

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра английской филологии и перевода

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ
Заведующий кафедрой,
д-р филол. наук, доцент
_____ Н.В. Дрожащих
21.06.2019

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(бакалаврская работа)

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ГАРМОНИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ
ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

45.03.02 Лингвистика

Выполнила работу
студентка 4 курса
очной формы обучения

Ольга
Евгения
Андреевна

Руководитель работы
канд. филол. наук,
доцент

Федюченко
Лариса
Григорьевна

г. Тюмень, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ	8
1.2. Особенности поэтического текста как объекта переводческой деятельности	13
1.3. Критерии оценки качества перевода поэтического текста	15
1.4. Современные подходы к оценке качества перевода поэтического текста. Критерий гармонии	20
Выводы по Главе 1	28
ГЛАВА 2. СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ГАРМОНИЧНОСТИ В ПЕРЕВОДАХ ЛИРИКИ У. БЛЕЙКА	30
2.1. Вариативность перевода ключевой лексемы как условие гармонизации (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка <i>The Fly</i> и его переводами)	30
2.2. Роль фактуальных и эмотивных элементов при переводе поэтического текста (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка <i>Ah! Sunflower</i> и его переводами)	41
2.3. Компенсация при передаче эмотивных смыслов как один из способов достижения гармонии перевода (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка <i>The Tyger</i> и переводами к нему)	48
2.4. Элитарная речевая личность переводчика как один из ключевых факторов гармонизации перевода (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка <i>London</i> и переводами к нему)	57
Выводы по Главе 2	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	74

ВВЕДЕНИЕ

Новейшие технологии проникают во все сферы жизни, перестраивая пространство, в том числе и информационное, где реорганизуется не только деятельность переводчика, реформируются переводческие стратегии, но и меняется сам статус перевода как коммуникативного события. При этом перевод поэтических текстов остается плоскостью индивидуального творчества, которая в меньшей степени подвергается изменениям со стороны внешней технологической среды.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что перевод поэзии является той областью практики перевода, где переводчика не заменит даже самый совершенный ресурс или программа. Кроме того, в современной теории перевода и в переводческой практике до сих пор окончательно не решен вопрос о критериях качества перевода поэтических текстов; не оформлены принципы и способы создания качественного перевода, т. к. такого рода исследования требуют скрупулезного сравнительного анализа переводческого опыта поэтических текстов с учётом масштабов специфичности поэтического слова в перспективе мировой культуры.

Вопросами перевода поэтических текстов занимались такие исследователи, как Ю. В. Казарин, В. Н. Комиссаров, Л. К. Латышев, Д. Ю. Николаев, А. М. Рудых и другие. При всей теоретической и практической значимости, эти исследования не позволяют нам выйти к осмыслению такого практического вопроса, как оценка результатов переводческой деятельности поэтического текста. Именно выход на конкретный анализ шедевров и их переводов, с нашей точки зрения, может стать значительным шагом в сторону практикоориентированного подхода к проблемам перевода поэтического текста. Попыткой такого масштаба определяется *новизна* нашего исследования.

Объект исследования – критерий гармоничности как способ оценки качества поэтического перевода.

Предмет исследования – способы достижения гармоничности при переводе поэтических текстов.

Цель работы – описать способы достижения гармоничности поэтического перевода.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи**:

- описать специфические черты собственно художественного перевода и поэтического текста;
- систематизировать основные подходы к оценке качества перевода;
- изучить понятие «гармонии» в переводе;
- выстроить алгоритм сравнительно-сопоставительного анализа, соответствующий специфике поэтического текста и позволяющий сопоставить варианты переводов;
- описать общие характеристики образ-гештальта и выявить их в анализируемых текстах;
- осуществить сравнительно-сопоставительный анализ текстов оригинала и переводов.

Материалом для нашего исследования стали оригинальные тексты произведений У. Блейка *Ah! Sunflower, The Fly, The Tyger* и *London*, вошедшие в один сборник стихов *Songs of Experience* в 1794 г., переводы текста *Ah! Sunflower*: В. Л. Топорова «Ах! подсолнух! что за жребий» 1982 г., М. В. Фаликман «Ах, подсолнух» 2010 г. и С. С. Степанова «Ах, подсолнух...» 2000 г.; переводы текста *The Fly*: С. Я. Маршака «Муха» 1965 г., В. Л. Топорова «Мотылек» 1982 г., С. Нещеретова «Мошка» 1996 г.; переводы текста *The Tyger*: К. Д. Бальмонта «Тигр» 1921 г., С. Я. Маршака «Тигр» 1965 г., В. Л. Топорова «Тигр» 1982 г.; перевод текста *London*: С. Я. Маршака «Лондон» 1965 г., В. Л. Топорова «Лондон» 1982 г., С. С. Степанова «Лондон» 1993 г.

В качестве материала исследования отобраны наиболее известные поэтические тексты У. Блейка, каждый из которых может по праву считаться рекордсменом по количеству переводов. На протяжении всего XX века Уильям Блейк входил в число самых переводимых поэтов, его стихи

переводили как любители, так и профессионалы, особый интерес к поэтическому наследию Блейка проявляли русские символисты [Сердечная, URL]. В настоящее время в самом общем Интернет-доступе можно найти как минимум десять переводов текста *The Fly* и минимум семь переводов текста *The Tyger* [Уильям Блейк 2010, 93, 126], [Библиотека Классической Литературы, URL]. Более того, нередко обычные пользователи форумов литературной и переводческой тематики проводят любительские конкурсы по переводу стихов Уильям Блейка [Форум Stihihit, URL]. Отбор переводов для нашего анализа осуществлялся с позиций литературоведческой и критической оценок, т. е. были взяты во внимания результаты труда самых авторитетных переводчиков известного английского поэта.

Теоретико-методологической базой для нашего исследования стала относительно новая для мира переводоведения теория о гармонизации переводческого пространства, разработанная несколькими авторами, но мы в большей степени опираемся на труды Л. В. Кушниной. Сама теория подразумевает, что уже традиционных для анализа качества перевода критериев – эквивалентности и адекватности – недостаточно, когда речь идёт о художественных текстах и в частности поэтических. Авторами теории вводится новая категория – категория гармонии, которая на самом деле тесно переплетена с критериями эквивалентности и адекватности, но вбирает в себя гораздо больше аспектов. Если рассказать всю теорию очень кратко, то сделать это можно таким образом: поэтический текст – гиперинформационная структура, где каждый элемент, в том числе и формальный, и звуковой, становится семантически нагруженным, смысловым, превращается в значимый «квант информации». Каждый элемент уровня формального или содержательного несёт в себе имплицитный или эксплицитный смысл, а в синергии этих смыслов рождается центральный смысл произведения.

Одним из ключевых понятий в нашей работе становится *образ-геометальт*, для которого на сегодняшний день не существует общепринятого определения (по крайней мере, в рамках лингвистических исследований), но

которое становится основой для оценки качества перевода поэтических текстов, т. к. рассматривается в качестве условной единицы перевода [Кушникова 2004, 37]. Образ-гештальт – синергия образов и смыслов, отражающая мироощущение поэта. Следовательно, важным этапом предпереводческого анализа становится абстрагирование от деталей, позволяющее взглянуть на обрисованную текстовую картину более объёмно и масштабно. Если переводчику удалось «нащупать» этот образ-гештальт оригинала и передать его максимально симметрично и соразмерно средствами другого языка, то перед нами – гармоничный перевод. Наша же задача в рамках исследования – проанализировать и описать, с помощью каких лингвистических и экстралингвистических трансформаций переводчикам удается передать заданные оригиналом смыслы.

Основными методами исследования являются лингвистический анализ текстов, сравнительно-сопоставительный, мотивный анализ, а также комплексный подход к текстам с позиций современной переводческой науки.

Работа содержит 82 страниц машинописного текста и состоит из введения, двух глав, по каждой из которых сделан вывод, и заключения. К работе прилагается список используемой литературы и приложение.

Во введении обосновывается выбор и актуальность данной темы, определяются объект, предмет, цель и задачи исследования.

В первой главе рассматривается теория перевода в общем и поэтического перевода в частности, а именно методы и виды поэтического перевода, особенности перевода поэтического текста от других художественных текстов; систематизируется теория по основным подходам к оценке качества переводного текста; на основе изученной теории формулируется алгоритм оценки качества перевода.

Вторая глава, практическая, содержит непосредственно анализ качества каждого из представленных переводов поэтических текстов У. Блейка с их последующим сопоставлением.

В заключении обобщаются результаты исследования, формулируются общие выводы.

Теоретической основой работы послужили труды таких учёных, как Ю. В. Казарин, В. Н. Комиссаров, Л. В. Кушнина, Л. К. Латышев, В. В. Мошкович, Д. Ю. Николаев, Л. П. Раскопина, Я. И. Рецкер, А. М. Рудых и др.

ГЛАВА 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Ключевым понятием нашего исследования является «перевод», который принято рассматривать в двух основных его значениях: перевод как деятельность и перевод как результат этой деятельности. В «Толковом переводоведческом словаре» Л. Л. Нелюбина предлагается несколько трактовок этого понятия. Примечательно, что все они толкуют перевод как процесс: 1) «это процесс межъязыкового преобразования или трансформации устного или письменного текста, предъявленного на одном языке, в текст (устный или письменный) на другом языке»; 2) «однонаправленный двухфазный процесс межъязыковой и межкультурной коммуникации, при которой создаётся вторичный текст, репрезентирующий первичный в другой языковой и культурной среде, воссоздающий коммуникативный эффект оригинала с поправкой на различия между двумя культурами и двумя коммуникативными ситуациями» [Нелюбин 2003, 137].

То есть, по мнению Л. Л. Нелюбина, перевод – это всегда языковая деятельность, протекающая в двуязычной ситуации, при которой происходит передача информации, изложенной на одном языке, средствами другой языковой системы.

Подобные трактовки перевода находим и у других теоретиков: «Перевод – это деятельность, которая заключается в вариативном перевыражении, перекодировании текста, порождённого на одном языке, в текст на другом языке, осуществляемая переводчиком, который творчески выбирает вариант в зависимости от вариативных ресурсов языка, вида перевода, задач перевода, типа текста и под действием собственной индивидуальности; перевод – это также и результат описанной выше деятельности» [Алексеева 2004, 7].

Важно отметить, что И. С. Алексеева рассматривает перевод уже не только как процесс, но и как результат переводческой деятельности, а также

подчеркивает субъективность данного процесса, конечный результат которого зависит не только от задействованных языковых систем, но и от индивидуальных особенностей самого переводчика.

В нашей работе речь идет преимущественно о переводе как результате переводческой деятельности, что обусловлено объектом, предметом и целью исследования.

