работу с ними в рамках подготовки переводчика. Такая работа имеет ряд методических сложностей, вызванных, с одной стороны, многослойностью семантики фразеологизированных конструкций, их переходным статусом, а с другой, слабой изученностью некоторых сторон этих единиц – недостаточно исследованными представляются нам парадигматические связи этих фразеомоделей и их прагматический потенциал. Однако считаем целесообразным не только включение этих единиц в речевой оборот студента-переводчика, но и формирование у него представлений об инвентаре наиболее активных единиц, их семантической насыщенности, стилевой и жанровой прикреплённости, прагматических возможностях и т.д.

Следующим этапом должен стать процесс соотнесения этих единиц с ресурсами изучаемого иностранного языка. Этот этап, безусловно, осуществим только в тандеме со специалистом по иностранному языку. Но именно такая совместная работа способна дать нужный эффект за сравнительно короткое время. Семантико-структурная неэквивалентность родного и изучаемого языков позволяет стимулировать поиск студентами тех единиц иностранного языка, которые способны наиболее полно передать семантический объём, стилистические особенности фразеологизированных единиц, отразить своеобразие заключённого в них национального мироощущения. Анализ парадигматических связей этих конструкций способен значительно помочь в этом.

Обратимся к некоторым примерам. Фразеологическую семантику фразеологизированных конструкций аргументированного несогласия, построенных по модели *ne + Nn, чтобы (Он не певец, чтобы петь)* формирует наряду с коммуникативной семантикой несогласия деонтическая модальность (модальность долженствования). Модальность невозможности также присуща предложениям рассматриваемого типа. Поиск эквивалента в иностранных языках, как правило, осуществляется через использование причинно-следственных конструкций типа *Он не певец, поэтому не может (будет) петь*. Однако такой эквивалент можно считать вполне адекватным, если говорящий выражает ар-

гументацию объективного свойства. Если же выражена аргументация субъективного свойства (*Любовь не болезнь, чтобы людей портить*), то обычная причинно-следственная конструкция уже не способна передать семантику модели в полном объеме. В таком случае требуется введение компонента, указывающего на субъективность аргумента: *Думаю (считаю, полагаю), что любовь не является болезнью, поэтому она людей не портит*. Однако в таком варианте практически полностью редуцированной оказываются модальность долженствования и весьма слабо выраженной семантика несогласия.

Еще сложнее обстоит дело с фразеомоделями, имеющими в качестве препозитивной части риторический вопрос: *Разве он волшебник, чтоб чудеса делать*. Конечно, в плане семантическом эта модель эквивалентна *Он не волшебник, чтоб чудеса делать*, однако прагматическая сила модели в этом случае несколько иная. Попытка перевести модель конструкцией типа *Он не является волшебником, поэтому не может делать чудеса* лишает модель того прагматического потенциала, который в ней заключен – исчезает та аппелятивность к мышлению и интеллектуальным способностям адресата, которая характерна для риторического вопроса.

В случае с фразеомоделью типа *Кто он такой, чтоб здесь распоряжаться* поиск иноязычного эквивалента осложняется еще и тем, что в риторическом вопросе, выступающем в препозитивной части, содержится компонент *такой*, «запрашивающий» некую характеристику лица. Набор запрашиваемых характеристик соотносен с возможностью или правом лица осуществлять действие, обозначенное в постпозитивной части модели. Перевод такой конструкции представляет значительный интерес и ощутимую сложность даже для опытного переводчика.

Подводя итог нашим рассуждениям, следует отметить, что речевая практика носителей русского языка ставит на повестку дня задачу повышения качества языковой подготовки переводчика, особенно в части его владения единицами зоны переходности как одними из наиболее активных языковых единиц. Эта задача неразрешима без тесного сотрудничества специалистов в области родного и иностранного языков, а также без включения в систему подготовки профессионально ориентированных практических курсов родного языка, призванных повысить уровень владения языком до уровня речевого мастерства.

Список литературы:

1. *Архангельский В.Л.* Основы теории устойчивых фраз и проблемы общей фразеологии. Р-н-Д: Изд-во Ростов.ун-та, 1964. – 315 с.

2. Дудников А.В. О некоторых типах сложноподчиненных предложений со стабильными структурными компонентами // Уч. зап. МОПИ, 1966. – Т. 160. – вып. 11. – С.130–138.
3. Киселева Л.А. Вопросы теории речевого воздействия / Л.А.Киселева. Л.: Изд-во ЛГУ, 1978. – 160 с.
4. Пащикова А.В. Отличие устойчивых фраз от фразеологизированных конструкций// Уч. зап. МОПИ, 1966. – Т. 160. – вып. 11. – С.60–64.
5. Смирнов Г.Н. Сложные предложения типа «не + номинатив..., чтобы» // Переходность в системе сложного предложения современного русского языка. Казань: Изд-во КГУ, 1982. – С. 33–41.
6. У И-И . Конструкция «...номинатив, чтобы...» в русском языке // Рус. яз. в школе, 1988. – № 5. – С. 60–63.
7. Хорошавина А.Г. Сложные фразеологизированные конструкции с семантикой аргументированного несогласия в современном русском языке: Диссертация на соискание ученой степени канд. филол. наук / А.Г. Хорошавина. Казань, 1995.– 170 с.
8. Хорошавина А.Г. Замечания о парадигматических связях и прагматической силе русских сложных фразеологизированных конструкций аргументированного несогласия // Русский язык в современном мире: традиции и инновации в преподавании русского языка как иностранного и в переводе: Материалы международной научно-практической конференции. Москва-Салоники, 2009. – С. 594–600.
9. Хорошавина А.Г. Замечания о прагматических функциях местоименных компонентов в структуре русских фразеологизированных конструкций с семантикой аргументированного несогласия // Славянские языки и культуры в современном мире. Материалы Международного научного симпозиума. М., 2009. – С. 90–91.
10. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука, 1974. – 428 с.

*Цзянхуа Чжан*Пекинский государственный университет,
г. Пекин (Китай)

А.П. ЧЕХОВ ГЛАЗАМИ КИТАЙСКИХ ПЕРЕВОДЧИКОВ И КРИТИКОВ

Чехов был знаком китайским читателям еще в начале XX века и являлся одним из первых русских классиков, кого перевели в Китае. По неполным данным, в течение столетия количество переводчиков, кто участвовал в распространении Чехова в Китае, достигло 70 с лишним, и почти все издательства, будь то государственные или провинциальные, издавали произведения писателя.

В связи с особенностями историко-социального и культурного промежутка протяженностью в целое столетие трактовка творчества Чехова и его расценка претерпели значительные изменения.

Первый этап перевода и восприятия Чехова наблюдался в первой половине XX века, 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 в Китае как просветителя.

В последующие тридцать лет (50–70-е годы XX века) 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-ые годы XX века – первое десятилетие XXI века) представляет собой период большого обогащения и размягчения душ китайских читателей. Вследствие деидеологизации духовной атмосферы в стране наблюдается небывалый плюрализм в интерпретации Чехова.

Первая половина XX века: Чехов: пессимист или борец

Стихийный перевод Чехова начался в Китае вскоре после смерти писателя. В 1907 году вышел в свет в Китае рассказ Чехова «Черный монах». Перевел его с японского языка на классический древний китайский язык У Тао. Через два года Лу Синь и его младший брат Чжоу Цзюжэнь перевели с японского языка рассказы «Горе» и «В овраге». И

вскоре уже было замечено внимание китайских читателей к необыкновенному таланту Чехова, отличающее его от японских, европейских и американских писателей.

Небывалый бум по переводу русской литературы, и в частности Чехова, наблюдался во время движения 4 мая 1919 года, он совпал с обширным движением культурного просвещения в Китае, с общей пропагандой идеи демократии и науки Европы. Притом переводили с русского языка на современный доступный для широких читателей разговорный язык. Выяснилось и популяризировалось имя Чехова.

В течение десяти лет вышел в свет целый ряд книг переводных рассказов и пьес Чехова. Наряду с прозой Чехова в 20-е годы XX века особый интерес для китайских читателей представляли его пьесы. Именно в 20-е годы был переведен основной блок пьес Чехова. Еще тогда в Китае Чехова считали одним из пяти самых выдающихся драматургов мира.

Характерно было, что важными силами армии переводчиков и рецензентов Чехова были в этот период первоклассные писатели того времени. За перевод и рецензии взялись одни знаменитости: 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 Чжен-до (1898–1958), Цао Цзинхуа (1897–1987) и др.

Обновить и воскресить слово для того, чтобы установить миропонимание, было одной из целей переводческой работы. Попытка вернуться к простоте языка, к словам, доступным для широких 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 стало одним из интересных проявлений антитрадиционализма китайских писателей, их «громогласной декларацией», необходимой для того, чтобы общество осознало их революционный натиск на старую литературу, на старый древнеклассический китайский язык.

Ознакомление китайских читателей с Чеховым в Китае в первое двадцатилетие в основном ограничилось переводом. Мало было своих интерпретаций у китайских переводчиков и критиков, не говоря уж о серьезном исследовании 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 году 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 90-ых годов 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»¹⁴. Это мнение прочно вошло в обиход понимания Чехова в 20–30-ые годы прошлого века в Китае.

