ЕЛИЗАВЕТА КОВРИГИНА

elizaveta.kon@inbox.lv

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД: ТЕКСТ-МЫСЛЬ, ТЕКСТ-ОБРАЗ, ТЕКСТ-ЯЗЫК

Мой интерес к англо-русскому переводу был продиктован собственной любознательностью. Моими «первыми книжками» действительно стали первые книжки для самых маленьких, когда я очень быстро обнаружила свои пробелы во фразеологии. Далее я избрала процесс перевода как инструмент для изучения языка. Изучение языка через художественный перевод позволило мне осознанно подходить к выбору самого материала, порционности его восприятия с учётом степени новизны на текущий момент, сохраняя цельность восприятия на общем фоне собственных знаний. Реальный выход на каждом этапе работы добавлял мне уверенности в себе, делая комфортным мой новый шаг в неизвестность. Я не стремилась противопоставить свой перевод «стандартному», но уже работая над переводом книги «*Three Men in a Boat*» Джерома К. Джерома, мне вспомнилось, что когда-то я пыталась читать русское издание, и у меня что-то не получилось. Я не могла продвигаться по книге и отложила её. Позже случалось, что работая над переводом, я пыталась прибегнуть к тому же русскому изданию в поисках ответа на свои вопросы, но так их и не находила, и вовсе перестала к нему обращаться.

Я обнаружила, что поиск русского смыслового эквивалента не так однозначен. Но ещё больше меня поразило то, что отступление от ритма и непопадание в него соответствующего смысла по сути разбивает оригинальный текст, притом, что формально текст переведён. Так я пустилась в это путешествие, которое захватило меня. Являясь носителем русского языка, я очень ревностно отношусь к его использованию. Предыдущая профессиональная практика требовала от меня технической точности, упорядоченности, ясности, а иногда и ясности выражения. В силу своего образования я непроизвольно во всём ищу и нахожу систему вещей, составляя для себя некую модель. Если я опираюсь на источник, то я должна быть уверена в том, что он не содержит в себе случайных ошибок или неточностей, иначе он перестаёт быть для меня достоверным. Перевод – это не только возможность познания, но и практика, где вы можете доверять самому себе. Процесс перевода также расширил и углубил мой взгляд на слово, истинное значение которого раскрывается только через контекст. Примером тому может служить использование понятия «*chorus girl*» в ”*Театре*” С. Моэма, когда Джулия возмущается, что она не одна из многих, осознавая свою исключительность и привилегированное положение в актёрской среде.

Текст возникает на перекрёстке всего того, что называется жизнь. Это

зафиксированная форма осознания реальности и отношения к жизни во всех её проявлениях. Поэтому написать художественное произведение – это прожить целую жизнь, а перевести – две.

Прежде чем приступить к переводу, переводчик вместе с автором проходит весь путь его героев от начала до конца. Идея художественного произведения возникает на основе какого-либо события, нашедшего отклик в воображении и переживаниях писателя. Ему только остаётся её воплотить. Схематично путь, проделанный сознанием автора, можно представить в виде следующей цепочки:

((Событие) – (Мысль) – (Текст)) / автор
((Event) - (Idea) - (Text))/ author

Работа души и ума художника, где зарождается художественный образ, сокрыта от посторонних глаз, однако результат очевиден. Это творческий процесс, и от идеального образа до его воплощения проходит несколько этапов. Для возникновения идеального образа необходимы:

1. Мышление
2. Интерес
3. Острота и чуткость восприятия

Пожалуй, это то, что включает в себя наблюдательность художника в сочетании с собственным вкусом жизни. Для воплощения придуманного образа писателю требуется проявить:

1. Образное мышление
2. Владение выразительными средствами
(языком на определённом объёме словаря; художественным стилем речи)
3. Интуицию

Интуиция и свободное владение всей системой языка делают свободным его мышление.