Так как мы рассматриваем поэтические тексты, то мы имеем дело с переводом поэтическим. **Поэтический перевод** – объект специализированных дискуссий, культурных рефлексий и постоянных научных исканий лингвистов. Поэзия – это искусство особого рода, где слово предстает в отточенной форме, в высокой рефлексии, соответственно, и переводчик, работая с поэтическим подлинником, в конце должен получить художественный текст, наполненный той же высотой и рефлексией, но на другом языке. Эту ситуацию лаконично и красиво уточняет Октавио Пас, когда пишет о том, что поэтический перевод есть «деятельность, аналогичная поэтическому творчеству, но развёртывающаяся в обратном направлении» [Пас Октавио 1987, 164]. Именно это «обратное направление», на наш взгляд, есть один из возможных ключей в оценке качества перевода поэтического произведения.

Перед переводчиком и поэтом стоят разные задачи: задача поэта – создать из многочисленных подвижных знаков языка текст, переводчик же в свою очередь должен разложить целостный монолитный текст на исходные составляющие и, лишь разобравшись с каждым конкретным элементом, подобрав для них достойные эквиваленты в языке перевода, собрать их все воедино. Но, несмотря на то, что у переводчика и у поэта разные задачи, процесс их деятельности схож.

На основе метафорических сравнений можем дать следующее рабочее определение поэтического перевода: это *вид художественного перевода, при котором происходит передача содержания поэтического текста на одном языке средствами другого языка*. При этом перед переводчиком стоит задача

сохранения концептуального и эстетического аспектов оригинального поэтического текста в условиях использования совсем иных языковых и стиховых форм.

Понять суть перевода поэтических произведений, а также оценить качество каких-либо переводов невозможно без знания методов и видов переводческой деятельности.

По свидетельству многочисленных источников (на сегодняшний день тема поэтического перевода вышла из зоны теоретической рефлексии, как и многие другие аспекты теории языка и филологической науки в целом), существуют три основных **метода выполнения поэтического перевода**.

1) *Поэтический метод*. Это единственный метод поэтического перевода, предназначенный для передачи как эстетической, так и смысловой информации поэтического текста. Текст перевода в данном случае должен представлять стихотворный текст, передающий максимальное количество информации исходного текста наиболее лаконичными вербальными средствами. Для этого в арсенале переводчика есть художественные тропы, различные способы организации текста, рифма, но лишь по-настоящему талантливый поэт способен создать из всего этого хаоса эстетически и концептуально верный шедевр. Именно это отличает данный метод перевода от стихотворного, т. к. в стихотворном переводе никакой смысловой нагрузки может и не быть, хотя стиховые формы и эстетика присутствуют. Каждый поэтический текст стихотворен, но не наоборот [Николаев, Рудых URL].

2) *Стихотворный метод*. Данный метод перевода основан на передаче фактуальной информации подлинника посредством не поэтической речью, а стихотворной. Перевод в данном случае максимально приближен к оригиналу в отношении слов, выражений и даже стиля, но, к сожалению, такой метод зачастую ведёт к искажению концепции подлинника [Николаев, Рудых URL].

3) *Дословный перевод* (подстрочник). Такой перевод предполагает исполнение в прозе и максимально полную передачу фактуальной информации оригинала. Это больше вспомогательный перевод, сопровождающийся обширными комментариями по поводу значения того или иного слова в контексте данного поэтического текста. Конечно, тексты такого плана не претендуют на функцию поэтической коммуникации, но зато с точностью передают все фактологические детали оригинала, что очень полезно для детального изучения текста. Нередко подстрочный перевод является начальной стадией процесса поэтического перевода, т. к. такой метод помогает получить максимально приближенным на всех уровнях перевод [Николаев, Рудых URL].

В зависимости от того, какой метод избрал переводчик в процессе своей работы, его итоговый текст можно отнести к одному из трёх соответствующих видов поэтического перевода.

Выделяют три соответствующих метода **вида поэтического перевода**:

- 1) *Поэтический перевод*. Это не сам как таковой поэтический перевод, а его вид, т. к. название его восходит к методу. Такой вид перевода, как правило, выполнен переводчиком-поэтом, потому что только поэтический талант способен произвести достойное поэтическое воплощение оригинала на другом языке и с помощью иных стиховых форм и тропов. Поэтические тексты такого вида предполагают их дальнейшее включение в литературный процесс и культурную традицию того языка, на который они переведены, т. к. это переводы оригинала, обладающие некой литературной самостоятельностью. Они могли бы быть представлены как самостоятельные поэтические тексты, если бы не зависимость их от подлинника [Николаев, Рудых URL].
- 2) *Стихотворный перевод*. Вид поэтического перевода, основанный на одноименном стихотворном методе, предполагающем максимально приближенную передачу фактуальной информации, стиля, слов и выражений. Конечно, и данный вид перевода имеет большую значимость в

специфических областях: научно-филологические исследования, изучение стилистики и структуры произведений того или иного автора. Но в литературном процессе такие переводы не участвуют [Николаев, Рудых URL].

3) *Филологический перевод*. Филологический вид перевода основан на принципах дословного метода, такой перевод выполнен прозой и нацелен на дословную передачу фактуальной информации подлинника [Николаев, Рудых URL].

Как мы видим, у каждого из вышеуказанных методов и видов поэтического перевода есть свои минусы и плюсы, так как переводчик при обращении к тому или иному методу перевода преследует конкретную цель. Такой целью может быть абсолютное сохранение фактуальной информации или выбранных автором оригинала художественных образов. То есть от конечной цели зависит выбор того или иного метода поэтического перевода. Следовательно, и перед самим переводчиком встаёт выбор: приблизит ли он перевод к оригиналу или полностью перенесёт текст подлинника в форму, свойственную его родной культуре. А это значит, что каждый из данных видов в различных степенях искажает оригинальную форму и концепцию. Они все лишают итоговый текст того шарма, который имел подлинник, а иногда, наоборот, искусственно создают то очарование, на которое в оригинале не было и намёка. Но даже если перевод лучше оригинала, то это тоже своего рода искажение исходного материала. Потому что ни один метод, применимый к переводу, не сотрёт невидимые грани, разделяющие оригинал и перевод.

Итак, мы рассмотрели основные методы и виды перевода поэтических текстов, обозначив одну из важных исследовательских установок: универсального метода, при котором удалось бы сохранить гармонию фактуальной и концептуальной информации, не существует, переводчику всегда приходится чем-то жертвовать.

1.2. Особенности поэтического текста как объекта переводческой деятельности

Чтобы разобраться в специфике перевода поэтических текстов, нам нужно, прежде всего, ознакомиться с понятиями «текст» и «поэтический текст».

Поскольку мы рассматриваем текст как объект перевода, то далее мы остановимся на трактовках данного понятия, которые были даны переводоведами.

Так, Л. Л. Нелюбин определяет текст как «конечную логически завершённую совокупность единиц всех уровней речезыковой иерархии, тематически и стилистически цельнооформленную, и семантически организованную» [Нелюбин 2003, 218]. То есть, текст – это что-то единое, но состоящее из элементов, которые в свою очередь составляют завершённую картину, имеющую определённую тематику.

Перед тем как начать непосредственно работу по переводу текста переводчику необходимо провести анализ текста и выявить, к какому виду текста относится оригинал, потому что именно от вида текста зависят основные принципы перевода этого текста. Точно таким же алгоритмом пользуются и при оценке перевода, так как к разным видам перевода применимы разные критерии оценки качества [Мыркин 1976, 38-41].

По мнению В. Н. Комиссарова, существуют три вида текста:

- 1) технические тексты и тексты естественных наук, характеризующиеся тем, что в них знание предмета является более важным, чем знание языка, которое, в свою очередь, прежде всего, должно распространяться на знание специальных терминов;
- 2) философские тексты, в которых, кроме знания специальной терминологии, от переводчика требуется способность следовать за ходом мыслей автора;
- 3) литературные тексты, в которых, кроме содержания, выявлению подлежит и художественная форма, которая должна быть воссоздана в языке перевода [Комиссаров 2000, 45].

В основе данной классификации также лежат различия в характере переводимого материала:

- 1) информационные тексты, документальные тексты (торгового и делового характера) и научные тексты;
- 2) общественно-политические тексты (в том числе работы классиков марксизма, передовые статьи и речи);
- 3) (художественно) литературные тексты [Комиссаров 2000, 45].

Классификация текстов Л. К. Латышева в целом сходна с обычной основной дифференциацией прагматических (ориентированных на содержание) и художественных (ориентированных на форму) текстов [Латышев 1981, 24].

Поэтический текст, являясь художественным текстом, обладает следующими качествами: *цельность, связность, завершенность, отдельность, прагматичность* [Казарин 1999, 9]. Следуя за лингвистами и переводчиками, Ю. В. Казарин пишет и о специфичности поэтических текстов, считая их явлением ментальным, психофизическим, культурным и социальным, но, главным образом духовным. Он выделяет следующие признаки, определяющие специфичность поэтического текста:

- *цельнооформленность* (максимальная степень формализации: просодия, строфика, рифма, мелодика, ритм, музыкальность и т. п.);
- *законченность* (смысловая, формальная, интонационно-музыкальная и т. п.);
- *идиоматичность* (полный изоморфизм формы и содержания при максимальной степени вариативности восприятия поэтических смыслов);
- *невыведимость* из культурного контекста (поэтический текст как часть цикла, книги, этапа творчества того или иного поэта, культурного наследия в целом и т. д.);
- *индивидуальность* (личное понимание и субъективная интерпретация поэтического текста);
- *системность и структурность* по типу языковой системы и структуры;

- *оптимальность* (формально-структурная и смысловая самодостаточность);
- *регенеративность* (способность поэтического текста к формальной и смысловой подражательности, тавтологии, рефренности и т. п.);
- *открытость* (смысловая многозначимость и возможность множественной интерпретации смыслов поэтического текста);
- *герметичность* (устойчивость формально-смысловых индивидуальнов-авторских кодов, затрудненность читательского восприятия) [Казарин 1999, 9-10].

По мнению Ю. В. Казарина, этот перечень качеств поэтического шедевра как текста может быть продолжен, поскольку поэтический текст как результат духовной деятельности не может быть познан до конца.

А. Е. Эткинд видит основное отличие поэтического текста от других непоэтических состоит в том, что за счёт ритма, интонации, мелодии достигается гораздо большая выразительность, несравнимая с другими видами художественных текстов. И, конечно, такую особенность необходимо учитывать при переводе, иначе страдает эстетический аспект [Эткинд 1963, 119-121].

Таким образом, говоря очень обобщенно, **поэтический текст** – тип художественного текста, обладающий присущими ему отличительными чертами. Но полного определения понятия поэтического текста, его основных отличительных качеств и признаков на сегодняшний день нет, потому что понятие это весьма многоаспектное и глубокое, объединившее труды учёных-психолингвистов, философов, филологов и текстологов.

Сама специфика поэтического текста диктует выбор совершенно особого подхода при его переводе.

1.3. Критерии оценки качества перевода поэтического текста

На сегодняшний день сложно объективно разграничить хороший и плохой переводы, т.к. в лингвистике пока не существует универсальных критериев оценки качества перевода [Эткинд 1963, 119-121]. Безусловно, на протяжении долгого времени в качестве центральных критериев качества перевода используются такие понятия как *эквивалентность* и *адекватность*, тем не менее их нельзя считать универсальными, т.к. практически каждый ученый-лингвист не только по-своему понимает сущность этих понятий, но и придерживается индивидуального подхода в вопросе их смыслового разграничения [Кушникова, Раскопина 2015, 115].