В том же ключе трактовал писатель Мао Дунь в 30-ые годы творчество Чехова: « у Чехова весьма углубленный 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»¹⁵. И писатель Ба Цзин рассматривал художника как пессимиста без просвета. 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 стонал, у него были лишь насмешки над болезненным обществом, отсутствовало духа сопротивления, так что он бесполезен для нашего нового времени. Мелка его ирония, как муравей, в его творчестве ощущаются лишь следы истории, демонстрируются лишь экспанаты музея»¹⁶.

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 20–30-ые годы XX века, которая перевернула взгляды на восприятие 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.

¹⁴ 柴霍甫传, 《三姊妹》, 曹靖华译, 商务印书馆, 1925年, 第136, 145, 161页; О Чехове, «Три сестры», Перевод Цао Цзинхуа, Коммерческое издательство, 1925, С. 136, 145, 161.

¹⁵ 《柴霍甫的三姊妹》, 茅盾《汉译西洋文学名著》, 中国文化服务社, 1936年, 第202–203页; «Чехов: Три сестры», Мао Дунь, «Переводные шедевры европейской и американской литературы»: Изд. Группа китайской культурной службы, 1936, С. 202–203.

¹⁶ 《柴霍甫评传》, 米•柴霍甫著, 陆立之译, 神州国光社, 1932年, 第147–152页; «Чехов», М. Чехов, Перевод Лу Личжи, Изд. Группа Государственный свет Китая, 1932, С. 147–152.

Чехов был одним из трех самых любимых русских писателей Лу Синя. Он говорил, «что касается меня, то я предпочитаю Чехова и Горького перед Гарди и Гюго, потому что они новее, ближе к нашему миру»¹⁷. Будучи горячим ценителем Чехова, Лу Синь признавал в Чехове 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 принес новое понимание художника.

После двухтомного «Сборника зарубежных рассказов» (1909), в который вошли рассказы Чехова «На ссылке» и «В овраге», Лу Синь в 1921 году перевел еще два рассказа Чехова и включил их в сборник «Серия: современная переводная проза. Т. 1». В опровержение ходячей в 20-ые годы интерпретации Чехова как пессимиста Лу Синь в 1929 году перевел статью Л. Рогачевского «Чехов и новая литература и искусство» и назвал ее «очень справедливой статьей». Писатель полностью разделял мнение автора статьи 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 России¹⁸.

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»¹⁹, 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 ценил отбор

¹⁷ 《鲁迅全集》，10卷集，第6卷，人民文学出版社，175-176页；《Лу Синь：Собрание сочинений》 в 16 томах，Т. 6：Издательство «Народная литература》，Пекин，С. 175-176。

¹⁸ 《契诃夫与新文艺》，鲁迅译，《奔流》，1929年，第2卷第5期；《Чехов и новая литература и искусство》，Перевод Лу Синя，《Поток》，1929，Т. 2，№ 5。

¹⁹ 《鲁迅全集》，10卷集，第4卷，人民文学出版社，1981,511页；《Лу Синь：Собрание сочинений》 в 10 томах，Т. 4：Издательство « Народная литература 》，Пекин，1981，С. 511。

переводчиками рассказов и выразил радость тому, что начатое им дело перевода продолжают новые переводчики и дают новые результаты. «Чистейшие по эмоциям рассказы являются первыми лучами в темени и кличем аиста среди кукареканья петухов»²⁰ (纯洁之作, 则固亦昏夜之微光, 鸡群之鸣鹤矣) слова Лу Синя были не только похвалой Чехова, но и критикой китайской литературной школы «Утки и бабочки» («鸳鸯蝴蝶派»), школы эротической прозы.

Любовь Лу Синя к Чехову объясняется и тем, что Чехов оказал немаловажное влияние на его творческий рост. В 1944 году 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»²¹.

Читателям 30-ых годов предлагалось очень популярное восьмитомное издание рассказов Чехова переводчика Чжао Цзиньшена, в которое вошли 162 рассказа. Чтобы полностью отдаться переводу Чехова, он в 1929 году уволился с должности редактора издательства «Просвещение» («开明书店»). Переводчик впервые дал относительно полную картину прозаического мира Чехова. Благодаря этому изданию китайские читатели имели возможность получить общее представление о выдающемся таланте Чехова-новеллиста. Переводчик пытался сделать полное собрание сочинений 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 более близки были 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 кончились ограниченными успехами – как Лун Синь говорил про него, получилась «тигровая голова, но змеиный хвостик».

²⁰ «鲁迅翻译研究», 顾钧著, 福建教育出版社, 2009, 66页; 古 Цзюнь, «Исследование перевода Лу Синя»: Фуцзяньское изд. Просвещение, 2009, С.66.

²¹ 郭沫若《契诃夫在东方》,《沫若文集》第13卷,人民文学出版社,1961年第168、169页,第167页; Го Можо, Чехов на Востоке, «Избранные произведения Го Можо», в 13 т., Т. 13, Изд. Народная литература, 1961, С. 168-169, 167

Исключение составил в 30–40-е годы рассказ «Палата № 6», который вызвал особый интерес у переводчиков и рецензентов. И постепенно на глазах у китайских читателей произошло рождение Чехова, как великого писателя-борца против безумного социального строя и за свободу личности и широких народных масс. Разрушить “палату № 6” в Китае стало стремлением многомиллионных китайских революционеров.

После того, как в 1930 году писатель Ба Цзинь перевел статью Луначарского «Чехов в нашу эпоху» и в 1934 году известный поэт, литературовед Ху Фэнь (胡风) перевел «Отрывки из воспоминаний о Чехове» Горького, образ Чехова стал несколько изменяться. Луначарский подчеркивал актуальное значение творчества Чехова для нового времени и новой жизни, писал, что «отличие от андреевского отчаяния и франсовской мизантропии чеховская тоска является тоской человечества по истинной светлой жизни», «Чехов является бессмертным не только потому, что его творчество вечно живо, но и потому, что писатель является вечным борцом»²². А Горький раскрыл в творчестве Чехова непреклонный дух борьбы художника, направленный против темной и пошлой жизни человека.

В 40-е годы фактически все драматические произведения Чехова уже были переведены на китайский язык. Большой сдвиг в переводе и трактовке Чехова-драматурга сделал драматург и режиссер Цяо Цзюин. Он добился замечательного сочетания точности и изящества лексических и стилевых приемов. Будучи теоретиком драматургии Нового Китая и одним из основателей авторитетного Пекинского народного художественного театра, он сделал углубленную идеологическую трактовку «Вишневого сада», что на последующее время определила основные идеи чехововедения после образования КНР, основал социально-историческое направление в изучении чеховской драматургии.

Он считает, что без понимания исторического контекста времени и российского общества невозможно выяснить смысловой пафос одной из самых талантливых и загадочных пьес Чехова «Вишневый сад». Называя пьесу «символической поэмой общества», он пишет, что «вишневый сад с его цветущими белыми вишнями олицетворяет старый, рухнувший феодальный режим, и, естественно, старым паразитам, и в голову которым не пришла мысль о свержении этого режима, неминуема судьба гибели», «Чехов является замечательным доктором, который лечит не только больных, но и общество. И рецепт лечения заключается в разрушении бесплодного вишневого сада и построении плодотворно-

²² «在我们时代里的契诃夫», «萌芽月刊», 1930年, 第1卷第2期; Луначарский, «Чехов в нашу эпоху», Перевод Ба Цзина, «Ростки», 1930, Т. 1, № 2.

го нового вишневого сада»²³. Чехов своей пьесой точно указал закономерность исторического развития человеческого общества. Вот почему новый хозяин в пьесе Чехова намного сильнее старых хозяев сада.

Более того, Цзяо Цзюин первым сделал скрупулезный анализ речи действующих лиц пьесы Чехова. Он чутко поймал речевые характеристики героев «Вишневого сада», заключающиеся в очень коротких любимых словах. Драматург указывает: «если мы внимательно следим за бытовой жизнью человека, то узнаем, что подавляющее большинство людей, выражая свое тупиковое и печальное состояние души, всегда малословны или прибегают к самым безразличным репликам»²⁴. 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 «Вишневого сада»²⁵.

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 пессимистом и мизантропом, а «первым человеком в области литературы и искусства, который явно ощутил неизбежность революции в конце прошлого и начале нынешнего веков»²⁶.

50–70 годы XX века. Чехов: писатель аполитичный, надклассовый? Красный?

Багодаря большим заслугам переводчиков и критиков Чехов после образования КНР пользовался большой популярностью среди многочисленных китайских читателей. В 1954 году, в честь 50-той 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»²⁷.

²³ «俄罗斯文艺», 2004, 第4期; «Русская литература и искусство», 2004, № 4.

²⁴ «樱桃园»译后记, 焦菊隐译, 作家书屋, 1947年144页; Цзяо Цзюин, Слова после перевода, «Вишневый сад», Дом книг писателей, 1947, С. 144.

²⁵ «樱桃园»译后记, 焦菊隐译, 作家书屋, 1947年144页; Цзяо Цзюин, Слова после перевода, «Вишневый сад», Дом книг писателей, 1947, С. 146–148.