Чтобы обратиться к конкретному произведению, переводчик должен проявить:

1. Интерес
2. Владение языком (оригинала)
3. Мышление (на языке оригинала)

Выступая в роли читателя, он последовательно восстанавливает события в обратном порядке:

((Текст)– (Мысль) – (Событие)) /читатель
((Text) - (Idea) - (Event))/ reader

Привлечению более пристального внимания переводчика способствуют его:

1. Эрудиция (жадная до новизны)
2. Острота и чуткость восприятия (в среде языка оригинала)
3. Художественный вкус (в среде языка оригинала)

Художественный вкус определяет избирательность переводчика. Если им принимается решение, и речь идёт уже о переводе, то переводчику уже потребуется расширенный спектр качеств, таких как:

1. Мышление (комбинированное)
2. Образное мышление (комбинированное)
3. Острота и чуткость восприятия (в среде двух языков)
4. Владение выразительными средствами (на двух языках)
5 Художественный вкус (в среде двух языков)
6. Чувство партнёрства

Чувство партнёрства можно считать обязательным для переводчика, поскольку, ступая на этот путь, он уже заявляет себя как партнёр, и должен этому соответствовать. Быть партнёром – это иметь согласованную цель, понимать намерения, желания и мысли компаньона и поддерживать его в этом.

Владение выразительными средствами в процессе перевода позволяет «состыковать» два языка, не нарушая общей канвы произведения. С этой же целью следует придерживаться художественного стиля автора, даже обладая своим собственным. Переводчику требуется разгадать своего автора и выйти с ним на «одну волну». И у него для этого есть только один путь – мысль.

Возьмём за основу, что соответствующее владение языком оригинала позволяет переводчику правильно истолковать и воссоздать идею автора, т.к. мысль - или она есть, или её нет; либо она одна, либо – другая. Что касается события, то оно неизменяемо, хотя бы потому, что уже действительно или условно произошло. Так что событие и мысль будут выступать в роли неких констант, и текст остаётся единственным изменяемым элементом в цепочке, обеспечивающим их незыблемость:

((Text) - (Idea) - (Event))/ reader - ((Событие) – (Мысль) – (Текст)) / переводчик

Интересно было бы отметить, что по законам психологии «событие нейтрально», поэтому, мало того, что событие придаёт определённую «жёсткость конструкции» из всей системы взаимоотношений при переводе, но кроме этого, событийную линию всего произведения можно рассматривать как своего рода «нейтральную зону» единого смыслового пространства, где происходит встреча (summit) переводчика с автором.

Текст как элемент-трансформер подстраивается под любую задачу –

главное, чтобы она была чётко поставлена. Текст очень подвижный и гибкий, но вместе с тем хрупкий материал. Текст - это вещь в себе: он определяет то, из чего сам же и состоит - язык. Язык служит тексту, но в то же время выполняет определяющую роль, являясь для него «средой обитания», причём, средой структурированной. Текст не существует сам по себе, а выражает мысль. В тексте нельзя изменить чего-либо, не затронув всего остального, поскольку любое возмущение среды влечёт за собой трансформацию смысла.. В результате мы что сказали, то и получили , и лучше бы, чтобы это было именно то, к чему мы стремились. Мысль - это озарение, вспышка, квант, импульс, и как свершившийся факт свободна от всякого пространства. Вопрос пространства встаёт с момента возникновения необходимости в её записи или трансляции в целях коммуникации. Текст чудесным образом совмещает в себе эти функции. Бывает, что кто-то вовсе не намерен делиться своими идеями, а предпочитает сразу действовать или скрывать свои мысли. В то же время в поисках новых открытий мы превращаемся в «охотников за идеями». То есть, как бы парадоксально это ни звучало, пространство не является обязательным атрибутом мысли, во всяком случае, не является прямым свидетельством её ценности. Пространство предоставляется для выражения мысли, по которому мы о ней и судим. Когда мы утверждаем, что «краткость – сестра таланта», то под этим подразумеваем удачное выражение того смысла, которое заключает в себе та или иная мысль. Мысль надо выразить таким образом, чтобы передать идею, отношение, описать событие, вызвать определённые чувства. Весь этот комплекс задач искусство возлагает, прежде всего, на художественный образ и опосредованно – на выразительные средства, уникальные для каждого вида искусства. Так, если «в картине главное лицо - свет» (К.Моне), то в художественном литературном произведении – главное лицо – мысль.