Одним из первых из отечественных лингвистов взялся за определение этих понятий и проведения четкой границы между ними Я. И. Рецкер [Рецкер 1974, 65-70]. Я. И. Рецкер провёл эксперимент, в котором нескольким испытуемым предлагалось перевести одинаковые тексты. Результаты эксперимента показали, что, зачастую, эквивалентность – это вовсе не соответствие между конкретными единицами в системе языка, а соответствие между сегментами текста, которое во многом зависит от сложившейся в тех или иных условиях ситуации. То есть, можно сказать о том, что языковые единицы не просто реализуют своё закреплённое в языке значение, но и приобретают под давлением контекста подходящее для данной ситуации значение. А такое соответствие эквивалентного перевода внеязыковой ситуации и является адекватностью.

Наиболее полно понятие переводческой эквивалентности рассмотрено в трудах В. Н. Комиссарова, который рассматривает её как комплексное многоуровневое явление. Всего В. Н. Комиссаров выделил пять уровней эквивалентности [Комиссаров 1990, 51].

1) *Уровень цели коммуникации*. Эквивалентность перевода на данном уровне заключается в сохранении той части содержания оригинала, которая указывает на общую речевую функцию текста в акте коммуникации и является целью коммуникации. Синтаксис в данной ситуации может не

совпадать, а реальная ситуация искажаться. Целью является передача заложенной в смысл эмоции, т. к. и у рецептора перевода, и у рецептора оригинала при прочтении текста должно сформироваться одинаковое ощущение. Переводчик передает эмоцию одной из стереотипных для языка перевода фраз, выражающей нужную эмоцию, отраженную в тексте оригинала, причем языковые средства перевода могут не соответствовать единицам оригинала. Например, «That's a pretty thing to say!» можно перевести как: «Ну как тебе не стыдно!» [Комиссаров 1990, 57].

- 2) *Уровень описания ситуации.* В любом тексте происходит передача информации посредством соотнесения данной информации с реальной и вымышленной ситуацией. Данный уровень эквивалентности отражает не только одинаковую цель коммуникации, но и одинаковую внеязыковую ситуацию, т. е. совокупность объектов и связей между ними. Однако одна и та же ситуация даже на одном языке может быть описана множеством различных языковых средств, следовательно, сохранение полного объектного содержания в переводе совсем не обязательно, так как, даже заменив способ описания, можно воссоздать идентичную ситуацию. Например, «You see one bear, you have seen them all» – «Все медведи похожи друг на друга» [Комиссаров 1990, 57].
- 3) *Уровень высказывания.* На данном уровне происходит сохранение способа описания ситуации, т. е. при переводе используются те же объекты и те же признаки ситуации. Например, «London saw a cold winter last year» – «В прошлом году зима в Лондоне была холодной» [Комиссаров 1990, 61].
- 4) *Уровень сообщения.* Синтаксическая структура высказывания обуславливает возможность использования в нём слов определённого типа в определённой последовательности и с определёнными связями между отдельными словами, а также во многом определяет ту часть содержания, которая выступает на первый план в акте коммуникации. Поэтому максимально возможное сохранение синтаксической организации

оригинала при переводе способствует более полному воспроизведению содержания оригинала.

Общее количество предложений совпадает. Соотнесённые предложения принадлежат к одному типу, расположение, порядок следования главных и придаточных предложений одинаков. Если в оригинале в предложении имеются однородные члены, то и в переводе повторяется тот же член предложения. В подавляющем большинстве случаев каждому члену предложения в оригинале соответствует однотипный член предложения в переводе, расположенный одинаково по отношению к другим членам и т. п.

- 5) *Уровень языковых знаков.* На данном уровне достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках. Например, «The house was sold for 50000 dollars» – «Дом был продан за 50000 долларов» [Комиссаров 1990, 78].

Из всего выше сказанного можно сделать вывод о том, что, согласно В. Н. Комиссарову, эквивалентность перевода заключается в максимальной общности всех уровней содержания текстов оригинала и перевода. Единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу как на всех пяти уровнях, так и только на некоторых из них, всё зависит от уровня мастерства переводчика. Фактически точные или частичные эквиваленты существуют в обоих языках, но конечный результат зависит от умения переводчика отобрать и оценить эквиваленты с учетом всех экстралингвистических факторов.

В. Н. Комиссаров также, в отличие от многих других лингвистов, рассматривает «эквивалентный перевод» и «адекватный перевод» как понятия неидентичные, хотя и тесно соприкасающиеся друг с другом. Эквивалентность понимается им как смысловая общность приравниваемых друг к другу единиц языка и речи. Термин «адекватный перевод», по его мнению, имеет более широкий смысл и используется как синоним «хорошего»

перевода, т. е. перевода, который обеспечивает необходимую полноту межъязыковой коммуникации в конкретных условиях.

Позднее в переводоведческой среде выдвинули гипотезу о том, что критерии оценки качества не могут быть универсальными, потому что работа с текстами разных стилей, функций и коммуникативной направленность будет требовать иных специфических критериев (В. Н. Комиссаров, А. В. Павлова, О. В. Петрова).

В оценке качества конкретно художественных текстов, мнения исследователей также не единодушны, В. В. Мошкович синтезировала имеющиеся мнения ученых по данной проблеме и составила обобщенный список основных критериев:

1. ясность (прозрачность) – анализ аналогов и эквивалентов для идиоматических выражений и других средств художественной выразительности;
2. точность интерпретации фразеологизмов и крылатых выражений;
3. степень смысловой близости перевода и оригинала;
4. наличие ошибок, искажающих смысловое содержание оригинала;
5. наличие ошибок, искажающих стилистические особенности текста;
6. отсутствие грамматических и орфографических ошибок;
7. соответствие синтаксиса правилам языка перевода;
8. семантическая верность;
9. сохранение и воссоздание в переводе прагматического аспекта оригинала [Мошкович 2013, 293].

Однако В. В. Мошкович придерживается мнения, что основными критериями оценки качества перевода художественного текста являются эквивалентность и адекватность, которые охватывают все выше перечисленные критерии [Мошкович 2013, 293].

«Эквивалентность включает в себя смысловую близость оригинала и перевода, максимально возможную в конкретных условиях, соответствие

лексического состава и синтаксической организации исходного и выходного текстов. Адекватность – соответствие стилистических особенностей, точность перевода и подбора аналогов для идиоматических и фразеологических выражений, семантическую верность и сохранение прагматического аспекта» [Мошкович 2013, С. 294].

Из этого следует, что даже эквивалентный перевод может не являться адекватным, так как адекватный перевод – это перевод, состоящий из эквивалентных оригинальному тексту сегментов, пропущенных через контекст и адаптированных под конкретную внеязыковую ситуацию.

Адекватность важна при переводе, так как текст перевода ориентирован на читателя, существующего в рамках другой культуры и языка, но, тем не менее, прочитанная информация должна быть для него понятна и доступна.

1.4. Современные подходы к оценке качества перевода поэтического текста.

Критерий гармонии

Действительно, до недавнего времени считалось, что всего двух критериев – эквивалентности и адекватности – достаточно для того, чтобы оценить качество готового перевода. Впрочем, с появлением в переводоведении теории гармонизации переводческого пространства [Кушникова 2011, 173] возникает необходимость не только в пересмотре понятий эквивалентности и адекватности, но и в разработке дополнительного критерия – гармонии, в который бы входили аспекты оценки не столько межязыковых, сколько межкультурных преобразований [Кушникова 2011, 173].

Важно заметить, что теория гармонизации переводческого пространства не отрицает критериев эквивалентности и адекватности, авторы полагают, что эти два критерия просто «не покрывают всю гамму отношений, которые устанавливаются между текстами и культурами оригинала и перевода» [Кушникова 2014, 372]. Под адекватностью авторы теории гармонизации переводческого пространства понимают «установление соответствия между

лексическими, грамматическими, синтаксическими единицами, что не требует от переводчика серьёзных усилий, а основано на знании лексики, грамматики и синтаксиса иностранного языка» [Кушни́на, Раскопина 2015, 115]; а под эквивалентностью – «установление тождественных отношений между единицами текстов оригинала и перевода, обусловленное использованием различных переводческих приёмов и трансформаций. Суть таких преобразований сводится к межъязыковым процессам, что требует владения некоторыми переводческими компетенциями, которые имеют место в реальной переводческой практике» [Кушни́на, Раскопина 2015, 116]. Сами авторы теории признают эквивалентность основным параметром перевода [Кушни́на, Раскопина 2015, 116] и частным случаем гармонии [Кушни́на 2004, 177], так как «гармония охватывает достаточно широкий спектр отношений: от тождественных до различных, включая промежуточные отношения: постепенный переход от тождества к различию и от различия к тождеству» [Кушни́на 2004, 177], и так как эквивалентность отражает тождество, то она является частным случаем гармонии.

Адекватность же больше представляется как «видовое понятие по отношению к эквивалентности и адекватности, которые выступают родовыми понятиями» [Кушни́на 2004, 177].

В своих научных работах Л. Кушни́на выдвигает новую аксиологическую доминанту перевода – гармонию. Для полного понимания категории гармонии необходимо более подробно ознакомиться с авторской теорией Л. Кушни́ной о гармонизации переводческого пространства. Под самим переводческим пространством понимается «открытая, динамичная, саморазвивающаяся «...» система взаимодействия смысловых полей» и транспонирования дифференциальных смыслов, в результате синергетического взаимодействия которых происходит эмергенция интегрального смысла (или образа-гештальта текста) [Кушни́на 2004, 116]. Причем важно заметить, что интегральный смысл не есть сумма дифференциальных смыслов, а именно их синергия [Кушни́на 2014, 372].

В результате синергии дифференциальных смыслов рождается образ-гештальт, который воссоздаёт в сознании реципиента авторское субъективное восприятие реальности, т. е. если сюжетную ситуацию текста воспринимать как фрагмент реальности, то образ-гештальт – это весь комплекс чувств и эмоций писателя относительно этого фрагмента реальности. Найти образ-гештальт текста – то же самое, что понять психологию самого автора, хотя бы относительно затронутого вопроса [Кушникова 2004, 36].

Ядром переводческого пространства как синергетической системы является «содержание текста, в котором происходит понимание и выражение фактуального смысла» [Кушникова 2014, 372]. Дифференциальные смыслы, как правило, выражены в тексте имплицитно и подвергаются транспонированию в рамках определенных полей переводческого пространства. Л. Кушникова выделяет следующие поля и смыслы [Кушникова 2014, 372]:

- 1) поле автора, порождаемое предтекстом (авторские пресуппозиции, предположения, аллюзии, намерения, интенции и пр.) и формируемый в нем модальный смысл;
- 2) поле переводчика, порождаемое подтекстом (глубинный смысл текста, возникающий в сознании переводчика в результате представления им «образа-гештальта» текста) и формируемый в нем индивидуально-образный смысл;
- 3) поле реципиента, порождаемое контекстом (фоновые знания читателя, его интеллектуальная готовность понять и принять текст) и формируемый в нем рефлексивный смысл;
- 4) энергетическое поле, порождаемое интратекстом (энергетика, эмоции, экспрессивность, ритм, чувства, эмпатийность и пр.) и формируемый в нем эмотивный смысл;
- 5) фатическое поле, порождаемое интертекстом (совокупностью текстов родной и иноязычной культуры) и формируемый в нем культурологический смысл.