²⁶ 胡风, «契诃夫断片»,《中原》,1945年第2卷第1期; Ху Фэнь, «Отрывки из жизни Чехова», «Средний Китай», 1945, Т.2, № 1.

²⁷ <http://reading.cersp.com/WeekReading/SpecialReading/200801/4870.html>

Кроме таких известных и общепризнанных переводчиков Чехова, как Цао Цзинхуа (1897–1987), Ли Цзяньу (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 40-х годов, с английского текста, первое издание было выполнено в 1950 году Шанхайским издательством «Пиньмин» (разночинец). Свою полувековую жизнь он посвятил переводческой работе чеховских произведений и впоследствии стал самым популярным переводчиком Чехова в Китае. В 50-е годы XX века Жу Лун перевел 27 томов сочинений Чехова, в которые вошли 220 рассказов и повестей. В 80-ые годы он сверил переведенные тексты с русским подлинником, и тем самым его переводы вошли прочно в классический китайский вариант чеховского творчества, который потом переиздавался в разные годы огромными тиражами множеством издательств на континенте и острове Тайвань.

Критическое острие реалиста Чехова, по мнению Жу Луна, было направлено против «рушащегося строя старой России», «нравственно-го вырождения и болезненного состояния жизни среднего и высшего слоев». Переводчик пишет, что Чехов «чутко к рабскому преклонению людей из низов перед высокопоставленным, к произволу и самодурству богатого человека, к продаже души за деньги, к серости жизни»²⁸. А в статье «Патриотизм Чехова» («契诃夫的爱国主义思想») 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 гнета 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.

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, важны в его творчестве не только социально-историческое, но и нравственное и философское содержание произве-

²⁸ «儿童集», 契诃夫著, 汝龙译, 上海新文艺出版社; «Чехов А. Дети», Перевод Жу Луна, Послесловие Жу Луна, Изд. «Новые литература и искусство», Шанхай, 1956, С. 164.

²⁹ 汝龙, “契诃夫的爱国主义思想”, 《新观察》, 1954, № 13; Жу Лун, «Патриотизм Чехова», «Новое обозрение», 1954, № 13.

дений. Статьи Жу Луна с анализом самых «тенденциозных 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-ые годы чеховские рассказы стали лучшим учебником для изучения русского языка. Были изданы в этот период разные рассказы Чехова с русско-китайскими текстами, например, книга «Пари» (русско-китайские тексты рассказов Чехова с толковыми грамматическими комментариями, Пекинское издательство «Санлень», 1950), «Избранные рассказы Чехова: русско-китайские тексты» (Шанхайское отделение Книжного издательства Китая, 1952).

1954 год, пятидесятилетняя годовщина со дня смерти писателя, стал годом Чехова. В Пекине состоялась всекитайская конференция, посвященная мировому культурному деятелю Чехову. Издательство «Театр» Китая издало специальный номер «В память о Чехове», в котором были опубликованы статьи известных китайских писателей и критиков как Мао Дунь, Гэ Ихунь и др., посвященные великому художнику.

Велики потери, нанесенные в 1954-1955 годах литературе и искусству внушаемыми сверху идеологическими оценками после разгрома так называемого контрреволюционного блока Ху Фэня. Поэт и литературовед Ху Фэнь из-за выступления против вульгарной социологии и субъективного лозунгового реализма, из-за твердой эстетической позиции реалистической литературы, был в этом году репрессирован. Рикошетом пострадали много писателей, литературоведов и переводчиков, в том числе и известный переводчик русской литературы и Чехова Цзя Чжифан. Естественно, имя Чехова в глазах революционных критиков, стало не годным для нового революционного времени. И так, почти в каждой работе того времени о Чехове, обзоре и очерке с анализом рассказов и пьес Чехова, вырисовывался образ Чехова – писателя аполитичного и надклассового.

Вот переводчик Ман Тао в послесловии к его переводческой пьесе «Вишневый 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...»³⁰. Так выразилась и редакция издательства «Театр» в 1955 году в предисловии книги «Иванов» перевода профессора Уханского университета Ли Ни (1909-1968), «Чехов не в состоянии указать героям и читателям конкретный путь борьбы, в этом

³⁰ «櫻桃園», 契诃夫著, 满涛译, 人民文学出版社, 1954, 112页; «Вишневый сад», Чехов, Перевод Ман Тао, Изд. Народная литература, 1954, С. 112.

ограниченности мировоззрения писателя... жаль, что у Чехова не было полноценного и ясного мировоззрения, он не мог решить проблему: что делать?»³¹.

Ситуация несколько изменилась после того, как в 1957 и 1960 году 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. В соседстве с известными возгласами молодых героев «Вишневого сада», как «начинается новая жизнь! прощай старая жизнь!» верные и прекрасные мысли Чехова, о том что «в человеке должно быть все 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 своем 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 мещане, или никчемные неудачники, или бесполезные хлюпки, или последние, не могущие иметь достойного существования на этой земле. В его прозе и пьесах нет ни настоящих смелых людей, которые могли бы прогнать пошлость жизни, ни настоящих высоких идей, которые могли бы вдохновить этих людей на созидательную деятельность. Чехова считали любителем маленьких, нудных людишек. Книги Чехова не миновали той участи, какую имели почти все книги зарубежных классиков, – их целиком снимали с полок книжных магазинов, доступ к ним был закрыт.

³¹ «伊凡诺夫», 契诃夫著, 丽尼译, 戏剧出版社, 1960, 1-2页; «Иванов», Чехов, Перевод Ли Ни, Изд. Театр Китая, С.1–2

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

Вас для себя не оставляю, // 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. (留你留不得, 藏你藏不住。今宵送你进火炉, 永别了, 契诃夫。夹鼻眼镜山羊胡, 你在笑, 我在哭, 灰飞烟灭光明尽, 永别了, 契诃夫!)³²

80-ые годы XX века –2000-ые годы: многоликий и вечный Чехов

В восьмидесятые годы по мере всестороннего открытия Китая перед миром наблюдался небывалый подъем привлечения зарубежной культуры и небывалый энтузиазм переводчиков и исследователей зарубежной литературы. Общее количество переведенных зарубежных художественных произведений превысило сумму всех до этого времени переведенных 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 год, Жу Лун закончил перевод собрания сочинений и писем Чехова в 16 томах. Переиздали в начале 80-х годов в Шанхае «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, фельетоны и очерки Чехова. В 1997 году, сын известного писателя Тянь Хан, переводчик русской литературы Тянь Давэй перевел «Сборник записей, фельетонов 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. Появилось в 2002 году в Шанхае издание сборника адаптированных рассказов Чехова для детей «Человек в футляре»³³. В 2004 году была издана серия «Веселое чтение: сто мировых шедевров», ориентирующаяся на школьников для повышения их эстетического вкуса и уровня. Том рассказов Чехова состоит из шести частей: персонажи, пейзаж, диалоги, авторские ремарки, лириче-

³² <http://reading.cersp.com/WeekReading/SpecialReading/200801/4870.html>

³³ «套中人», 契诃夫著, 李雪竹改写, 上海, 上海人民美术出版社, 2002; «Человек в футляре», Чехов, адаптированный Ли Цзучжу, Шанхай, Шанхайское народное издательство живописи, 2002.

ские отступления, повествование³⁴. Через год в провинции Цзилин был издан сборник «Избранные рассказы Чехова», как обязательные литературные произведения для внеклассного чтения школьников³⁵. Чехов стал едва ли не единственным писателем из русских классиков 19 века, рассказы («Ванька», «Хамелеон», «Человек в футляре») которого вошли в учебники школьников начального и среднего этапов.

Если до восьмидесятых годов XX века перевод Чехова в какой-то степени оттеснял его изучение, то с 80-х годов несомненно усилилось его исследование. И 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, 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 году две книги «Новеллист Чехов» и «Чехов: личность, творчество, мастерство», которые являются первыми монографиями о Чехове в Китае. В 1987 году вышел в свет сборник научных статей «Исследование Чехова» под редакцией профессора Шуй Чжуу. Вышла 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 злой силы в России и углубленной любви к трудящимся массам. Таково общее содержание статьи профессора для разных изданий произведений Чехова «Непревзойденный

³⁴ 《世界百部文学名著速读》，孙绍振主编，福州，海峡文艺出版社，2003；《Легкое чтение ста мировых шедевров》，под редакцией Сун Шфочжэня, Фучжоу, Изд. Литература и искусство пролива, 2003

³⁵ 《契诃夫短篇小说精选》，契诃夫著，蔡践译，延吉，延边人民出版社，2005；《Избранные рассказы Чехова》，Чехов, Перевод Цай Цзяна, Енчжи, Народное издательство Енбянь, 2005.