Художественный образ выводит текст за рамки собственного «Я» в пространство восприятия, осуществляя тем самым коммуникативную функцию. Осознавая, что создание художественного образа – процесс творческий, вряд ли стоит подходить к нему с позиций точности, однако в приложении с мысли это более чем актуально. Яркость образа и точность мысли - это именно то, к чему стремится перевод, и то, чего мы так от него ожидаем. Если текст заключает вас в свои «объятия», ограничивая пространством, то творчество, напротив, предоставляет полную свободу, раскрепощая образное мышление. Но при всём полёте фантазии переводчик лишь отчасти является «свободным художником», сохраняя верность слову и стилю автора. При любых обстоятельствах примиряя различия, следует опираться на общее. Примиряющим фактором различий двух языков может служить *музыкальность* конкретного художественного произведения как результат наложения авторского стиля на музыкальность национального языка. Не случайно литературное художественное произведение во многом совпадает по своим характеристикам с музыкальными, такими как: ритм, насыщенность, сила (только в отличие от музыки не сила звука, а сила мысли или образа), пространство фразы и пространство восприятия и т.д. [8]. И если переводчику удаётся выйти, образно говоря, на то же звучание, вписаться в параметры, задаваемые оригиналом, то это свидетельствует о тщательной

проработке материала. Мысль и образ так же взаимообусловлены, как текст и язык: они инициируют и реализуют друг друга, работая на одну и ту же цель. И если язык обслуживает мысль, то мысль в свою очередь формирует образ. Так что образ – это «законодатель мод» в художественном творчестве, и только мысль может приблизить к нему.

Текст подстраивается под мысль, начиная от выбора слова, понятия или выражения, с вариациями по динамике, импульсивности, жёсткости и насыщенности речи. **Динамика** определяется тем, на каком шаге выражается та или иная мысль относительно общего фона развитии сюжета. **Импульсивность** – это напор, с которым развивается данная конкретная ситуация. **Насыщенность** определяется тем, насколько развёрнут текст, несущий одну и ту же мысль. Определённую значимость в формировании мысли имеют акцент и нюанс. **Акцент** придаёт чему-либо особое значение при определённой расстановке ролей. **Нюанс** оттеняет ситуацию, используя для этого то или иное слово или понятие, создающие «изюминку». **Ритм** задаёт пространственно-временной отрезок текста, в который должна быть вписана определённая смысловая фраза.

Перевод начинается с осмысления отрезка текста, воспринимаемого как контекст. Мысль дискретна, поэтому текст логично воспринимать как последовательность дискретных смысловых единиц. Дискретная смысловая единица представляет собой контекст первого уровня, законченное художественное произведение - контекст высшего порядка, имея на всём протяжении контексты ***n***–ого порядка, где контексты более низкого уровня вписываются в контексты более высокого порядка. Контексты могут иметь между собой как прямые, так и перекрёстные связи при сохранении общей логической последовательности.

Любое осознанное взаимодействие развивается по сценарию «запрос - отклик».

Писатель откликается на настроения и запрос аудитории, аудитория (включая переводчика) откликается на сюжет, переводчик, влекомый собственным интересом или профессиональной деятельностью, расширяет клуб читателей. Определённый запрос вправе рассчитывать на равноценный ответ. Во всяком случае с такой задачей должен справиться художественный текст, что он и делает, начиная с момента своего формирования на уровне дискретной смысловой единицы, и заканчивая готовым произведением. Так, если заявлена тема, то она должна быть раскрыта, если подана мысль – она должна быть завершена (т.е. «если вы сказали «а», то говорите «б»»). Логически выстроенный текст носит характер взвешенной сбалансированности или «динамического равновесия». Это вполне осязаемые вещи, которые являются подсказкой для переводчика и снабжают его инструментом самоконтроля.

Дискретная смысловая единица подчиняется системе «запрос - отклик», имея в своём составе две части, первая из которых носит характер **запроса**, а вторая является **откликом** на него, например:

(идея)- (размышление);
(созерцание)- (восприятие);
(обращение)- (отношение).

Как развитие событий, размышление приводит к оценке на основании выработанного мнения; восприятие - к эмоциональному состоянию; отношение - к разногласиям или договорённостям.