Причем эти поля, которые заключают в себе имплицитные смыслы, подвижны и могут изменять своё местоположение относительно содержательного ядра, так как установленная корреляция между полями и фактуальным содержанием относительна и определяется текущей конфигурацией переводческого пространства [Кушникова 2004, 142]. Более того, поля переводческого пространства могут обростать новыми смыслами, т. к. при транспонировании образов оригинала в образы перевода приращение новых индивидуально-авторских смыслов неизбежно, это и есть высшее проявление синергетики перевода [Кушникова 2011, 173]. Иными словами, не столь важно передать всю сумму смыслов, сколько найти такой баланс, такое «золотое сечение» при транспонировании этих смыслов, чтобы образ-гештальт оригинала был соразмерен образу-гештальту перевода [Кушникова 2004, 179].

Например, исходя из *рисунка 1 (Синергетическая модель переводческого решения речевой многозначности)*, можно заметить, что связи между полями, заданные оригиналом, в процессе перевода разрушаются, т. к. эти связи обусловлены параметрами языка и культуры оригинала, затем в переводческом пространстве происходят «хаотичные столкновения значений и смыслов», и уже под воздействием новых управляющих параметров порядка языка и культуры перевода формируются новые связи между полями.

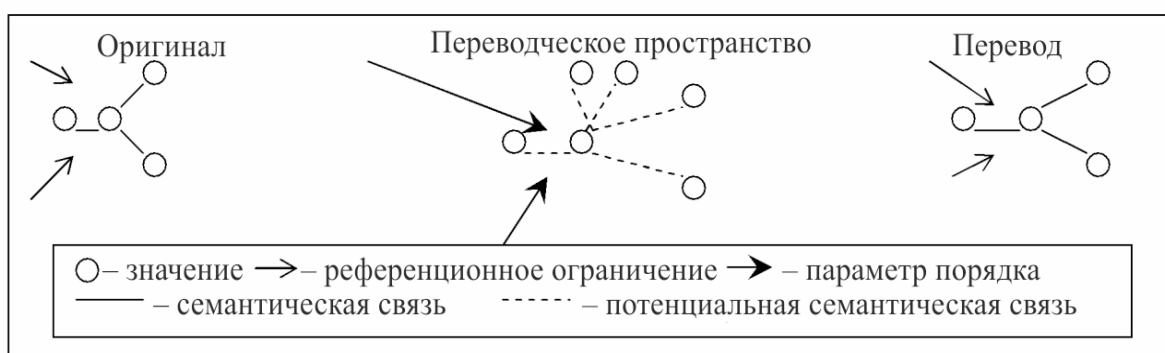


Рис. 1. Синергетическая модель переводческого решения речевой многозначности

Следовательно, гармоничным переводом называется такой перевод, который «выражает те же смыслы, что и оригинал, а его образ-гештальт

соразмерен образу-гештальту исходного текста» [Кушникова 2004, 177]. Но нельзя забывать о том, что так как гармония – величина не скалярная, а векторная, мы не можем говорить об абсолютной гармонии текста, качественные переводы стремятся к абсолютной гармонии, но никогда не достигают её, так как в связи с приращением новых смыслов и качеств, текст перевода становится таким же уникальным, как и сам оригинал [Кушникова 2011, 173; Леонтьева 2011, 101].

Исходя из всего вышесказанного, можно сформулировать определение категории гармонии: **переводческая гармония** – это успешное преодоление переводчиком этнолингвокультурной асимметрии оригинала и перевода, симметричное транспонирование дифференциальных и интегральных смыслов в их синергетическом единстве. Конечно, стоит оговориться, что данное определение не претендует на звание эталона, это лишь один из вариантов.

Значение такой категории как гармонии особенно актуально в контексте порождения переводов поэтических текстов, так как поэтический текст – это гиперинформационная структура, где каждый элемент, в том числе и формальный, и звуковой, становится семантически нагруженным, смысловым, превращается в значимый «квант информации» [Гарбовский 2007, 257]. То есть по своей природе поэтический текст – огромное скопление как культурных, так и индивидуально-авторских смыслов, адекватная передача которых требует обращения к личной и творческой биографии писателя, к текстам ранее сделанных переводов произведений этого автора, к текстам других писателей той же эпохи. А в основе переводческой гармонии как раз лежит интертекстуальное взаимодействие, т. е. осмысление переводческого пространства предполагает постижение переводчиком интертекста родной культуры и интертекста чужой культуры [Кушникова 2014, 375].

Но также стоит уточнить, что в процессе создания гармоничного перевода немалую роль играет речевая личность переводчика. Конечно, по мнению Л. Кушниковой именно элитарный тип речевой культуры можно соотнести с

гармоничным переводом [Кушни́на 2014, 376], так как именно «для носителя элитарного типа речевой культуры характерно незатрудненное использование соответствующего ситуации и целям общения функционального стиля и жанра речи. Носитель элитарного типа речи владеет достижениями мировой и национальной культуры, литературы, живописи, музыки, имеет представление о достижениях науки, способен логично излагать свои мысли, постоянно совершенствует свои знания и пр.» [Кушни́на 2014, 376]. Однако, как показывает практика, элитарная речевая личность – эталон, к которому переводчик стремится, но редко достигает. Тем не менее, Л. Кушни́на в одной из своих работ выделяет несколько дискурсивных доминант переводчика: «высокий уровень языковой и речевой культуры, соблюдение этических, стилевых, литературных, культурологических норм, уважение личности автора и реципиента, креативность, целесообразность, коммуникативная ответственность, толерантность» [Кушни́на 2014, 377].

На основании изученной теоретической базы и теории Л. Кушни́ной о гармонизации переводческого пространства мы составили алгоритм анализа качества поэтического перевода:

1. Сопоставительный анализ ритмической организации текста.

Ритм становится важным элементом анализа, потому что сама гармония поэтической речи понимается как «качество чувственного состояния поэта, которое он воплощает в словах, формируя определенную форму (например, строфу), либо гармония есть процесс сотворческого обретения читателем такого качества своего душевного состояния, которое доставляет ему эстетическое наслаждение и поэтому ценностно само по себе» [Гринбаум 2000, 16]. Также ритм и гармония неразрывно связаны движением, так как именно посредством ритма достигается постепенность перехода от частных смыслов к целому [Кушни́на 2004, 178].

2. Сопоставительный анализ мотивов и образной системы.

Л. Кушни́на утверждает, что именно образ является единицей смысла [Кушни́на 2004, 153]. «Подобное утверждение основано на глубинной связи

смысла и образа, это связь носит сущностный характер. Но если смысл представляется неким континуумом, то образ дискретен, если смысл «неуловим» и с трудом поддается описанию, то образ можно представить, описать вербально или невербально» [Кушникова 2004, 153]. Следовательно, если мы опишем образ, то выйдем на передачу смысла. «Образ может отражать, воплощать смысл, поэтому его можно условно принять за единицу смысла» [Кушникова 2004, 153]. Однако стоит иметь в виду, что, хоть образ и воплощает смысл (эксплицитный или имплицитный), он не передает весь смысловой континуум, заложенный в тексте, а только его часть.

Сопоставление переводов на уровне мотивных структур также является значимым аспектом всего сравнительно-сопоставительного анализа, так как мотив, как и образ, является компонентом произведения, который обладает повышенной значимостью, это минимальная единица художественного произведения, которую невозможно разложить на части [Хализев 2002, 301]. Но важнее всего то, что именно мотивы всегда становятся «пиковыми» элементами раскрытия *темы* лирического произведения, так как по сути они являются совокупностью идей и чувств поэта, ищущих доступного воззрению оформления, определяющих выбор самого материала поэтического произведения.

3. Сопоставительный анализ на уровне образа-гештальта.

Кушникова Л. предлагает принять образ-гештальт за условную единицу перевода [Кушникова 2004, 37], так как именно через него раскрывается интенция писателя. Образ-гештальт является субъективным восприятием окружающей реальности, которое автор реализует посредством текста. Задача переводчика состоит в том, чтобы увидеть реальность поэта, прочувствовать его эмоции и пропустить это все через призму своего собственного видения, видения человека, принадлежащего другой культуре, так как, несмотря на то, что мы все живем в одной, общей для всех реальности, каждый воспринимает ее по-разному. Именно эмоции и чувства самого поэта относительно

описанного в тексте фрагмента реальности становятся важны для полноценного понимания ситуации лирического переживания.

Текст – этнопсихолингвистическая структура [Леонтьева 2011, 100], следовательно, чтобы составить образ-гештальт текста, мы должны понять психологию писателя, хотя бы относительно описанного вопроса. После этапа понимания образа-гештальта идет воссоздание максимально близкого образа-гештальта в тексте перевода, так как мы уже упоминали о том, что гармоничный перевод – это такой перевод, который «выражает те же смыслы, что и оригинал, а его образ-гештальт соразмерен образу-гештальту исходного текста» [Кушникова 2004, 177]; однако многие смыслы оригинала могут быть выражены посредством устоявшихся в литературной культуре оригинала образов или через отсылки к специфичным событиям или реалиям, которые без этно-культурной адаптации вряд ли воссоздадут в сознании реципиента принимающей культуры схожий образ-гештальт.

Следовательно, наша задача на данном этапе заключается в том, чтобы посмотреть посредством каких приемов переводчики преодолевают лингво-культурную асимметрию в процессе создания соразмерного оригинальному образу-гештальта.

Данный алгоритм можно использовать не только для оценки качества перевода поэтического текста, но также и для проведения сравнительно-сопоставительного анализа нескольких переводов поэтического текста с целью выявления наиболее гармоничного.

Сам метод сравнительно-сопоставительного анализа оригинала и перевода является одной из наиболее эффективных и интересных форм работы, т. к. позволяет не просто разработать общие стратегии решения конкретных переводческих задач, выявить принципы создания качественного перевода, но и, если речь идёт о сопоставлении текста оригинала и нескольких текстов перевода, осознать весь смысловой потенциал оригинального текста, а также просто насладиться результатами эвристической деятельности переводчиков.

В качестве логического продолжения нашего исследования мы выбрали именно метод сравнительно-сопоставительного анализа, т. к. итоговый момент предполагает осмысление способов достижения гармонии переводов на разных уровнях текста.

Выводы по Главе 1

В этой главе мы познакомились с основными понятиями, которыми будем оперировать в практической части работы: рассмотрели основные аспекты теории перевода, а также сам поэтический перевод, которому и посвящено наше исследование.

Мы выяснили, что есть несколько методов поэтического перевода:

- 1) поэтический;
- 2) стихотворный;
- 3) дословный.