новеллист Чехов». Автор пишет, что «Чехов – народный писатель, его замечательная литературная деятельность – дело народное. Моральный пафос, полный ненависти к пошлякам, паразитам и эксплуататорам, сочувствия к трудящимся и стремления к светлой жизни, проникает во все его творчество. Живые образы, изображенные 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»³⁶. Профессор не раз упоминает, что Чехов не знает рабочий класс, образы рабочих из-под его пера слабые и несколько замкнутые, «они даже снимают головные уборы и низко кланяются перед лошадьми хозяина завода», поэтому, пишет профессор, прав Фадеев, говоря, 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 (李保初) в статье-предисловии «Непревзойденный новеллист Чехов» для сборника «Хамелеон. Рассказы Чехова» жуунского 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»³⁷.

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 века, указывает причины ее трагедии в обществе и утверждает, что конфликты в произведениях Чехова происходят не между людьми, а между людьми и обстановкой»³⁸.

В противостоянии их взглядам свое мнение высказал профессор Ююкитайского педагогического университета Тань Юй Цзянь. Он пи-

³⁶ 《变色龙 契诃夫短篇小说选》，契诃夫著，汝龙译，前言朱逸森，上海译文出版社，2002；Чехов А. Хамелеон. Избранные рассказы, Перевод Жу Луна, Предисловие Чжу Исына, Шахайское изд. Переводческая литература, 2002, С. 9-10.

³⁷ 《变色龙 契诃夫中短篇小说精选》，契诃夫著，汝龙译，前言李保初，华文出版社，北京，1995，第7页；《Хамелеон Избранные повести и рассказы Чехова》，Изд. Хуавэнь, Перевод Жу Луна, Предисловие Лу Баочу, Пекин, 1995, С. 7.

³⁸ 《套中人》，契诃夫著，李辉凡译，北京，解放军文艺出版社，1997，第2页；《Человек в футляре》，Чехов, Перевод Ли Хойфана, Издательство «Литература и искусство» НОАК, 1997, С.2.

шет, что Чехов не историчен, а человекен, он свой художественный упор делает не на времени и истории, а именно на человеке и его нездоровых, нечестных, противоречащих человечности чертах характера, например, рабство, жестокость, произвол, робость, невежество... и писатель раскрывает их независимо от того, кто является их носителями, 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 восточных читателей... Это зеленый чай с чистым и благоуханным запахом и с некоторым горьковатым привкусом»³⁹.

В полемике с идеологической трактовкой Чехова была написана статья молодого ученого, доктора Шан Сяоцзина для сборника рассказов Чехова «Человек в футляре» из «Серии классики: мировые шедевры» (《世界文学名著典藏》). Автор придает большее значение лирико-психологическим и бытийным рассказам Чехова, считает, что бытийные темы являются ведущими в прозе Чехова, что Чехов 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 резонанса, в окончательной объективности, правдивом описании персонажей и вещей, крайней сжатости, новизне письма и чувстве отзывчивости»⁴⁰.

В 1995 году крупный ученый, профессор из Фуданского университета, зам. председателя Всекитайской ассоциации исследователей русской литературы Ша Чжунь (夏中翼) отредактировал книгу «Чехов А.П. Иронические рассказы» перевода 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 ирония присутствует в любом разрезе художественного целого Чехова. Она отличается от иронии древней китайской литературы, от древнегреческого Мениппа, от европейских басен, от мешанской прозы среднего века, и сводится прежде всего к «простоте письма без всякой деформации», к комизму-смеху. Чеховская ирония – это преувеличение в рамках реальности, чеховский смех – это смех, знобящий и страшный читателей, вызывающий у них мурашки по телу. И более того, чеховская ирония большей частью была выражена помимо непосредственного смысла слов, не обнаруживаясь в тоне.

³⁹ 《决斗：契诃夫中短篇小说选》，契诃夫著，汤毓强等译，广州花城出版社，1996，第2,6-7页；《Duэль：Избранные повести и рассказы Чехова》，Чехов，Перевод Тан Юйцзяня и др.，Гуань Чжоу，Издательство Хуачжень，1996，С.2，6-7

⁴⁰ 《套中人》，契诃夫著，朱逢佳、王敏译，名家导读 尚晓进，长江出版集团，2007，第5页；《Человек в футляре》，Чехов，Перевод Чжу Феньдя и Ван мина，Издательская группа «Янцз»，2007，С.5.

Таким образом, реалистическое искусство Чехова достигло до крайней объективной холодности, до небывалого художественного совершенства. Но во внешней объективности не отсутствует идейной тенденции, ценностной ориентации, а, наоборот, скрывается страстная любовь и сильная антипатия писателя⁴¹.

Скруплезный анализ своеобразия идей и поэтики Чехова дал тайбэйский ученый, проживающий в США. Он пишет, что герою «Черного монаха» нужен смысл жизни, каким бы образом он ни был осуществлен, во сне или в грезах, ведь Чехов всю жизнь боролся с опытом, ограниченностью и серостью жизни, там, где нет грез, где человек духовно мертв⁴². Статья другого тайванского ученого Луй Чженьхой «Чехов – грустный новеллист-лирик» была посвящена отдельным, но основополагающим, как полагает автор, 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 создает красивый и неуловимый мираж для счастливиц, живущих до этого скучной и монотонной жизнью, однако делает его ощущение скуки и пустоты еще острее и невыносимее»⁴³.

Широкий круг проблем, связанных с мировоззрением и поэтическими свойствами Чехова, с соотношением Чехова с китайской литературой 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 чехововеда Тунь Даомина – обстоятельные работы, рассматривающие поэтику Чехова как систему. Ученый умело сочетал серьезный научный анализ с тонкими эмоциями. Из статьи исчезли «дежурные фразы» и «обязательные ци-

⁴¹ «契诃夫讽刺小说» 契诃夫著, 汝龙译, 夏中翼编选、前言, 上海文艺出版社, 1995; «Иронические рассказы», Чехов, Перевод Жу Луна, составитель и автор предисловия Ца Чжунь, Шахайское издательство «Литература и искусство», 1995, С.1-9.

⁴² «契诃夫短篇小说选», 新潮文库, 康国维译, 前言曹永洋, 台北, 志文出版社, 1985年, 第8页; «Избранные рассказы Чехова» из «Серии классиков новых течений», Перевод Кань Гуовэя, Вводная статья Цао Юньяна, Тайбэй, Издательство «Чживэнь», 1985, С.8.

⁴³ Чехов А. Избранные рассказы, Перевод Жу Луна, Предисловие Луй Чженьхой, Тайбэйское книжное акционерное общество «Лавр», 1996, С.17.

таты», она избилует умными мыслями и искренними чувствами поклонника таланта Чехова.

Чехов любит уединение, – пишет ученый, «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 19 веке, но его идея и творчество принадлежат читателям всех времен»⁴⁴. А поэтика драматургии Чехова, по мнению ученого, связана с несколькими направлениями современной драматургии. Модернистские элементы пьес Чехова касались и структуры, и конфликтов, и символов. Тунь Даоминь указывает, что отклонение и отчуждение Чехова от традиций драматургии обусловили тенденцию его «антидрамы», драматург Чехов перешагнул границы реализма и подошел к модернизму, и тем самым стал важным связующим звеном между двумя направлениями⁴⁵. А его статья «Равнодушие – величайшее горе» – сопоставительная работа 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»⁴⁶.

Издатель сборника «Чехов А. Смерть чиновника» (2004) подобрал произведения Чехова не столько по идейному содержанию, сколько по его эстетическому разнообразию. Как отмечает редактор в своем предисловии книги, «по сравнению с писателями-современниками Чехов более заслуживает звание писателя чистого искусства. И этот писатель чистого искусства Чехов обладает богатейшими 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»⁴⁷.

⁴⁴ «忧伤及其它——契诃夫作品选», 主编童道明, 北京, 中国文联出版社, 2004, 第474-475页; «Тоска» и другие: избранные произведения Чехова, Чехов, Главный редактор Тунь Даоминь, Перевод Лу Синя и др., Пекин, Издательство Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004, С. 474-475

⁴⁵ «戏剧三种», 童道明译, 北京, 中国文联出版社, 2004, 第447-458; « Три пьесы», Чехов, Перевод Тунь Даомина, Пекин, Издательство Китайской ассоциации литераторов и художников, 2004, С. 447-475

⁴⁶ «阅读契诃夫», 契诃夫著, 童道明译及注, 上海, 上海三联出版社, 2008, 第153页; « Читайте Чехова», Чехов, Перевод и комментарии Тунь Даомина, Шанхай, Шанхайское издательство «Санлель: жизнь, чтение, новое познание», 2008, С. 153

⁴⁷ Чехов А. Смерть чиновника, Перевод Жу Луна, Предисловие Чжоу Чичжао, Анхойским издательством « Литература и искусство », 2004, С. 2-3

Одной из отличительных черт китайского чехововедения в новый период является сопоставительное исследование влияния Чехова на китайскую литературу XX века. Исследования ученых в большинстве своем были посвящены влиянию русского классика на такие крупные фигуры китайской литературы, как Лу Синь, Ба Цзин, Е Шеньтао, Чжан Тяньи, Шень Цзунвэнь, Цао Юй, Ца Ень (夏衍) и др. Участие исследователей китайской литературы в этом деле значительно расширило рамки изучения, обогатило содержание китайского чехововедения, 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 восхваляющий дух милосердия, терпения и любви; писатели, обличающие пошлость и мерзость жизни путем смеха, юмора и сатиры и успокаивающие сердца людей. Толстой и Достоевский к первой категории относятся, а Гоголь и Чехов ко второй. Но у всех их 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.»⁴⁸.