Более наглядно структуру дискретной смысловой единицы можно представить в виде следующей матрицы:

<table>
<tr><td colspan="5"><u>Дискретная смысловая единица</u></td></tr>
<tr><td><u>1-ая часть</u></td><td colspan="4"><u>2-ая часть</u></td></tr>
<tr><td><u>запрос</u></td><td colspan="4"><u>отклик</u></td></tr>
<tr><td colspan="5">звено</td></tr>
<tr><td>Идея</td><td>Размышление</td><td>Мнение</td><td>оценка</td><td rowspan="3">Поступок, действие</td></tr>
<tr><td>Созерцание

Наблюдение</td><td>Восприятие</td><td colspan="2">Эмоция</td></tr>
<tr><td>Обращение</td><td>Отношение</td><td colspan="2">Договорённость, разногласие</td></tr>
</table>

Выстраивание отношений между отдельными звеньями предполагает альтернативу в стратегии развития текста. Опираясь на данную матрицу, текст можно составить линейно и линейно-перекрёстно, комбинируя строки и столбцы, не нарушая логики. Возможны, например, такие варианты:

(**идея**) - (**эмоция**) - (**действие**);
(**идея**) – (**отношение**) - (**договорённость**) - (**поступок**);
(**идея**) - (**действие**);
(**обращение**) – (**размышление**) - (**договорённость**) и т.д.

Каждая составная часть дискретной смысловой единицы подчиняется своей логике, однако, лишь вместе они образуют единое целое. Система взаимодействия двух частей может носить, например, характер «вызов - ответ», но главное, что первая инициирует вторую. С момента появления первой составляющей, которая подаёт идею, возникает необходимость закончить мысль. Ведь мысль – это идея, поданная со смыслом. Само по себе наличие двух частей дискретной смысловой единицы предполагает внутреннюю напряжённость, как любое пограничное состояние. Снятие этого напряжения происходит за счёт достойной ответной реакции, представленной второй частью. Первая и вторая части как бы меряются силами, уравновешивая друг друга относительно условной опорной точки, где сила – это сила образа, а опорная точка – это момент передачи послания от «отправителя» «получателю»; это момент замирания во внутренней динамике смысловой единицы или пауза с точки зрения общей динамики текста. Эта ситуация напоминает качели как раскачка и уравновешивание состояний, что я и называю «принципом качелей».

Установившееся равновесие является показателем законченности мысли, а неустановившееся означает некую недосказанность.

Языковая структура текста выбирается автором в соответствии с текущей задачей по развитию сюжета и определяет длину текстового отрезка, или диапазон текста. Для переводчика его можно считать заданным, как «окно» в бланке, куда нужно внести, например, свои имя и фамилию, для которых строго отведена своя позиция. С точки зрения «принципа качелей» пространство начальной, первой части дискретной смысловой единицы, представляет собой «левое плечо», а второй, завершающей части, - «правое плечо».

Художественный перевод требует от переводчика воссоздания художественного образа невзирая на то, что одно и то же понятие в английском и русском языках может базироваться на разной корневой основе, а также строиться на несовпадающей по протяжённости языковой структуре. Это творчество, на котором стоит печать индивидуальности исполнителя. Тем не менее, желательно стремиться к тому, чтобы в определённое жизненное пространство вписать именно тот текст, который бы по яркости и силе образа максимально соответствовал оригиналу, иначе незаметно можно перейти от художественного перевода к толкованию. Эту тонкую грань можно ощутить на примере англо-русского сборника пословиц (7), где русская пословица фактически представляет собой художественный перевод, а всё остальное скорее является толкованием английской пословицы

Когда мысль завершена, в системе баланса сил наступает «гармоническое равновесие», и дискретная смысловая единица обретает автономное значение. Если соответствующий выбор на данном этапе затруднён, это означает, что «продолжение следует», и мысль ждёт своего дальнейшего развития.

Вписаться определённым смыслом в определённое «окно» важно также с точки зрения акцента, который автор придаёт тексту на данном этапе. И если несовпадение языковых форм двух языков не позволяет выдержать это условие в контексте данного уровня, то эта задача переходит в компетенцию следующего по старшинству контекста.

Добиваясь определённой импульсивности передаваемых событий и переживаний, т.е. добиваясь определённого «накала страстей», выбор падает на те или иные понятия и может быть сопряжён с более сжатой или развёрнутой языковой конструкцией. Степень сжатия или развёртки языковой структуры также используется как инструмент для регулирования насыщенности текста при формировании мысли одной и той же силы, когда более сжатая конструкция будет соответствовать более насыщенному тексту и более сосредоточенной нагрузке на «плечо», а более растянутая – менее насыщенному тексту и более распределённой нагрузке на «плечо».