Мы также пришли к выводу о том, что выбор того или иного метода перевода зависит от целей переводчика в работе над конкретным текстом, а в зависимости от выбранного метода выделяют типы поэтического перевода:

- 1) поэтический;
- 2) стихотворный;
- 3) филологический.

Затем мы описали понятие «текст» как объект переводческой деятельности. Также мы выяснили, что от вида текста зависят методы переводческой деятельности и критерии оценки конечного перевода, так как нельзя оценивать технические и художественные тексты по одним и тем же критериям.

Мы дали определение поэтическому тексту, так как именно такой вид текста лежит в основе нашего исследования, изучили его специфику в контексте обобщенной классификации художественных текстов, а также рассмотрели характерные только для поэтического текста особенности, которые необходимо учитывать при переводе.

Из этого всего мы можем сделать вывод о том, что составить алгоритм исследования переводов поэтического текста очень сложно, поскольку поэзия всякий раз предлагает переводчику свои специфические условия. Факт перевода, хотя и базируется на общих представлениях о переводческой практике художественного текста, но обрастает компромиссами и нюансами в зависимости от комплекса задач, которые ставит перед собой переводчик и в прямой зависимости от его поэтического чутья и таланта.

Тем не менее, на основе ключевых аспектов теории Л. В. Кушниной о гармонизации переводческого пространства мы составили алгоритм оценки качества перевода поэтического текста. Алгоритм состоит из 3 этапов: 1) *сопоставительный анализ на уровне ритмической организации текста*; 2) *сопоставительный анализ мотивов и образной системы*; 3) *сопоставительный анализ на уровне образа-геистальта*. Вполне логично использовать аналогичный алгоритм и при методе сравнительно-сопоставительного анализа нескольких переводов одного и того же поэтического текста, т. е. он подразумевает оценку качества каждого отдельного перевода с последующим выбором объективно наиболее гармоничного.

В следующей главе перед нами стоит задача провести сравнительно-сопоставительный анализ переводов поэтических текстов одного известного английского поэта. В нашем случае необходимо сравнение, так как оно позволит наиболее ясно распознать и описать специфичность переводческих задач каждого из переводчиков, проанализировать мотивации в выборе тех или других языковых средств.

ГЛАВА 2. СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ГАРМОНИЧНОСТИ В ПЕРЕВОДАХ ЛИРИКИ У. БЛЕЙКА

В данной главе представлен сравнительно-сопоставительный анализ различных переводов поэтических текстов У. Блейка, а на основе результатов практического сравнительно-сопоставительного анализа предлагается выход к осмыслению способов достижения гармоничного перевода.

2.1. Вариативность перевода ключевой лексики как условие гармонизации (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка *The Fly* и его переводами)

Ни одно другое произведение У. Блейка не сравнится с *The Fly* по количеству переводов, по вариативности интерпретаций ключевого образа, по многообразию оттенков переживания, казалось бы, одной общей для всех ситуации общения человека с насекомым.

Для анализа мы отобрали три перевода: перевод С. Я. Маршака «Муха», перевод В. Л. Топорова «Мотылёк» и перевод С. Нещеретова (наст. имя С. Е. Зенкевич) «Мошка», так как настолько явные различия в заглавиях интересны уже сами по себе, ведь программируют читателя на восприятие совершенно разных лирических ситуаций.

Для того чтобы успешно интерпретировать представленное У. Блейком лирическое переживание, важно понимать, что поэтический текст *The Fly*, несмотря на свою внешнюю легкость и простоту, все-таки входит в сборник *Songs of Experience* («Песни опыта»). Внешнее сходство текста *The Fly* с предшествующим циклом стихов *Songs of Innocence*, лёгкость и непринуждённость ритма оказались обманчивы. *The Fly* – текст-контраст, текст-переход, где тема радостей жизни (*Songs of Innocence*) сменяется темой бессмысленности существования (*Songs of Experience*) [Morris 2006, 16-18]. Не

все переводчики приняли во внимание такую «двойную природу» текста *The Fly*.

Ключевыми образами оригинального лирического произведения становятся: насекомое, рука и смерть. Именно в этих образах и их атрибутах заложены дифференциальные смыслы. Из условного сюжета читатель понимает, что лирический герой случайно убивает насекомое, и эта случайная смерть становится толчком к осмыслению значимости собственной жизни; толчком к рефлексии. Причем очень важно понимать, что У. Блейк имеет в виду не конкретный вид насекомого, а любое двукрылое насекомое, т. е. он выбирает лексему, лишенную поэтического шлейфа. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к толковому словарю английского языка, проанализировать семантику данного слова и рассмотреть возможные различия единиц семантического поля:

- 1) Fly – a *winged* insect [Merriam Webster, URL].
- 2) Fly – any of a large order (Diptera) of *winged* or rarely *wingless* insects (such as the housefly, mosquito, or gnat) that *have the anterior wings functional, the posterior wings reduced to halteres, and segmented often headless, eyeless, and legless larvae* [Merriam Webster, URL].
- 3) Fly – a *flying* insect of a large order characterized by a *single pair of transparent wings* and *sucking* (and often also *piercing*) *mouthparts*. Flies are of great importance as *vectors of disease* [English Oxford Living Dictionaries, URL].

Можно сказать, что многозначность центрального образа стиха становится важным условием вариативности не только его переводов, но и трактовок. Более того, смысловое наполнение образа насекомого в английской культуре отличается многообразием. Некая тяга литераторов к насекомым в английской литературе – культурная доминанта, которая располагает к интертекстуальным фантазиям. Если типизировать семантику образов этого типа, то можно говорить о том, что муравьи и кузнечик ассоциируются с трудолюбием и хорошо налаженным механизмом работы,

бабочки и стрекозы – с гармонией и красотой, мухи – с болезнями и муками и т. д. [Краткая энциклопедия символов SYMBOLARIUM, URL].

У. Блейк мог бы уточнить свой летучий образ и использовать в стихе лексемы *mosquito*, *gnat*, *cleg* и др., но он избегает конкретики в выборе насекомого, будто приглашая читателей и переводчиков для совместного творчества.

С. Я. Маршак в центр лирического произведения ставит муху. Как правило, муха – такое насекомое, которые вызывает у читателя не самые позитивные ассоциации, так как муха назойлива, разносит болезни и грязь [Библиотека учебной и научной литературы. Словарь символов, URL]. «Обычно ассоциируется со злыми богами и порчей. Может олицетворять сверхъестественные силы, по большей части злые. Демонов часто изображают в виде мух. У христиан муха – зло, эпидемия, грех. В христианском искусстве муха изображается вместе со щеглом, олицетворяющим Спасителя. У финикийцев Вельзевул – властелин мух, сила разрушения и разложения» [Библиотека учебной и научной литературы. Словарь символов, URL].

Следовательно, у С. Я. Маршака уже на этапе выбора наименования насекомого происходит приращение дополнительных дифференциальных смыслов, которые придают звучанию лирического переживания некий бытовой оттенок.

Употребленный У. Блейком эпитет “little” не только атрибутирует образ самого насекомого, но и задает отношения между насекомым и лирическим героем, так как в лексеме “little” заложена коннотация, которая детально дополняет лирическую ситуацию. “Little” – “small in size, amount, or degree (often used to convey an appealing diminutiveness or express an affectionate or condescending attitude)” [English Oxford Living Dictionaries, URL]. То есть выбор лексемы “little” может нам говорить не только о крошечных размерах насекомого, этим фактом лирический герой будто оправдывает своё неосторожное движение, но также через данную лексему мы узнаем и об отношении лирического героя к насекомому, будто бы прочувствовавшего

всю незначительность и бесправность крошечного существа и теперь глубоко ему сожалеющего. Образ насекомого у Блейка отмечен чувством жалости и какого-то снисхождения.

В переводе С. Я. Маршака мы можем найти «бедняжку муху», которая вызывает у лирического героя чувство сострадания. Более того, жизнь мухи он сравнивает с собственной судьбой. С одной стороны, муха – это существо из бытового плана существования, не располагающее к поэтической рефлексии, но, с другой стороны, именно на стыке бытового и сакрального формируется ироническая интонация, позволяющая переводчику говорить о смерти чуть легче, чуть проще, чем это могло бы звучать в перспективе романтических и возвышенных образов.

Очень удачно, на наш взгляд, передан случайный характер происходящего, атрибуция с существительного (*thoughtless hand*) переходит на действие (смахнул невзначай), скорее всего, такая трансформация обусловлена различиями в системе языка.

И, несмотря на то, что, по сюжету, действие производится самим лирическим героем, С. Я. Маршак сохраняет мотив руки в переводе. Стоит сразу отметить, что в мировой культуре образ руки может ассоциироваться с чем-то таким, от чего зависит человеческая жизнь и судьба, чему он доверяется, но возможно боится, это образ власти и контроля, который может казаться защитником, а в другую минуту оказаться против тебя [Краткая энциклопедия символов *Symbolarium*, URL].

В данной ситуации именно лирический герой становится той рукой, которая вершит судьбу другого. Не зря затем лирический герой начинает рассуждать о собственной жизни, постоянно сравнивая себя с убитым насекомым, ведь его жизнь, жизнь человека, как и жизнь крохотной букашки, точно также может прерваться в результате какого-нибудь бездумного поступка, слепой судьбы.

Динамичные лексемы, описывающие движения насекомого, в оригинале отражают не только энергичный ритм жизни, но приводят к ощущению

очевидности связи между жизнью насекомого и человека. Следовательно, выбор С. Я. Маршака («играю», «пою») обусловлен необходимостью отразить эту связь и в переводе.

Метафору “blind hand” С. Я. Маршак решает перенести в перевод практически без изменений. «Слепая рука» – пример метафоры, которая из оригинала стремится в переводы, и работа с которой крайне усложняется по причине того, что в английском языке подобные метафорические высказывания могут содержать дополнительные смыслы, неизвестные носителям другой культуры. Впрочем, если рассматривать её как контекстный синоним метафоры “thoughtless hand” (т. к. в целом обе они порождают схожую ассоциативную реакцию), можно говорить о её роли в усилении ощущения случайности смерти, смерти на важно, что ты за человек и сколько прожил, что не успел сделать, она всегда настигает неожиданно, а её выбор не имеет обоснования.

В последней строфе каждого перевода можно наблюдать главное расхождение замысла переводчика с замыслом автора оригинального текста (*Таблица 1*). Перевод С. Я. Маршака не является исключением. Возможно, что такая концовка истории обусловлена неверной интерпретацией метафоры “happy fly”, а возможно и особенностями мировоззрения переводчика. В целом лексема “happy” в своей семантической структуре содержит положительные коннотации: “happy – feeling or showing pleasure or contentment” [English Oxford Living Dictionaries], однако, лирический герой, который до этого через гибель насекомого прочувствовал степень своей собственной ничтожности и безвольности перед лицом мироздания, просто не может так поверхностно судить о законах жизни в последних строфах, как это преподнесено в переводах. “Happy fly” показывает далеко не радость «счастливой мухи» или «порхающего мотылька», так как лирический герой отождествляет себя с насекомым не потому, что он также беспечен, а потому, что он чувствует точно такую же обреченность.