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

⁴⁸ 俄罗斯经验：文化教养与反对庸俗”《小说评论》，2008，№ 4，С.6；«Русский опыт: культурное образование и борьба против пошлости», «Литературное обозрение: проза», 2008，№ 4，С. 6

Чович Л.И., Чович Б.
Приштинский университет,
Новисадский университет,
г. Нови-Сад (Сербия)

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

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, то есть язык словесно-эстетического объекта передается 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 проявлениях, взаимосвязанных и часто пересекающихся, соотносительных, но иногда и противопоставленных друг другу, равно как и деления 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 последнему 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 якобсоновского труда перенести *трансмутацию* в круг актуальнейших переводческих проблем и сделать ее основополагающей в транслатологии. Ибо они глубоко убеждены, что будущее теории художественного перевода как самостоятельной *par excellence* дисциплины в цикле других переводческих дисциплин во многом зависит от готовности ученых проникнуть в пока еще не определившуюся и не четко отграничен-

ную 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 свое время Якобсон, но также и интерпретацию неязыковых знаков языковыми, и, шире, включая и область *интра-семиотического перевода* (термин наш), 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 Якобсона.

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

В 1913 году в белградском Народном театре состоялась премьера «*Дяди Вани*» в постановке Л.И. Андреева (автор первого перевода пока не установлен). Весной 1925 года во время гастролей Художественного театра в Белграде Н.О. Масалитинов поставил «*Дядю Ваню*» на сцене Белградского Народного театра. После всего десятидневных ускоренных репетиций 29 апреля состоялась премьера. В 1939 году 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 не была довольна ее переводами, так как в них довольно много ошибок [Božović, 1985, s. 125–127]. Лучший перевод «*Дяди Вани*» появился семьдесят лет спустя, в 1994 году. Он был сделан Кириллом Тарановским, профессором Белградского университета, который и является предметом анализа данной работы.

Однако целью настоящей работы являлся не анализ достоинств и недостатков перевода на сербский язык пьесы А.П. Чехова «*Дядя Ваня*», а выявление культурологических сдвигов, которые появляются в результате применения *интерлингвистического* и *интралингвистического переводов*:

– при переводе ремарок, что в конечном итоге способствовало более углубленному пониманию двух культур в контакте: в данном случае, русской и сербской, и

– при постановке на сцене или при экранизации пьесы на исходном и/или на переводном языке, что представляет собой *интерсемиотический перевод*.

Таким образом, в качестве иллюстрации смешанного типа переводов может послужить сложная игра: с одной стороны, *интерлингвистического* (или *межъязыкового*) перевода текста оригинала словесно-эстетического объекта на сербский язык, и, с другой, *интерсемиотического перевода* или *трансмутации*, то есть язык словесно-эстетического объекта передается при постановке на сцене или при экранизации языком и средствами сценического и/или кинематографического искусств.

Все это продемонстрируем на культурологическом анализе ремарок пьесы «Дядя Ваня» А.П. Чехова в оригинале и в переводе на сербский язык, который позволяет структурировать определенный фрагмент картины мира, в данном случае, в русской и сербской традициях, а также в постановках телевизионной драмы «Дядя Ваня» польского режиссера Ежи Антчака для Белградского телевидения и русского кинофильма «Дядя Ваня» режиссера-постановщика Георгия Товстоногова. При культурологическом анализе переводимого текста важно выявление сходства и различий в средствах речевого этикета, входящих в состав того или иного культурологического поля. Особое внимание было обращено 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». Самые простые примеры в этом плане – различия в структуре знакового пространства с точки зрения отправителя и получателя информации. 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. В этом плане не плохо бы было 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 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 имеет 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 предшествующих 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 выполняют следующие функции в драматическом тексте: 1) вводят участников диалогического общения, 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:

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

во-вторых, 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.).

в-третьих, 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 дают намек на какие-то скрытые действия, которые можно определить по реакции персонажа. Это – *эмоциональные ремарки*;

и, наконец, в-четвертых, 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 («*Ведет его вместе с Соней*» – с. 23, «*Серебряков, Соня и Марина уходят*» – с. 23, *Войницкий* («*загораживая Серебрякову дорогу*» – с. 53 и т.д.) является неременным 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, описывающая такого типа ремарки, состоит из описания героев, их жестов, поз, мимики, действий, интонации, громкости произнесения фраз, которые представлены чаще всего в форме наречий, иногда в виде деепричастий, а иногда прилагательных в сочетании с существительными. 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 кладет голову на его руки; утомленным голосом*»). Мы отдохнем! Мы отдохнем! /.../ Я верую, верую... («*Вытирает ему платком слезы*»). Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь. («*Сквозь слезы*»). Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем. («*Обнимает его*»). Мы отдохнем! – с. 69.

Приведем один пример совмещения кинесики и эмоционального компонента, так как у нас в корпусе их наибольшее количество, что вполне естественно, – ведь 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 («*Смеется от счастья*» – с. 32), затем – напряженное, 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. («*Ломая руки*» – с. 32): Соня (одна) Он ничего не сказал мне... Душа и сердце его все еще скрыты от меня, но отчего же я чувствую себя такой счастливою? («*Смеется от счастья*»)... А когда я сказала

ему про младшую сестру, он не понял... («*Ломая руки*») О, как это ужасно, что я некрасива... – с. 32.

Таким образом, из приведенных выше примеров видно, что ремарки могут пересекаться и образовывать смешанные группы: эмоционально-кинестические, персонифицирующая кинесика (т.е. когда характер персонажа передается с помощью его жестов и мимики, которые ему присуши) и эмоциональные персонификаторы.

Нас, как мы уже отмечали выше, интересуют ремарки, выраженные средствами невербальной коммуникативной деятельности человека: определенные свойства общей моторики, преимущественно движения тела, головы, лица, рук и кистей рук, то есть и жесты, и мимика, и позы, и взгляд, и расстояние между собеседниками, и прикосновение, и интонация и т.п.

Рассмотрим наиболее характерные из них, опираясь как на исследования А. Пиза [Пиз, 1992] и Г.Е. Крейдлина [Крейдлин, 2001], так и на анализируемую драму.

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 существующее положение, формулируемое известным лингвистом Э. Бенвенистом о том, что язык без голоса не бывает и язык – основа мира культуры, может быть охарактеризовано как лингвоцентризм – изучение любых видов коммуникации по образу и подобию языка человеческой речи. Это связано с точкой зрения 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]).

Кроме того, в данной работе делается попытка сопоставительного анализа 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.

Итак, 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, например, 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 – в знак одобрения, свист и топот – в знак неодобрения, и др. имеют интернациональный характер.

Что же касается ремарок, выраженных средствами невербальной коммуникации, то следует отметить, что эмоциональные ремарки (*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 («јетко» – с. 12)*; *Соња («нежно» – с. 11)* – *Соња («нежно» – с. 11)*; *Войницкий («смеясь» – с. 15)* *Војници («смејући се» – с. 18)* *Елена Андреевна («с тоской» – с. 37)* – *Јелена Андреевна («Са чежњом» – с. 39)*; *Елена Андреевна («с гневом» – с. 38)* – *Јелена Андреевна («љутито» – с. 40)*; *Соња («в сильном волнении» – с. 40)* – *Соња («веома узбуђена» – с. 42)*;

ремарки-персонификаторы (*Соња («становится перед няней на колени и прижимается к ней» – с. 54)* – *Соња («клекне пред дадиљом и притије се уз њу» – с. 56)*; *Марина («глядит ее (Соңю) по голове» – с. 55)* – *Марина («мигује је (Соңу) по глави» – с. 57)*; *Марина («низко кланяясь» – с. 68)* – *Марина («Клања му се дубоко» – с. 70)*; *Марина («Целует Серебрякова в плечо» – с. 22* – *Марина («Љуби Серебрјакова у раме» – с. 25)*;

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

и даже кинетические (*Соња («пожимая плечами» – с. 37)* – *Соња («слеже раменима» – с. 39)*; *Войницкий («не пускает ее» – с. 38)*

-*Војници* («не пушта је» – с. 40); *Војницки* («Целует руку» (Елене Андреевне) – с.38) – *Војници* («Љуби јој руку» (Јелени Андреевнoј) – с. 40); *Соња* («Кладет ей (Елене Андреевне) голову на грудъ» – с. 39) *Соња* («Спушта јој (Јелени Андреевнoј главу на груди» – с. 41); («*Соња* утвердително кивает головой» – с. 40) – («*Соња* потврдно клима главом» – с. 42); *Астров* («пожимаеt ей руку» – с. 41) – *Астров* («стеже јој руку» – с. 44); *Астров* («Пожав плечами» – с. 45) – *Астров* («Слеже раменима“ – с.47) в своем 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 щек (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: *Војницки* («*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, в ремарке *Соња* («*смеется, 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) – *Астров* («*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 Андреевнoј*» – 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 *брисати сузе*. Или: Войницкий, стараясь хорошо выглядеть, «*поправляет свой щегольский галстук*» – с. 5, что не совсем адекватно в переводе – «...*наместит 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 “щелкать 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 расторганная 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. 3 – в переводе «*Пију и љубе се*» – с. 6 являются полными эквивалентами. Однако вместо ожидаемого брудершафта в телевизионной драме в постановке польского режиссера Ежи Антчача для Белградского телевидения воспроизводится восприятие сербами русских как людей пьющих, не только мужчин, но и дам. Существует даже устойчивое выражение у сербов «*пьет 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*»; так как пить и целоваться, два сменяющих друг друга действия, ограниченных во времени, а не действия, продолжающиеся 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 свое внимание на тонкую психологическую драму двух несчастно влюбленных героинь, которые в акте брудершафта (примерения) ищут хотя бы временный выход из безысходного трагического положения, а ему навязывается подтверждение, что все русские – пьяницы! Эффе́кт скорее комический, чем исполненный драматизма.