Если условно представить себе, что отдельные слова обладают не только смысловыми значениями, качественно отличающими их друг от друга, а также и то, что в своём понятийном ряду им присвоены определённые уровневые показатели на единой количественной шкале (например, цвет: розовый - 1; красный - 2; бордовый - 3, и т. п.), то переход от слова к слову, от понятия к понятию будет сопровождаться перепадом их значений или «скачком

потенциала». То же относится к силе образа, если эти значения условно привести к единой шкале (хотя бы в рамках одного произведения). Степень перепада значений является показателем **жёсткости речи**. В результате этого текст в целом можно было бы представить в виде гистограммы, отражающей художественный почерк автора. Проведя аналогию с музыкой, данную картину можно сравнить с музыкальным рисунком художественного произведения. Интерес художественного перевода заключается в том, чтобы выйти на тот же рисунок, рассматривая его как эталон, при всех объективных различиях двух языков. Иными словами, переход в другую языковую среду не является в этом смысле послабляющим фактором. Построение текста подчиняется законам гармонии. Не всё художник может просчитать, но всем своим существом он воспринимает и передаёт гармонию мира - скорее всего, это то, что мы называем интуицией. Не все способны гармонию создавать, но все в состоянии её воспринимать. И если при переводе где-то была нарушена гармония, то читателю трудно будет этого не заметить, когда он начинает как бы «спотыкаться» о текст там, где имеет место сбой ритма, тональности, затягивание или ускорение подачи мысли, что и соответствует нарушению музыкального рисунка произведения.

«Принцип качелей» сокрыт в природе текстообразования. Данный принцип помогает ощутить законы гармонии языка и контролировать своё творчество, поскольку выполнить этот принцип можно только следуя всем требованиям языка и автора, а не выполнить также трудно, как обмануть самого себя.

Прежде чем представить свой подход к тексту и его анализ при переводе на ряде примеров, приведу список используемых терминов:

1. ***Текст*** – всякая записанная речь (литературное произведение, сочинение, документ, а также часть, отрывок из них).

2. В лингвистике: ***текст*** - внутренняя организованная последовательность отрезков письменного произведения или записанной либо звучащей речи, относительно законченной по своему содержанию и строению.

2.1 ***Контекст*** - относительная законченная в смысловом отношении часть текста.

2.2 ***Контекст*** – логически завершённый текст, несущий самостоятельный смысл.

3. ***Дискретная смысловая единица*** – логически завершённый текст из двух частей как «запрос» и «отклик», оптимально решённый минимальными языковыми средствами. Дискретная смысловая единица представляет собой контекст первого уровня,

4. ***Левое плечо*** - протяжённость языковой структуры первой составляющей дискретной смысловой единицы.

Правое плечо - протяжённость языковой структуры второй составляющей дискретной смысловой единицы.

5. Динамическое равновесие – баланс двух сторон (в т.ч. по договорённости) в линейном развитии событий.

Пример №1

«Принцип качелей». Смысловое и пространственное соответствие

|
|

*She felt instinctively that she must conceal the actress, *and without effort, without deliberation merely because she felt it would please, she played the part of the simple modest, engenuous girl who had lived a quiet country life. [2, Ch 4, pg 26]*

Левое плечо: целеполагание|
|
*She felt instinctively that **she must conceal the actress** **

(**опорная точка -** точка равновесия)

| **Правое плечо**: обоснование и способ осуществления (зачем?/ как?)
|
*

(**опорная точка** - точка равновесия)

and without effort, without deliberation merely because she felt it would please, she played the part of the simple modest, engenuous girl who had lived a quiet country life.

Левое и правое плечи можно интерпретировать следующим образом:

Левое плечо ------* ----- Правое плечо
/Я – Актриса!/ /Я –обыкновенная скромная работящая девушка из «глубинки»/

То есть перед Джулией стоит задача сменить на время свой статус актрисы на роль юной скромницы, усвоившей менталитет сельской жизни, где всё сработано своими руками с крестьянской смекалкой. Она должна стать «своей среди своих».

Левое плечо короткое, но оно таит в себе её высокую самооценку как большой актрисы, получившей признание **Правое плечо более** развёрнуто, т.к. надо представить многое, но односложно, в соответствии с ролью скромной девушки, поэтому нагрузка на плечо носит распределённый характер, растягивая языковую форму выражения.