“Happy fly” – именно тот образ, который привёл в замешательство многих литературных критиков, потому что он в корне расходится с направлением самого лирического переживания [Morris 2006, 16-18]. Однако если взглянуть на вышедшее из употребления значение лексемы “happy”, то можно найти, что “happy – a phrase conventionally applied to the deceased” [Morris 2006, 17]. В таком случае лирическое переживание приобретает оттенок сарказма: не важно, о чём думает лирический герой, и что он из себя представляет; не имеет значения, познал он настоящую жизнь или просто существовал, он уже мёртв, это решено за него [Morris 2006, 17].

Следовательно, образ-гештальт текста С. Я. Маршака не может быть соразмерен образу-гештальту оригинала по причине полярности индивидуально-авторского восприятия реальности и очевидных различиях в итоговых картинках лирического переживания.

Несмотря на то, что в качестве основного метрического размера взят простой двустопный ямб, ритм у текста *The Fly* «ломанный», в первых трёх строках в первых строках наблюдается ипостаса хореем и липометрия (отсутствует один последний слог в стопе). В четвёртой строфе ипостаса ямба хореем и липометрия – на третьей стопе, оставшиеся стопы – двустопный ямб. В последней строфе мы можем наблюдать чередование: первая и третья стопы – ипостаса ямба хореем и липометрия, вторая и четвертая стопы – ямб:

Then am I
A happy **fly**,
If I live
Or if I **die**.
(W. Blake)

Именно такие компоненты как рифма, стихотворный размер, ритмический рисунок и т. д. задают форму всего произведения и во многом влияют на восприятие читателем данного текста. В нашей ситуации дело осложняется существенным отличием английского и русского стихосложений

[Рогов, URL]. «Английское стихосложение, развившееся из англосаксонского, построенного, как и во всех германских языках, на тонической основе, допускает гораздо большее количество метрико-ритмических вариаций даже в самых строгих, «классических» размерах. То, что в русском стихе прозвучало бы резким нарушением принятых стиховых норм, для стиха английского в порядке вещей и не обращает на себя внимания» [Рогов, URL]. Например, в английской ритмике очень часто встречаются такие явления как гиперметрия (наличие в стопе лишнего слога или лишних слогов) и липометрия (отсутствие предполагаемого слога или нескольких слогов в стопе). В русском стихосложении такие явления тоже встречаются, но крайне редко, когда нужно усилить художественное воздействие на читателя. Англоязычные поэты к таким эффектам прибегают чаще, и У. Блейк не является исключением.

Если мы рассмотрим рифмы во всём произведении, то можно заметить закономерность, что абсолютно в каждой строфе первая и третья строки не рифмуются, а вторая и четвёртая рифмуются:

Little Fly,
 Thy summer's **play**
 My thoughtless hand
 Has brush'd **away**.
 (W. Blake)

У С. Я. Маршака же можно наблюдать тенденцию к «исправлению» как метра, так и рифмы: в основном он придерживается классического двустопного ямба и перекрёстной рифмы:

Бедняжка муха,
 Твой летний **рай**
 Смахнул рукою
 Я **невзначай**.
 (Перевод С. Я. Маршака)

Подобные «исправления» типичны для русских переводчиков английской поэзии, возможно, по причине того, что вольности английских поэтов в рифме и ритмике стиха не всегда приемлемы для русской поэзии. Английские поэты будто бы соревнуются в сочетаниях, они играют с метрами, русские же, наоборот, в большинстве своём нацелены на строгость формы и мелодичность. Так, например, С. Дагдейл в «Опыте одного семинара» отмечает тот факт, что русский переводчик, стремясь к адекватности перевода, то есть к совпадению коммуникативных установок исходного и итогового текстов, нередко готов пожертвовать точностью как в выборе лексических или грамматических средств, так и в поэтическом размере [Дагдейл, URL]. Также С. Дагдейл говорит о попытках «исправления» метра в поэтических текстах У. Блейка, в частности в «Тигре»: «Блейк часто переходит с одного размера на другой, смешивает их или сбивается с ритма. Этот приём делает стихи похожими на непосредственную детскую речь, а Блейку дает свободу в выборе размера. <...> В русской переводческой традиции такие приёмы не поощряются. Внимательно изучив «Тигра», участники семинара единогласно решили, что нужно везде сохранить хорей, иначе перевод будет звучать коряво» [Дагдейл, URL].

Если в переводе С. Я. Маршака финал воспринимается как озарение лирического героя в перспективе, осознание собственного простого, но все-таки счастья, то в переводе В. Л. Топорова перед читателем предстает несколько иная развязка, и обусловлено это во многом выбором центрального образа – мотылька.

Мотылёк – небольшая бабочка сем. огнёвок [Справочно-информационный портал грамота.ру, URL].

И хотя мотылёк в силу особенностей своей семантической структуры не может являться эквивалентом лексемы *fly*, так как не входит в её семантику (мотылёк не двукрылое насекомое, не разносят болезни; у личинок мотылька – ярко выраженная голова и т. д.); можно считать подобную трансформацию успешным шагом на пути создания гармоничного перевода, так как именно

образ мотылька нередко фигурирует в текстах, в которых затронута тема быстротечности жизни. В мировой культуре мотылёк – «насекомое, которое <...> символизирует, с одной стороны, способность к превращениям и красоту, а с другой — преходящий характер радости» [Краткая энциклопедия символов Symbolarium, URL].

В мировой культуре мотылёк – не только красивый образ, который стал почти законным спутником размышлений о быстротечности жизни, но и насекомое приятное, связанное с цветами, со светом, а, значит, вполне логичным кажется выход переводчика к образу цветочного рая. Так и мотылёк у В. Л. Топорова не долго наслаждался полётом, не долго украшал мир красотой своих крыльев, его привлёк «рай цветка», где он нашёл свой финал.

Следовательно, в переводе В. Л. Топорова к оригинальным дифференциальным смыслам также приращивается и идея о быстротечности жизни за счет выбора мотылька как ключевого образа, однако в контексте такого лирического переживания образ красивого порхающего мотылька, прожившего не долгую, но яркую, полную событий жизнь, звучит очень гармонично.

Герой В. Л. Топорова уже меньше сожалеет о судьбе мотылька, он относится к смерти насекомого ещё проще, чем лирический герой С. Я. Маршака («Жаль мотылька!»). Точнее сказать, что поначалу он почти равнодушно констатирует смерть случайного, незамеченного им спутника, но к своему же большому удивлению лирический герой, под влиянием роковых для мотылька событий, начинает размышлять о собственной судьбе.

В. Л. Топорову, как и С. Я. Маршаку, удалось сохранить мотив случайности, причем у В. Л. Топорова он выражен более компактно: через глагол «найти», семантика которого включает элемент случайности [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL].

Важной деталью является ассоциативная связь порхающего мотылька не только с культурным мотивом быстротечности жизни, мотивом хрупкой красоты, но и с легкомыслием. Именно выбор мотылька в качестве

центрального образа диктует выбор и некоторых других лексем. Например, глагола «порхать», вместо оригинального глагола *dance*, который подразумевает движение несколько иного характера, а именно кружение в воздухе, похожее на танец (*dance is a set of lively movements resembling a dance*) [English Oxford Living Dictionaries, URL]. Глагол «порхать» же подразумевает не столько красивое движение, полное легкости, сколько легкомысленное отношение к жизни (порхать по жизни – легкомысленно проживать свои дни, не думая о последствиях). В интерпретации В. Л. Топорова лирический герой после недолгих раздумий о быстротечности и непредсказуемости жизни находит утешение в наслаждениях, проблема жизни и смерти угнетает его настолько, что он предпочитает о ней не думать, а беззаботно порхать, пока это ему позволяет жизнь.

Переводческий вариант центрального образа, выбранный С. Нещеретовым, – это мошка, т. е. образ, отмеченный отсутствием, как поэтического шлейфа, так и иронического подтекста (данная лексема не встречается ни в одном словаре символов, так как крайне редко фигурирует в качестве художественных образов в мировой культуре; даже в устойчивых выражениях, где центральной фигурой является мошка, её образ не отличается каким-либо налётом омерзения, например, «мошки летали перед глазами»). Возможно, С. Нещеретов делает такой выбор с акцентом на маленьких размерах насекомого, из-за ассоциативной связи мошки с чем-то незаметным и даже никчёмным. Но возможно именно такой выбор приближен к выбору самого У. Блейка, который, не желая конкретизировать образ насекомого, скорее всего, хотел подчеркнуть незначительность его маленькой жизни.

В переводе С. Нещеретова нет оттенка сострадания, сочетание «летунья-мошка», будто наполненное радостной лёгкостью, стирает эту глубокую эмоциональную связь лирического героя и жертвы рока. Также никак не отражена идея внезапной, случайности и случайности, создается впечатление, что смерть мошки была неслучайной.

Добавив глагол «кружиться», С. Нещеретов превращает своего лирического героя в заложника рутины, поскольку сам глагол «кружиться» подразумевает бессмысленное и бесцельное движение по кругу [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Выбор второго глагола «пою», как и в случае с переводом С. Я. Маршака, обусловлен стремлением сохранить эффект тесной связи между жизнью мошки и лирического героя.

Существенные разночтения с текстом оригинала повлек выбор лексики «рок» в качестве переводческого соответствия к метафоре “blind hand”, что порождает совершенно противоположные ассоциации. Иными словами, муха и мотылёк стали жертвами случайности, гибель мошки же была определена судьбой. В случае с мошкой тема смерти получает новое оформление, теперь и жизнь лирического героя кажется никчемной, а смерть готова стать случайным мгновением, хотя и роковым. Понять блаженство мошки в момент кончины – это смириться с важностью простого.

У С. Нещеретова лирический герой – обычный работяга, что видно по лексике, используемой в его рассуждениях (летунья-мошка – разговорный стиль) [Словари онлайн OnlineDic.net, URL]. Он ни столько жалеет мошку, сколько самого себя, ведь судьба к нему так несправедлива. Именно у С. Нещеретова присутствует образ судьбы, рока, в двух других переводах смерть – лишь случайное стечение обстоятельств, которого могло бы и не быть, то есть у лирического героя Нещеретова всё ещё в большей степени предопределено, и от самого человека ничего не зависит, он настолько ничтожен перед лицом судьбы, что никак не сможет ей противостоять. В такой ситуации лирический герой находит выход только в самой смерти.

Проанализированные тексты переводов сложно назвать гармоничными, т. к. такие варианты переводов как «Муха» С. Я. Маршака и «Мотылёк» В. Л. Топорова порождают в сознании читателя совсем другой образ-гештальт. И лирический герой В. Л. Топорова, и лирический герой С. Я. Маршака вышли из ситуации напряженного рассуждения о жизни и смерти с довольно оптимистичными выводами: смерть настигнет каждого, нам не дано знать,

когда именно, поэтому все, что нам остается – радоваться тому, что мы имеем сейчас, что мы чувствуем, дышим, думаем; однако лирический герой У. Блейка приходит к выводам совершенно противоположным, его восприятие реальности полностью полярно.