В следующем примере – финальной сцене прощания профессора Серебрякова со всеми участниками только что окончившихся драматических коллизий, а в момент примирения – в русской постановке явно видны 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, пытаясь 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 четырех действий курит, что представляет явный анахронизм. 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 несколько отступает от текста и чеховской психологической трактовки дяди Вани,

как человека тонкого, чувствительного, нерешительного, в постановке Ежи Анчака, а особенно в американском фильме – «*Дядя Ваня на 42 улице*» режиссера Луи Малля. У Анчака он становится агрессивным, настойчивым, даже в какой-то мере грубым; а в американском фильме это сцена ухаживания превращается скорее в сцену изнасилования, где Елена Андреевна «чуть не поддается» настойчивым требованиям Войницкого. В отличие от оригинала и русской версии фильма увеличивается продолжительность временного отрезка этой сцены у Анчака, и в особенности в американском фильме.

В заключении напоминаем, что мы в данном исследовании сделали попытку по-новому и всесторонне осветить сложнейший феномен перевода в многообразных его проявлениях: 1. в интер- и интраязыковом переводах, и, 2. интерсемиотического (или трансмутации) при переводе словесно-эстетического объекта знаковыми системами других искусств. Во-вторых, мы следили за возможными культурологическими сдвигами при переводе ремарок в «*Дяде Ване*» А.П. Чехова на сербский, как близкородственный язык. И поэтому одной из целей настоящей работы являлось желание выявить социокультурную информативность ремарок пьесы «*Дядя Ваня*». 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 реалий с учётом различий в фоновых знаниях.

Список литературы:

1. *Бахтин М.* Разноречье в романе. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
3. *Бердникова Л.П., Уманская М.Б.* Прагматика авторских ремарок в тексте английской пьесы. // Вопросы романо-германской и русской филологии. Сб. научных статей. ПГЛУ. Пятигорск, 2000.
4. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. М., 1973, с. 27.
5. *Горелов И.Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М., 1980.
6. *Выготский Л.С.* Мышление и речь // Собр. соч. В 6 т. М., 1981. Т. 2
7. *Григорьева С.А., Григорьева Н.В., Крейдлин Г.Е.* Словарь языка русских жестов. Москва-Вена: Языки русской культуры. Венский славистический альманах, 2001, с. 256.
8. *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.

9. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
10. Крейдлин Г.В. Кинесика //Словарь языка русских жестов. Москва-Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001, с. 166–248.
11. Крейдлин Г.Е., Чувилина Е.А. Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой типологии невербальных актов) // ВЯ., 2001, №4, с. 66–93.
12. Пиз Аллан. Язык телодвижений. Как читать мысли других по их жестам. Н. Новгород: Ай Кью, 1992, с. 262.
13. Русская разговорная речь: Фонетика, морфология, лексика, жест. М., 1983 .
14. Словарь русского языка в 4-х томах. М.: Русский язык, 1984.
15. Словарь современного русского языка. -М-Л.: АН СССР, 1954.
16. Фуко М. Археология знания. Киев, 1996; Порядок дискурса. В кн: Фуко М. Воля к истине. М., 1996.
17. Чехов А.П. Дядя Ваня. Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. Берлин: Издательство «Слово», 1921, с. 3–70.
18. Чехов А.П. Ујка Вања. С руског превео Кирил Тарановски, Београд, Гутенбергова Галаксија, 1994, с.5–72.
19. Božovic Z. Čehov kao dramski pisac kod Srba. Beograd, Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, 1985, с.179.
20. Božovic Z. Čehovljeva pripovetka u srpskoj književnosti. Beograd, Filološki fakultet Beogradskog univerziteta, 1988, с. 240.
21. Jakobson, Roman, On Linguistic Aspekts of Transltion. (In:) R.A. Bowerad., On Translation, cambridge, Mass. 1959, p. 232–239.

Шульженко В.И.

Пятигорская государственная фармацевтическая академия,
г. Пятигорск (Россия)

ЧЕХОВСКИЙ АПТЕКАРЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТИП: СПЕЦИФИКА ИНОЯЗЫЧНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Чехов вызывает при изучении его произведений иностранными студентами множество ассоциаций. По признанию многих из них, русский писатель становится частью их жизни; не только врачи, но и фармацевты по праву считают «своим» писателем, неоднократно повторял: «Кроме жены-медицины, – у меня есть еще литература – любовница, но о ней не упоминаю, ибо незаконно живущие беззаконно и погибнут». «Когда надоедает одна, – пишет он в другой раз А.С. Суворину, – я ночую у другой. Это хотя и беспорядочно, но зато не так скучно, да и к тому же от моего вероломства обе решительно ничего не теряют. Не будь у меня медицины, то я свой досуг и свои лишние мысли едва ли отдавал бы литературе». Примечательно, что после женитьбы на О.Л. Книппер он грозился записать ее в свой паспорт как жену (опять жену!) лекаря. Это обстоятельство накладывает особую ответственность на преподавателя как главного проводника культурного обмена между народами. Учитывая будущую специальность студентов, вполне естественным выглядит наше стремление акцентировать внимание студентов на образ аптекарей в чеховском творчестве. Начинаем мы с того, что изображение аптекаря/провизора в художественной литературе имеет пусть и короткую, но, тем не менее, довольно противоречивую историю, одна из причин которой – в двойственном положении провизора – то ли он играет чисто вспомогательную роль при враче, то ли является вполне самостоятельным субъектом в борьбе человека с болезнями.

Чехов, в отличие от других врачей-литераторов, в том числе и своих последователей, не написал «Записок врача» (как Вересаев) или «Записок юного врача» (как Булгаков), но образами медиков прострочен и шит его мир. Доктор стал привычным, сквозным, лейтмотивным чеховским персонажем: то подающим надежду (Королев в «Случае из практики»), то страдающим от неудачной операции (Чебутыкин в «Трех сестрах»), то накапливающим деньги (Старцев в «Ионыче»), то сажающим сады (Астров в «Дяде Ване»), то провинциальным донжуаном, которому женщины даже в старости вешаются на шею (Дорн в «Чайке»), то безответно влюбленным в неблагодарную жену скромным гением (Дымов в «Попрыгунье»), то пытающимся всех примирить и осчастливить одиноким добряком (Самойленко в «Дуэли»). А как не вспомнить Трилецкого («Платонов»), Кириллова («Враги»), Овчинникова («Не-

приятность»), Михаила Ивановича («Княгиня»), Николая Степановича («Скучная история»), Рагина («Палата № 6»), Благово («Моя жизнь»), Нещапova («В родном углу»), Старченко («По делам службы»). И еще десятки текстов, действие или хронотоп которых связан с медицинскими проблемами («Хирургия», «Доктор», «В аптеке», «Анюта», «Аптекаша» и др.).

Для Чехова-литератора, однако, важен не только герой, персонаж, но – знание «медицинской стороны» жизни. Многочисленных докторов он писал не с себя. Прямой автобиографизм вообще для него не характерен, однажды он даже заявил, что страдает «автобиографофобией». Но, конечно, пишет И. Сухих в статье «Агенты и пациенты доктора Чехова», он никуда не мог уйти от этого драматического опыта.

«Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня как для писателя может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок. Знакомство с естественными науками, с научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотноситься с научными данными, а где невозможно – предпочитал не писать вовсе. Замечу кстати, что условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т. е. нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность и что он имеет дело со сведущим писателем» [Автобиография, 1899].

Чехов-литератор наследует от Чехова-врача, кроме всего прочего, интерес к пограничным, предельным состояниям человеческой психики, к изображению жизни на изломе. Известна, например, подпись Чехова под рисунком к рассказу «Аптекарьская такса» в журнале «Осколки»: «Батюшки! Иван Иванович! В каком вы виде!»—«жена заболела... в аптеке был... микстуру для нее нужно было взять, да вот порошки... Спасибо – мне, по знакомству, скидку сделали: шляпу и галстук оставили... все-таки не так совестно, знаете ли, в галстук...»

Если выйти на символический уровень, в основе которого мифопоэтическая составляющая, то отличие врача от аптекаря в том, что последний не желает смириться всего лишь с ролью посредника и подателя благ, он, безусловно, сам хранитель тайного, сакрального, если хотите, знания, которым он не расположен делиться, стремясь отстоять исключительность и незаменимость своего места в окружающем мире.