Теперь встаёт вопрос интерпретации на русском языке, когда задача вроде бы ясна – она актриса по назначению и по сути, но не должна этого показывать (левое плечо), и она в своей стихии – она опять играет, но «проживая» свою роль: она держится просто, ей всё интересно и понятно в этой среде, она кротка и у неё есть естественная для этого образа жизни сноровка (правое плечо). Автор использовал, возможно, краткую, но понятную форму

выражения. Как это всё вместить в русский текст, не утяжеляя его по содержанию и не переходя предложенный размер ни одного из плеч?

Левое плечо: целеполагание |
|
She felt instinctively that ***she must conceal the actress****...* *******

Так что же в таком случае «***conceal***»? Вернёмся чуть выше: «*она актриса по назначению и по сути, но не должна этого показывать*». Это я понимаю именно так, и поэтому меня не устраивает прямое использование «с*крывать, утаивать*». Пожалуй, я остановлюсь на варианте «***она должна отпустить от себя актрису***», когда ничего не изменилось, но просто я, Джулия, об этом не думаю, но и никого не ввожу в заблуждение.

В результате я прихожу к следующему варианту:

Левое плечо |
|
*Интуитивно она чувствовала, что должна отпустить от себя актрису **

| **Правое плечо**
*****

/ ... and without effort, without ***deliberation*** *merely because she felt* ***it would please****, she played the part of the simple modest,* ***engenuous*** *girl who had lived a quiet country life.*

Мне надо подумать над выбором слов:

=**deliberation**=1 обдумывание, размышление

= **it would please** =1 из желания понравиться
2 в угоду; угодить
3 прийтись по душе

Оцениваю предлагаемые варианты:

1 из желания понравиться – она не имела искреннего желания понравиться / не соответствует

2 в угоду; угодить - это не для Джулии. Она эгоистична.

3 **прийтись по душе** – кратко, соответствует тексту, кроме того, почему бы ей и не сыграть на публику? / оставляю

= **engenuous** =2 изобретательный

Имеется в виду, что она – смышлёная девушка в быту.

«simple modest, **engenuous** girl» - «простая, скромная, изобретательная/смышлёная» - длинный ряд. Не подходит.

«*Simple modest*» и то, что она прожила «*quiet country life*», могут уравновеситься оборотом «*простая скромная девушка, неизбалованная обыденной сельской жизнью*», что даёт понять, что она готова выполнять необходимую работу, столь знакомую и привычную для неё. Думаю, что «quiet country life» в данном случае говорит скорее не о тишине сельской местности, а о неспешном течении жизни там, заполненной трудами и сельскими заботами, вдали от забав и развлечений.

Итак, к чему же я пришла?

*Интуитивно она чувствовала, что должна отпустить от себя актрису и, * чтобы прийтись по душе, без усилий, не раздумывая, перешла на роль простой, скромной девушки, не чуждой заботам и будням знакомой ей сельской жизни.*

Смысл передан. Текст не растянут. Соотношение левого плеча и правого соблюдено.

Пример №2

Ритмическая разбивка

'He says he can get you to do anything he wants/ He says you just eat out of his hand/'...
... ...
The strange thing was that when she looked into her heart it was not Julia Lambert the woman who resented the affront, she didn't care for herself, it was the affront to Julia Lambert the actress that stung her. She had often felt that her talent, genious the critics called it, but that was a very grand word, her gift, if you like, was not really herself, not even part of her, but something outside that used her, Julia Lambert, the woman, in order to express itself. It was a strange, immaterial personality that seemed to descend upon her and it did things through her that she did not know she was capable of doing. She was an ordinary, pretty, aging woman. Her gift had neigther age nor form. It was a spirit that played on her body as the violinist plays on his violin. It was the slight to that that galled her. [2, Ch 18/pg 121]

И ведь вот что интересно – когда она заглянула в своё сердце, то нашла там не униженную и оскорблённую женщину Джулию Ламберт, - это-то её (меньше всего)/ не волновало, - а уязвлённое самолюбие актрисы Ждулии Ламберт – вот что ужалило её! У неё часто возникало такое ощущение, что её талант – гениальный, как его называли критики (но это слишком громко сказано!), - её дар, если хотите, - это не то чтобы она сама или как-то с ней соотносится, а нечто вне её, что использует её, женщину Джулию Ламберт, как инструмент для собственной игры. Это странное нематериальное нечто как бы нисходило на неё, и Джулия начинала вытворять такое, о чём никак не могла в себе и подозревать. Она была обыкновенной симпатичной женщиной в возрасте. Её же дар не имел ни возраста, ни формы. Это был дух, который играл на ней, как скрипач на своей скрипке. ~ Обида, нанесённая этому дару, - это заноза в её сердце, которая мучила её!