Сложно судить о том, чем вызваны подобные разночтения, была ли это неверная интерпретация метафоры “happy fly”, или переводчики позволили себе вольности в выражении собственных индивидуально-авторских идей относительно проблемы жизни и смерти. Перевод С. Я. Маршака и вовсе выглядит как нарочно адаптированная версия лирического переживания под менталитет русского человека, который в моменты неудач и несправедливости старается находить счастье в простых человеческих радостях. Даже ритмический рисунок С. Я. Маршаком продуман так, чтобы найти баланс между формой оригинала и формой, достаточно эстетичной для искушенного русского читателя, которые за многие годы привык к особой, «правильной» мелодичности стиха.

И только перевод С. Нещеретова, хоть в нём и упущены многие дифференциальные смыслы, ближе всего по настроению и ощущениям лирического героя оригинала, т. к. оба они смирились с трагической неизбежностью смерти, в которой видят само разрешение всей жизненной несправедливости.

2.2. Роль фактуальных и эмотивных элементов при переводе поэтического текста (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка *Ah! Sunflower* и его переводами)

Объектом нашего внимания в исследовании особенностей переводческой теории и практики стал поэтический текст У. Блейка “Ah! Sunflower” и три его перевода, выполненные В. Л. Топоровым (1975 г.), М. В. Фаликманом (2010 г.) и С. С. Степановым (2000 г.).

По теории гармонизации переводов Л.В. Кушниковой, номинальный сюжет лирического произведения, ключевые образы и последовательность событий можно отнести к содержательному ядру текста (или к фактуальному смыслу), которое должно передаваться при переводе в первую очередь, а потом уже обрастать дифференциальными смыслами. В нашем случае все три переводчика переняли у оригинального текста ключевые образы: подсолнух, солнце, иной мир, смерть, путь к бессмертию. Впрочем, стоит оговориться, что, анализируя центральные образы, необходимо обратить особое внимание на то, что в оригинальном тексте присутствует образ путника, чья дорога как раз-таки заканчивается в этом самом «золотом краю», и который по сути символизирует каждого отдельного представителя человечества и его неотвратимую судьбу. И В. Л. Топоров, и С. С. Степанов в своих переводах отказываются от образа путника скорее всего по причине смыслового сближения образов путника и дороги; но М. В. Фаликман переносит образ в перевод. Образ путника важен М. В. Фаликман, поскольку он помогает в большей степени раскрыть основной замысел переводчика-автора, который значительно отличается от идеи автора оригинала. М. В. Фаликман выбирает именно лексему с иностранным происхождением – «пилигрим», чтобы подчеркнуть идею того, что загробный мир – мир неизвестный, загадочный, чужой. Не считая этого разночтения, в целом ключевые образы оригинала переносятся в переводы, именно они становятся константами, удерживающими переводчиков в рамках текста и в той или иной степени ограничивающими их творческую свободу.

На уровне самого сюжета лирического произведения видны существенные различия в интерпретации лирического переживания, так как последней строчкой, последним действием М. В. Фаликман полностью отходит от замысла оригинала. В оригинале открытый финал: подсолнух жив, мечта о загробной жизни осталась мечтой, однако возможность относительно счастливого финала у У. Блейка не исключается. У М. В. Фаликман же ситуация противоположная: цветок завял, а образ иного мира, золотой страны

предстает именно несбыточной мечтой умирающего, который хочет верить, что умирает он не просто так, что смерть не конечная точка, но в художественном пространстве М. В. Фаликман бессмертия нет.

Из этого можно сделать вывод о том, что перевод М. В. Фаликман в принципе нельзя считать гармоничным или даже эквивалентным, во-первых, он вносит изменения в сюжет (смерть подсолнуха в финале) тем самым искажая транспонирование самого содержательного ядра произведения; во-вторых, за счет коррекции финала происходит искажение в передаче прагматики оригинала, т.к. у реципиента перевода реакция будет совершенно иная, нежели у реципиента оригинала. Все это ведет к тому, что образ-гештальт оригинала и образ-гештальт перевода не могут быть соразмерными. Хотя стоит признать, что в переводе М. В. Фаликман многие дифференциальные смыслы переданы довольно удачно, но видимо их синергия не сработала за счет неверной интерпретации одного из ключевых образов (*Таблица 2*).

В этой строке нужно обратить на оригинальную лексему *shroud*, которая может фигурировать и как существительное, и как глагол, причем лексема эта полисемантическая:

Shroud (as a noun)

- a length of cloth or an enveloping garment in which a dead person is wrapped for burial [English Oxford Living Dictionaries];
- a thing that envelops or obscures something ('a shroud of mist', 'they operate behind a shroud of secrecy') [English Oxford Living Dictionaries, URL].

Shroud (as a verb)

- wrap or dress (a body) in a shroud for burial [English Oxford Living Dictionaries];
- cover or envelop so as to conceal from view ('mountains shrouded by cloud') [English Oxford Living Dictionaries, URL].

Следует сказать, что глагол, обозначающий традиционное для католической культуры облачение усопшего в погребальный покров, М. В. Фаликман в переводе старается актуализировать ситуацию под русскую православную культуру и использует для обозначения ритуальной одежды слово «саван», которое также может использоваться как в контексте религиозного ритуала, так и в контексте описания погодных проявлений в переносном значении (Земля покрыта белым саваном) [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Безусловно, можно было использовать и лексему «покров», она также отражает эту двойную природу значения, однако «саван» в большей степени ассоциируется с образом смерти (в толковых словарях религиозное значение слова «саван» стоит на первом месте, а в случае с покровом – только на четвертом) [Толковый словарь Ушакова на Gufo.me, URL].

Во втором четверостишии У. Блейк употребляет архаичную и книжную лексику (*virgin, aspire*) [English Oxford Living Dictionaries, URL], тем самым оформляя мотив бессмертия нарочито возвышенно, так как в целом первое и второе четверостишие отличаются на лексическом уровне: первое более нейтральное, второе – возвышенное. Переводчик же наделяет второе четверостишие большим лексическим разнообразием, употребляя разговорное «юнец» [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL], архаизм «дева» [Толковый словарь Ожегова на Gufo.me, URL] и слова поэтического стиля «очи», «младая» [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Важно заметить, что пренебрежительный оттенок слово «юнец» приобрело именно в современном русском языке, и раз перевод выполнен в 2010 г., а значит ориентирован на современного читателя, необходимо было учитывать этот нюанс, т.к. добавочная оценочность слова «юнец» расходится с идеей автора оригинала об описании иного мира как чего-то возвышенного.

Таким образом, несмотря на то, что многие дифференциальные смыслы, в той или иной мере отражающие глубину лирического переживания и имплицитно указывают на авторское отношение, были переданы при переводе

вполне успешно, данный перевод нельзя назвать гармоничным, да и в принципе переводом. Это, безусловно, неплохой, качественный текст, созданный на основе оригинального текста, но не являющийся его переводом. Переводчик не удержался в границах оригинала и стал соавтором, воплотив свое собственное видение лирической ситуации, заданной У. Блейком. Конечно, теория гармонизации перевода не отрицает творческую деятельность переводчика-писателя, однако при условии того, что переводчику удастся найти баланс между полем автора и полем переводчика, а в данном переводе мы в большей степени наблюдаем виденье ситуации переводчиком. Образ-гештальт перевода и образ-гештальт оригинала не соразмерны.

В. Л. Топоров в своем переводе максимально сохранил формальную структуру произведения: оригинал У. Блейка написан в одно предложение. Что касается архитектоники стиха, то и здесь переводчик, стараясь следовать оригиналу, сохранил особый ритмический рисунок: 1 и 3 строки 1 строфы написаны хореем, остальные – анапестом, т.е. по сути хорей переходит в анапест; и перекрестную рифму (*Таблица 2*).

В. Л. Топоров оставляет читателю открытый финал, как и в оригинале, условный сюжет двух произведений практически идентичен, и тем самым с наименьшими искажениями передана прагматика оригинала.

Так как в оригинале во втором четверостишии поэт употребляет специфическую лексику, а именно архаизм *virgin* [English Oxford Living Dictionaries, URL] и слово книжного стиля *aspire* [English Oxford Living Dictionaries, URL], В. Л. Топоров старается компенсировать такую особенность оригинала употреблением архаичных русских слов «отрок» [Толковый словарь Даля на gufo.me], «дева» [Толковый словарь Ожегова на Gufo.me, URL] и «зреть», которые в русском языке относятся к книжному стилю [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Можно сказать, что в первом случае архаичный эквивалент слову *virgin* было найти нетрудно, то во втором случае произошла замена, при этом слова *aspire* и

«зреть» не являются семантически эквивалентными, но, поскольку переводчику необходимо было в силу лексических особенностей оригинала употребить книжную лексику, пришлось прибегнуть к такой трансформации (Таблица 2).

Лирическое переживание и в этом переводе блистает новыми деталями, а некоторые герои получают дополнительные характеристики (Таблица 2).

Если у У. Блейка в условный рай попадают и искренне верующие люди (дева в саване, саван – атрибут христианской религии), и грешники, так как из истории мы понимаем, что юношу погубила его страсть к плотским наслаждениям (desire – strong sexual feeling or appetite [English Oxford Living Dictionaries, URL]), у В. Л. Топорова райской жизни после земной смерти достойны только те, кто чисты душой. К тому же в оригинале намёк на тяжесть земного существования отсутствует, а в переводе В. Л. Топорова такая нотка появляется со строчкой «где, бежав от льда и злобы».

С. С. Степанову удалось сохранить ритмический рисунок (отказывается от хоря в начале, но выполняет перевод полностью в анапесте) и перекрестную рифму. Небольшое искажение лирического сюжета оригинала в финале воплощается в картинке, где подсолнух, «гордая дева» и «страстный юноша» - это не череда образов в переживаниях лирического героя, а спутники, вставшие на путь к бессмертию.

Особого внимания в переводе С. С. Степанова требуют лексические трансформации. Так, например, переводчик начинает перевод в нарочито пафосной манере, о чём свидетельствует употреблением лексемы «светило», отсылающей к высокому стилю: слово помечено в словаре как поэтическое [Толковый словарь Ушакова на Gufome, URL]. Поскольку в оригинале угадывается религиозный подтекст (через традиционную для христианства лексему “shroud”), то и С. С. Степанов, следуя за оригиналом, вводит в перевод религиозную составляющую, но через образ «блистающего сада», который отсылает к мотивам райского сада, Эдема. Более того, переводчик употребляет слово «присно», которое, как правило, употребляется именно в церковной

сфере [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Во втором четверостишии С. С. Степанов, как и В. Л. Топоров в своем варианте, вводит архаичную лексику с помощью таких слов как «темница» и «дева» [Толковый словарь Ожегова на Gufome, URL]. При этом в переводе С. С. Степанова последовательно отразилась идея оригинала о бессмертии, которого достойны как безгрешные люди, так и грешники, страдающие от своей гордыни («и дева, строга и горда») и похоти («и юноша страстный»).