Подобная амбивалентность восприятия образа провизора очевидна и в чеховском творчестве, которое представляет богатейшее поле для «морбуальных» исследований. Анализируя рассказ «В аптеке», преподаватель особое внимание уделяет восприятию аптекаря учителем Свойкиным, которого где-то на уровне подсознания пугает и аптечная стерильность, и холодная чистота, и демонстративная «выгнуженность». Здесь словно нет места обычным человеческим чувствам, и потому провизор представляется бесчувственным и безразличным, как автомат, на что намекает «резкий металлический голос», доносящийся «из глубины аптеки». Также выясняется интересная деталь, связанная с коммуникативным своеобразием аптечного пространства, постичь суть которого оказывается не под силу даже посетителю с «говорящей» фамилией героя, несмотря на все его – домашнего учителя! – профессиональный опыт и старания. У обоих главных персонажей возникает деформация зрения: провизор, впрочем, как и другие служащие, не видит и не слышит Свойкина, но и учитель, в свою очередь, замечает аптекарские реалии только в определенном состоянии, находясь во власти морбуальных галлюцинаций. К тому же Свойкин крайне недоверчив к провизору, он напрочь отказывает ему в каком-либо поэтическом «реноме». Ему вторит в не так давно опубликованных мемуарах русский поэт К. Ваншенкин, считая «аптекарскую» тему в нашей классике «почти всегда нечто забавным», опять-таки вспоминая, прежде всего, скушающую соблазнительную аптекаршу, страдающего влюбленного посетителя, и неожиданное появление вместо жены сонного аптекаря, отпускающего спрошенные наобум мятные лепешки. Очень важным представляется напоминание студентам о том, что в городском фольклоре аптека – извечная деталь роковой любви. «Магазин по возможной продаже окончательного от нее избавления», – пишет в своих мемуарах Ваншенкин, напоминая когда-то знаменитое: «Пойду в аптеку, спрошу яду. / Аптекарь яду не дает... //» Более того, в городском фольклоре приобретение яда в аптеке – традиционный, основной способ женского самоубийства из-за несчастной любви. С покупкой же там кислоты связан мотив женской безоглядной мести, но не сопернице, а неверному: «Пойду схожу в аптеку, / Куплю там кислоты, / Лишу тебя навеки / Небесной красоты. //»

Несправедливо, но действительно трудно вспомнить чего-то воспевающего аптеку, ее глубоко гуманную суть, ее готовность помочь, облегчить, вылечить.

Несколько подробнее и о реноме. В биографии самого Чехова был интересный случай, когда один провинциальный провизор, страдающий графоманией, некто Меер Мойша Кисин из Херсонской губернии, добивался от Антона Павловича отзыва на свой рассказ. С типично аптекарской назойливой дотошностью Кисин просил-требовал не только дать

оценку своему творчеству, которое, по его словам, высоко ценилось в кругу его херсонских знакомых, но и составить ему протекцию, то есть пристроить рассказ в один из московских журналов. Происходило это в начале 1904 года, когда писатель боролся с одолевающей его смертельной болезнью и, естественно, не мог просто физически ответить Кисину. Разобиженный аптекарь, которому «решительно ничто, кроме пера» не давало «душевного удовлетворения» и которому поэтому «пропадать сильно не хочется», не нашел ничего более достойного, чем усомниться в очередном письме к Чехову в его репутации интеллигентного и отзывчивого человека. Закончил Кисин свое послание такими вот словами: «С человеческим самолюбием и душой, которую Вы так старательно изучаете и так хорошо знаете, так поступить – грешно, Антон Павлович!» Можно не сомневаться, «что провизор превзошел многих других корреспондентов-графоманов нашего классика в демонстрации якобы глубокого оскорбления собственной личности и лицемерной апелляции к порядочности Чехова.

Впрочем, будем объективны и согласимся, что Кисин имел на то основания. В конце прошлого века в Англии Д. Рейфилд написал биография Чехова, которую на русский перевели в 2005 году. Чеховеды сошлись на том, что книга лишена ханжества советского официоза и показывает писателя таким, каким он был на самом деле и в отношении к женщинам, семье, друзьям, обидчикам. Словно в оправдание Кисина, Рейфилд показывает, что легендарная чеховская деликатность перемежалась нередко жуткими эксцессами равнодушия и эгоизма.

С самого начала наш слушатель предупреждается, что читатель Чехова – особый, он, если следовать В.И. Тюпе, не адресат смысла (авторского), а субъект смысла (соавторского), который ради цельного понимания автора должен вступить с ним в то, что М.М. Бахтин называл «диалогом согласия». Да и само слово «тип» мы в данном случае употребляем в рикеровском смысле, что позволяет идентифицировать тот же рассказ «В аптеке» в качестве своеобразного «метатекста», структуры, способной к рождению новых текстов. Вплоть до современных, постмодернистских с разорванным сознанием, «с частями без целого», с верой и атеизмом, анекдотом и притчей, гуманизмом и безнадежностью и т. д.

Многолетний опыт преподавания русской литературы в полиэтнической среде дает основания утверждать, что именно при изучении Чехова очень важен учет того или иного национального дискурса: немецкого, английского, французского и пр. (чего стоит, например, только перевод «лошадиных» фамилий!). Многие реалии, составляющие аптечный быт, имеют иностранное происхождение, но нередко остаются без комментариев преподавателя, из-за чего остается не выявленной

связь этих реалий с сюжетом произведения. Вообще следует хотя бы коротко сказать об уникальном «предметном мышлении» (Гете) Чехова как о предтече базовых идей русской феноменологии и обратить внимание на особенности перехода деталей просто из реалий в художественную плоскость. Другая сложность в иноязычной аудитории при работе с чеховскими текстами – недостаточная разработанность природы метафоры. Метафора же в прозе писателя представляет собой сложное единство, являясь тексто- и смыслопорождающим механизмом. Несмотря на то, что в основе чеховской метафоры лежит общеязыковая метафора, писатель часто трансформирует и преобразует языковую данность таким образом, что метафорика начинает работать на основные темы его сочинений.

Щаренская Н.М., Бец Ю.В.

Южный федеральный университет,
г. Ростов-на-Дону (Россия)

КОНЦЕПТ А.П. ЧЕХОВА «ФУТЛЯР» И НЕМЕЦКИЙ ПЕРЕВОД РАССКАЗА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»

Перевод рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре» на другие языки представляет собой особую проблему. Знаменитый чеховский «футляр» постигла судьба самого известного в культуре: оно в какой-то степени обречено на непонимание, ибо «известность» оборачивается банальностью, отказом от поиска скрытых смыслов [Докучаев, 1997, с. 148]. Банальные представления о чеховском человеке в футляре сводятся к значению соответствующей фразеологической единицы: ‘человек, замкнувшийся в кругу узких, обывательских интересов, боящийся всяких нововведений и оценивающий всякое дело с казенной, формальной точки зрения’ [Ушаков, 2006, с. 1142-1143]. Перевод, зависящий от интерпретации текста, может страдать, испытывая на себе влияние традиционного толкования произведения. Поэтому работа переводчика должна проводиться на основе анализа текста, выявляющего эстетическую значимость всех компонентов, образующих систему художественного целого.

В рассказе А.П. Чехова одним из важнейших компонентов становится слово *футляр*, которое служит именем одного из центральных авторских концептов, вобравшего представления художника о человеке и некоем образе его жизни. Имя концепта несет в себе определенный набор сем, важных для установления его содержания. «Футляр» – концепт с метафорическим центральным вербализатором, который в отличие от синонима *оболочка* («...у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе... футляр...»), включает семы ‘драгоценность’, ‘хрупкость’: в футляре хранятся хрупкие и часто дорогие вещи. Соответственно эти семы вбирает в себя слово *человек*, называющее содержимое футляра. «Футляр» Чехова порождает образ вполне определенной драгоценной вещи – это скрипка, символ души человека. В рассказе «Человек в футляре» эти образные представления даны весьма опосредованно – через характеристику звуков, речь персонажей и другие детали. Очень ярко образ скрипки, связанной с человеком, представлен в «Трех сестрах», где показана история духовной гибели Андрея: сначала он играет на скрипке, затем читает «талмуд» из земской управы, в конце Наташа хочет срубить еловую аллею и клен – из этих деревьев делается скрипка). Пение скрипки, прекрасная музыка – это для А.П. Чехова образ прекрасного, совершен-

ного Человека, который выражает, открывает свою душу миру, другим людям. Музыка человека – его язык. Прекрасная музыка человека – это его прекрасные чувства, мысли и слова. Однако в действительной жизни это не так, и скрипка подменяется футляром, сохраняющим лишь воспоминание об ее прекрасной форме. Чеховский футляр, т.о., говорит о той красоте, которую несет в себе человек. Но футляр показывает и то, что с ней происходит: она гибнет, не раскрываясь, безмолвная, обездвиженная. Футляр – средство защиты от несовершенного мира и гибель одновременно. Содержание концепта находится в полном соответствии с системой всех языковых единиц рассказа «Человек в футляре».