The strange thing was that when she looked into her heart it was not Julia Lambert the woman
И ведь вот что интересно – когда она заглянула в своё сердце, то нашла там не

who resented the affront, she didn't care for herself, it was the affront to Julia Lambert the
униженную и оскорблённую женщину Джулию Ламберт,- это-то её (меньше всего)/ не волновало, -
it was the affront to Julia Lambert the

actress that stung her. She had often felt that her talent, genious the critics called it, but that was
, а обнаружила уязвлённое самолюбие актрисы Джулии Ламберт - вот что ужалило её!

She had often felt that her talent, genious the critics called it, but that was
a very grand word, her gift, if you like, was not really herself, not even part of her, but something
неё часто возникало такое ощущение, что её талант – гениальный, как его называли критики (но это слишком громко сказано!), - её дар, если хотите, - это не то чтобы она сама или как-то с ней соотносится, а нечто

outside that used her, Julia Lambert, the woman, in order to express itself. It was a strange,
а нечто вне её, что использует её, женщину Джулию Ламберт, как инструмент для собственной игры.
It was a strange,
Это странное нематериальное
immaterial personality that seemed to descend upon her and it did things through her that she did
нечто как бы нисходило на неё, и Джулия начинала вытворять такое, о чём никак

not know she was capable of doing. She was an ordinary, pretty, aging woman. Her gift had
не могла в себе и подозревать. Она была обыкновенной симпатичной женщиной в возрасте.

Her gift had
Её же дар не имел
neigther age nor form. It was a spirit that played on her body as the violinist plays on his violin.
ни возраста, ни формы. Это был дух, который играл на ней, как скрипач на своей скрипке.

It was the slight to that that galled her.
*~ Обида, нанесённая этому дару, - это заноза в её сердце, которая мучила её!**

* Немного растянуто, но точнее передаёт смысл.

Пример №3

Акцент. Образ. Степень сжатия

Maidenhead...
... It is the town of showy hotels, patronized chiefly by dudes and ballet girls. ***It is witch's kitchen from which go forth those demons of the river – steam-launches.*** *[1, Ch 12, pg 117]*

Мейденхэд...Это город роскошных отелей, облюбованных, главным образом, пижонами, да балеринами. ***Это кухня дьявола, извергающая в реку паровые катера - этих сущих демонов!***

На данном примере можно продемонстрировать важность расставления акцентов: так, в русском варианте выразительность только выигрывает, если «*катера*» и «*демонов*» поменять местами, зафиксировав идею и дополнительно усиливая её оборотом «*сущий дьявол/(демон)*».

В данном тексте используются достаточно ёмкие понятия, которые не требуют развёрнутой языковой формы, т.е передаются коротким отрезком текста, не утрачивая силы образа.

И совсем другая тональность, сопровождаемая спокойным ритмом «нараспев» - описание природы, созерцание.

And the red sunset threw a mystic light upon the waters, and tinged with fire the towering woods, and made a golden glory of the piled-up clouds. It was an hour of deep enchantment, of ecstatic hope and longing. [1, Ch 12, pg 119]

И красный закат отбрасывал на воды реки мистический свет, подсвечивая кромки вздымающихся к небу деревьев, увенчивая это великолепие золотом облаков. Это был час непостижимого волшебства и самых восторженных надежд и желаний.
Это был час непостижимого волшебства и невыразимых надежд и желаний.

Это одновременно и медитация, и торжество Природы, принявшей в своё лоно восторженное дитя человеческое.

Этот фрагмент можно также рассматривать с точки зрения «левое/ правое плечо», отнеся первое предложение к левому, а второе - к правому. При этом свободному созерцанию в первом, где спешка неуместна, противопоставлена сильная эмоция во втором, где всё переполнено восторгом и верой, т.е. сильному расслаблению – сильное сжатие как разновидность «раскачки».

Как бы там ни было, но содержательная сторона вопроса – это первооснова перевода. Следующий пример даёт повод об этом задуматься:

Пример №4

Смысл прежде всего

We had deceived the boatman at Pangbourne. We had not had the face to tell him that we were running away from the rain. We had left the boat, and all it contained, in his charge, with instructions that it was to be ready for us at nine the next morning. If, we said – if anything unforseen should happen, preventing our return, we would write to him. [1, Ch 19, pg 183]

В Пэнгборне мы обманули лодочника самым наглым образом – не могли же мы признаться ему напрямую, что сбегаем от дождя (а если честно, то и вовсе «сматываем удочки»). Мы оставили на него лодку со всем её добром, поручив подготовить её для нас назавтра к девяти утра . (II) если,- сказали мы, - если, не дай бог, что-либо непредвиденное помешает нам вернуться, то всё это остаётся/ передаётся ему.

Перевод *write to him* как «*сообщим ему (письменно)*»,- вроде бы прямой перевод, но нелогичный. Куда бы они написали лодочнику, тем более, что временной параметр к тому моменту уже утратил бы своё значение.

В словаре «Английские фразовые глаголы» находим:

‘write to’

3 посвящать..., предназначать.. – думаю, что самый логичный вариант для настоящего случая.

Данный пример демонстрирует значимость раскрытия истинного содержания текста, чтобы не увлекаться дословным переводом.

Введённый в скобки текст можно опустить, но если оставить, то это могло бы усилить иронию.

*В Пэнборне мы обманули лодочника самым наглым образом – **не могли же мы признаться ему напрямую/ не могли же мы ему честно признаться** , что сбегаем от дождя. Мы оставили на него лодку со всем её **добром/ содержимым** , поручив подготовить её для нас назавтра к девяти утра . (11) если,- сказали мы,- если, не дай бог, что-либо непредвиденное помешает нам вернуться, то всё это **остаётся/ передаётся** ему.*

Наверное, получить «добро» будет несколько приятней, чем просто «содержимое», хотя в этом опять же скрыта ирония. Кроме того, в «передать» проявляется больше уважения к «одариваемому», если расценить это как некоторое поощрение.

И тем самым троица «откупилась» и частично искупила свою вину перед лодочником.

Выводы

Художественный перевод можно отнести к отдельному виду искусства, а искусство подчиняется одним лишь законам гармонии.

1. Художественный перевод затрагивает все аспекты мировосприятия и осмысления жизни, переданных от автора к переводчику и далее – к читателю. Текст – это носитель информации и одновременно канал связи. Текст един в трёх лицах: текст-мысль, текст-образ, текст-язык, каждое из которых подчиняется своим законам на своём игровом поле, объединяясь в общем тексте.

2. Текст представляет собой последовательность дискретных смысловых единиц. На всех контекстных уровнях, начиная с дискретной смысловой единицы, текст носит характер взвешенной сбалансированности. «Принцип качелей» является его отражением и позволяет придерживаться стиля автора как условие своего выполнения.

3. Музыкальность текста следует рассматривать как примиряющий фактор всех различий при переходе с языка на язык, а музыкальный рисунок переводимого произведения как универсальный ключ к оптимальному переводу.

Ко всему вышеизложенному хотелось бы добавить, что практика художественного перевода превосходит значимость перевода как самоцель, предоставляя площадку для моделирования в таких, например, областях, как теория построения систем, или теория конфликта, особенно привлекательную в тех случаях, когда прямое изучение вопроса становится проблематичным в силу агрессивности реальных сред.

Список литературы:

1. Jerome K. Jerome. Three Men in a Boat. Penguin Popular Classics, 1994
2. Maugham, W. Somerset. Theatre. Moscow: Manuscript, 1995
3. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Fifth edition. OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1995

4. The Oxford Russian Dictionary. Oxford – Moscow, 1999

5. NEW ENGLISH-RUSSIAN DICTIONARY, под общей редакцией С.В.Тюленева. Москва: АСТ «Астраль», 2005

6. АНГЛИЙСКИЕ ФРАЗОВЫЕ ГЛАГОЛЫ/англо-русский словарь, 4-ое издание. Москва: РУССКИЙ ЯЗЫК «ЛОНГМАН», 2004

7. A DICTIONARY OF ENGLISH PROVERBS IN MODERN USE//СЛОВАРЬ УПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ АНГЛИЙСКИХ ПОСЛОВИЦ. Москва: «Русский язык», 1990

8. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. М.: Просвещение, 1989.