Имя концепта представляет собой немецкое заимствование, и мы, по-видимому, не вправе не задаться вопросом о тех коннотациях, которые отсюда следуют. Основанием для такого предположения служит наличие в тексте немецкого элемента – словосочетания *kolossalische Skandal*, которое почему-то употребляет Буркин, рассказывая о ненависти к Беликову Коваленко и о злополучной карикатуре. Находится ли в какой-либо связи немецкие слова и существительное *футляр* в рассказе? Как нам представляется, связь их более очевидна, нежели можно себе представить на первый взгляд. Словосочетание *kolossalische Skandal* понадобилось автору для того, чтобы обозначить цепь событий, послуживших непосредственной причиной смерти Беликова. Описание же похорон героя включило слово *футляр*, получившее метафорическое значение 'гроб' («*Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет*») (С10, 52). Приведенный отрывок предельно заостряет парадокс, следующий из удовлетворения человека оттого, что он лежит в гробу. Тем самым подчеркивается идея чуждости футляра человеку, противоестественности нахождения его в футляре. Слово *футляр* приобретает семы 'смерть', 'неживой', которые исключают существительное *человек*. Тем самым в названии рассказа можно увидеть оксюморон, поддержанный также разницей происхождения и восприятия слов – славянского *человек* и немецкого *футляр*. Так как «колоссальным скандалом» по-немецки названы все те поступки людей, которые убили человека, на них также ложится отпечаток чуждости, странности их по отношению к человеку. Сему 'смерть' существительное *футляр* обретает также и в рассказе «Роман с контрабасом», где красавица, боясь явиться домой без одежды, думает: «Лучше смерть!» – и оказывается в футляре. Таким образом, в представлениях А.П. Чехова просматривается достаточно тонкая, но все же вполне уловимая ассоциативная связь между немецким и чем-то мертвящим. Возможно, эта связь проявилась и в знаменитом предсмертном «*Ich sterbe*» А.П. Чехова.

С учетом сказанного становится понятно то, что перевод рассказа «Человек в футляре» на немецкий язык неизбежно потеряет тот семантический оттенок, который порождается в русском тексте неродственностью происхождения слов, образующих название, хотя основная стилистическая напряженность оксюморонного заголовка останется: «Der Mensch im Futteral». Опасность снизить конфликт живого (*der Mensch*) и неживого (*das Futteral*) может грозить в том случае, если использовать слово *das Futteral* не только в сочетании со словом *der Mensch*, но и с названиями неодушевленных предметов. Именно это мы встретили в переводе рассказа А.П. Чехова, осуществленном Гердой фон Шульц: «Und der Regenschirm steckte in einem Futteral, und die Uhr lag in einem Futteral aus grauen Wildleder, und wenn er das Taschenmesser herausholte, um den Bleistift anzuspitzen, dann stak auch sein Messer in einem kleinen Futteral». В оригинале здесь используется слово *чехол*, и его замена на *футляр* привела бы к тому, что футляр Беликова превратился бы в метонимию и герой был бы приравнен к миру вещей, как, собственно, и произошло в немецком тексте вследствие традиционного толкования рассказа. Беликов, однако, в мыслях своих обращен к человеку и вовсе не случайно любит произносить слово *антропос*. Он наслаждается красотой и звучностью этого слова. При этом за внешней красотой означающего для него стоит и соответствующее означаемое – качества человека. У героя явно есть какие-то представления об идеале человеческих отношений. Отсюда его потребность выполнять свои «товарищеские обязанности» – ходить в гости. Он знает, что каждый человек должен жениться, и, думая о браке с Варенькой, каждый день гуляет с ней.

Тема товарищества очевидна в рассказе А.П. Чехова: Беликов давал совет Коваленко как «старший товарищ», волновался, «если кто из товарищей опаздывал на молебен». В русском тексте слово *товарищ* повторяется 4 раза. В указанном немецком переводе используется *der Kollege*, что лишает произведение важнейшей идейно-смысловой составляющей. Из рассказа понятно, что участниками истории, произошедшей в городе, были действительно коллеги – педагоги гимназии. Поэтому слово *товарищ* в русском тексте употребляется предельно точно, указывая на такие отношения людей, которые лишены обязательного, служебного характера и имеют исключительно человеческую мотивацию. Только такой смысл содержит, скажем, слово *товарищ* при первом упоминании Беликова Буркиным: «... умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ». Наличие здесь другого существительного, семантика которого включила бы сему ‘формальность отношений’, породило бы смысловую избыточность. Именно так и получается в немецком тексте, где появляется «*mein Kollege*»: *der Kollege* не свободно от данной семы [Duden, 1985, s. 385]. Эстетический смысл

словосочетания *мой товарищ* связан с проверкой на товарищество Буркина, который ее не проходит. Вспомним хотя бы признание «товарища», что хоронить таких людей, как Беликов, – большое удовольствие, а также то, что, будучи соседом, Буркин зашел к больному Беликову только после того, как его позвал Афанасий. Слово *товарищ* в обществе превращается в пустое понятие. Но если отношения людей лишены того, что является сугубо человеческим, то открывается смысл определения человека как «общественного животного», следующего из слов Буркина: *«Быть может, тут явление атавизма, возвращение к тому времени, когда предок человека не был еще общественным животным и жил одиноко в своей берлоге...»*.

Идея «животного» состояния общества выражается с помощью некоторых элементов, входящих в художественное целое рассказа. Так, Иван Иванович – ветеринарный врач, а он и Буркин – охотники. Эти детали служат «предохранителем», не позволяющим при неадекватном переводе других единиц потерять основную, магистральную линию выражения художественной идеи. Другая деталь возможна без ущерба только в чеховском тексте, т.к. ее образует паронимическая фигура – фонетическое сходство слов при определении еды Беликова и описании лиц возвращающихся с кладбища людей: *«Постное есть вредно, а скоромное нельзя»*, *«...у нас были скромные постные физиономии»*). Фигура позволяет увидеть «перемену ролей»: общество боится Беликова, боится стать «снедью», но само благополучно его «переваривает». Фигура при переводе на немецкий сохраняется ровно наполовину благодаря метафоре «постное лицо»: «Fastenspeisen schadeten» и «sittsame Fastengesichter». Ассоциации, связанные с едой, родственны метафоре «заедать жизнь», изображающей недоброежелательные, недостойные человека отношения людей. Такие ассоциации у Чехова встречаются часто. В рассказе «Человек в футляре» метафорой этого тематического ряда является оценка Вареньки *«не девица, а мармелад»*, которая в немецком переводе обретает другое метафорическое воплощение: «ein Bild von einem Mädchen» Немецкая метафора сохраняет только идею любования героиней, изгоняя смысл «плотоядный»

Общественная жизнь в ее животной сути образует действительность, от которой пытается спастись Беликов: *«Действительность раздражала его, пугала ...древние языки...были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни»*. В немецком тексте действительная жизнь превращается в das Leben: *«...er sich vor dem Leben versteckte»*. Но между действительной жизнью и жизнью нет ничего общего: жизнь – это возможность прекрасного бытия, предоставленная человеку, действительная жизнь – жизнь испорченная. Недопустимая неточность перевода порождается шаблонностью вос-

приятия образа Беликова как обывателя, не живущего «нормальной», «полнокровной», «настоящей» жизнью.

Показателем неблагополучия действительной жизни в рассказе становится речь героев, звучание их голосов, те или иные звуки. В связи с этим обратим внимание на определение, которое формирует образ Вареньки – *шумная*. Она поет – и именно поэтому производит впечатление на Беликова, ищущего красоты, звучности, певучести, но она отнюдь не идеальная героиня (она играет роль невесты и вносит свою лепту в смерть Беликова), чему соответствует указанная атрибуция. В немецком тексте появляется определение *lebhaft* ('живая, оживленная, бойкая'), которое не имеет ничего общего с эстетическим значением слова в чеховском рассказе.

Рассмотренные нами примеры перевода отдельных единиц рассказа показывают такие несоответствия оригиналу, которые порождают максимальный уход от смысла и художественного своеобразия текста А.П. Чехова.

Список литературы:

1. *Докучаев И.И* «Футлярный мир» и царство смысла (рассказ А.Чехова «Человек в футляре») // *Мировая художественная культура в памятниках*: СПб., 1997, с. 148-156.
2. *Ушаков Д.Н.* Большой толковый словарь современного русского языка М.: «Альга-Принт». 2006.
3. Duden "Bedeutungswörterbuch". 2. Auflage. Band 2. Mannheim; Wien; Zürich: Bibliographisches Institut, 1985.

К 150-лeтнему юбилею А.П. Чехова

**«Русский язык и культура
в зеркале перевода»**

Материалы

II

международной научно-практической конференции

Компьютерная верстка – А. А. Кузнецов

Подписано в печать 14.04.10. Бумага офсетная. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура «Times New Roman» Печать офсетная. Усл. печ. л. 39.
Тираж 150 экз.

«ИПО «У Никитских ворот». 121069, г. Москва, ул. Большая Никитская,
д. 50/5, тел.: 690-67-19,
www.uniki.ru