На наш взгляд, переводы В. Л. Топорова и С. С. Степанова можно считать гармоничными (теория гармонизации переводческого пространства не отрицает существования нескольких гармоничных переводов, т.к. гармония всегда условна и никогда не абсолютна), так как в них максимально точно отражена формальная структура текста, посредством которой происходит выражение имплицитных смыслов; сохранен сюжет лирического произведения, отмечена максимально приближенная к оригиналу степень прагматики эстетического воздействия, а также для этих двух переводов характерна актуализация ситуации оригинала под реалии русской культуры, т.е. тексты переводов адаптированы под менталитет русского читателя. То есть переводчики описали ключевые образы доступным для русского реципиента языком, и за счет этого создали легко вычленимый соразмерный оригиналу образ-гештальт.

Перевод М. В. Фаликман мы не можем считать гармоничным, так как у него нарушена сама авторская интенция, искажен авторский взгляд на ситуацию через изменение условного сюжета лирического переживания, т.е. смещены периферийные поля переводческого пространства.

Таким образом, для достижения гармоничного перевода очень важно учитывать не только фактуальные составляющие, но и эмотивные, так как именно они задают общее настроение произведения, настраивают реципиента на нужное восприятие лирического переживания. Причем переводчик поэзии ограничен не только содержанием произведения, но и его формой, при этом средства художественной выразительности, призванные создавать очертания

художественного образа, при переводе могут заменяться схожими, а также менять свое местоположение в структуре произведения, поскольку задача переводчика – создать соразмерную картину, оперируя доступными именно его языку и культуре способами.

2.3. Компенсация при передаче эмотивных смыслов как один из способов достижения гармонии перевода (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка *The Tyger* и переводами к нему)

Полезным материалом для наблюдений могут стать переводы поэтического текста У. Блейка *The Tyger*. Многие переводчики испытали свои силы в переводе данного лирического произведения, однако, для сопоставительного анализа мы отобрали три перевода: перевод К. Д. Бальмонта, С. Я. Маршака и В. Л. Топорова, так как именно они позволяют наглядно продемонстрировать градацию степени гармоничности перевода, проанализировать способы достижения переводческой гармонии, проследить, как по-разному могут решаться одни и те же переводческие проблемы.

Поэтический текст *The Tyger* довольно объёмный и сложный для простого лингвистического анализа, поэтому на начальном этапе работы с текстом нам пришлось прибегнуть к мотивному анализу оригинала, чтобы выделить ключевые образы и их атрибуты, а затем уже посмотреть, как и с какой точностью эти образы переносятся в переводы. В ходе мотивного анализа мы выделили следующие мотивы: мотив тигра, мотив огня (“burning bright”, “the fire of thine eyes”, “seize the fire”), мотив руки (“immortal hand”, “what the hand dare seize the fire”, “what shoulder”, “dread hand”), мотив металла, который прослеживается посредством избытка в тексте атрибутов кузнечного ремесла (hammer, furnace, anvil), мотив ночи (“forests of the night”, “when the stars threw down their spears”), мотив страха (“fearful symmetry”,

“deadly terrors”, “when the stars threw down their spears”, “water'd heaven with their tears”).

Мотивы огня и металла неразрывно связаны с образом самого тигра, так как тигр в лирическом произведении позиционируется как результат творения умелого кузнеца. Причем сам процесс сотворения тигра описан очень кроваво за счёт включения физиологичных образов (“sinews of thy heart”, “brain”).

Мотив руки связан с образом создателя-кузнеца, и здесь очень важно учитывать, с чем вообще в мировой культуре ассоциируется образ руки, потому что, как правило, именно рука в лирических произведениях становится вершителем роковых действий, кардинально меняющих судьбы лирических героев, именно рука обладает властью дарить жизни или ее отнимать. В культуре чаще всего образ руки ассоциируется с высшими силами [Краткая энциклопедия символов Symbolarium, URL].

При анализе очень важен образ ягненка, так как, хотя он кажется на первый взгляд эпизодическим, но именно в противопоставлении тигра и ягненка как добра и зла, злодея и жертвы, раскрывается суть лирического переживания.

На уровне формы произведение довольно интересно: по ритмическому рисунку, напоминает колыбельную. Основным метрическим размером выступает четырехстопный хорей, исключение составляют лишь пара строчек, в которых наблюдается ипостаса хорей ямбом (четвертая строка первого, третьего и последнего четверостишия), и именно четырехстопный хорей зачастую используется для написания колыбельных песен [Гаспаров 2012, 214-216]. Также на размышления о схожести *The Tyger* с колыбельной наталкивает кольцевая структура текста. У. Блейк при написании *The Tyger* использует нарочито простую лексику, отдаёт предпочтение общеупотребимым словам. На самом деле такой шаг довольно закономерен, потому что по многим произведениям У. Блейка можно сказать, что он предпочитает о сложных вещах говорить простым языком, почти детским. За

счет этого создается впечатление, что лирический герой У. Блейка испытывает по-детски неподдельное чувство восхищения мощью тигра.

Лирический герой К. Д. Бальмонта также близки подобные эмоции, в спектре чувств лирического героя не только страх перед смертельной мощью создания, но и восхищение. Это наглядно прослеживается через лексику, которую К. Д. Бальмонт использует при описании тигра: «бессмертный взор», «небеса», «зыби», «блеск очей». Напомним, оригинальный текст нейтрален по лексическому составу. К. Д. Бальмонт же употребляет книжную лексику [Справочно-информационный портал ГРАМОТА.РУ, URL].

О том, что лирический герой К. Д. Бальмонта восхищен и заворожен устрашающей статью зверя, говорит и то, что описание процесса создания чудовища становится не физиологичным и кровавым, а поэтичным, так как действия, описанные переводчиком, порождают более романтические картины, и вот тигр уже предстает не просто громадиной, которая всем своим видом внушает страх, а существом чувствующим, у которого сердце создано не просто качать кровь по жилам, но и сопереживать. Более того, у тигра есть свои мечты, именно мечты, а не стремления, желания, мотивы, мечты всегда ассоциируются с чем-то светлым (*Таблица 3*).

Религиозный подтекст первоисточника находит отражение в переводах иногда даже в более ярком и конкретном варианте с выходом на образ создателя, творца добра и зла, что сопровождается выбором специфических лексем (*Таблица 3*).

В оригинале намёк на религиозность кроется в необычном противопоставлении слов *sky* и *deep*. Слово *deep* в форме существительного употребляется только в контексте водной тематики [Oxford Living Dictionaries, URL], однако именно вода в большинстве культур и религиозных конфессий используется для проведения ритуалов, связанных с жизнью и смертью [Краткая энциклопедия символов Symbolarium, URL]. Например, в христианстве ритуал крещения проводится в воде, потому что именно вода ассоциируется со смертью и возрождением, «погружением головы в воду, как

в гробницу, мы целиком погружаем и погребаем ветхого Адама. В тот миг, когда мы встаем из воды, появляется новый человек» [Краткая энциклопедия символов Symbolarium, URL]. К. Д. Бальмонт очень близок к оригиналу, он не отходит от водной тематики, и это передается в переводе словом «зыбь», которое в словаре помечено как поэтическое [Толковый словарь Ушакова на Gufо.me, URL]. Однако во втором случае, при переводе слова *lamb*, К. Д. Бальмонт выбирает в качестве эквивалентного соответствия именно «агнец». Нам кажется такой вариант довольно удачным, так как он символизирует не только кротость, смиренность и невинность, которые традиционно ассоциируют с образом ягненка, но и подталкивают читателя на размышления об отношениях «злодей-жертва», которые являются одним из ключевых поднимаемых в лирическом произведении вопросов (*Таблица 3*).

На уровне архитектоники стиха К. Д. Бальмонт внес некоторые преобразования, он лишил четырех стопный хорей этой «ломанности», которая была в оригинале, и которая придавала произведению величественность. Возможно, именно поэтому для многих перевод К. Д. Бальмонта звучит как «легковесные стишки» [Маршак 1971, 374]. По сути, вся эта величественность и возвышенность образа тигра, которая так скрупулезно создавалась переводчиком с помощью выбора определенных слов и выражений, сходит на нет при самом прочтении, из-за неприемлемой в этой ситуации простоты звучания. К. Д. Бальмонт отказывается и от кольцевой структуры, и до конца не понятно, чем именно обусловлено такое решение, так как этот элемент структуры может нести в себе имплицитный смысл.

Таким образом, перевод К. Д. Бальмонта нельзя назвать гармоничным даже, несмотря на то, что на уровне сюжета лирического произведения содержательная часть передана без существенных искажений смысл, т.е. к результатам межязыковой деятельности переводчика вопросов нет, наоборот, этот перевод по содержательной части ближе к оригиналу, чем два остальных; так как мы можем наблюдать существенную дисгармонию при передаче эмотивных смыслов, не сохранена кольцевая структура повествования,

ритмический рисунок и лексические особенности произведения, а именно они оказывают глубокое влияние на чувственное восприятие читателя.

Перевод С. Я. Маршака затевался как своеобразный формат дискуссии с К. Д. Бальмонтом на предмет его переводческой стратегии [Маршак 1971, 374]. Конечно, нельзя с уверенностью сказать, что С. Я. Маршак «выиграл спор», он просто представил ситуацию лирического произведения иначе.

Если начать анализ с формальной составляющей, то С. Я. Маршаку в большей мере удалось передать специфику структуры оригинала. Конечно, метрический размер тоже «выравнивается» до четырехстопного хорей, однако за счет включения дополнительных ударных слогов и отсутствия предполагаемых слогов в стопе создается небольшой эффект ломанного звучания, что уже лишает хорей простоты. Также С. Я. Маршак оставил кольцевую структуру повествования.

Лирический герой С. Я. Маршака так же, как и герой К. Д. Бальмонта, восхищен мощью тигра, это выражается и через оригинальный перевод метафор, и через выбор регистра языка, так как сам образ зверя описывается словами возвышенного стиля (*Таблица 3*).

Английское *symmetry* в данном контексте – *correct or pleasing proportion of the parts of a thing* [English Oxford Living Dictionaries, URL]. То есть У. Блейк тоже восхищается статью зверя, его пропорциями, мощью, физиологической красотой, хоть она и пугающая, потому что это такая сила, которой ничего не стоит тебя сломить. С. Я. Маршак же описывает образ тигра как «соразмерный», что в русском языке может являться синонимом гармоничного, созданного в правильных пропорциях, приятного для глаз [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Также у маршаковского тигра не просто глаза, а очи, «очи» относятся к книжной лексике, как мы уже выяснили из анализа предыдущих текстов.

В варианте переводе С. Я. Маршака сохраняется свойственная оригинальному тексту физиологичность, полнее переданная животная составляющая тигра (*Таблица 3*)

То есть, как мы видим из фрагмента, С. Я. Маршак очень удачно нашел баланс между описанием внешней животной природой тигра и его внутренним наполнением, а, как мы понимаем из контекста, тигр у нас полон огня, страсти, стремлений, гнева, злости и т.д. Особой мрачной эстетики прибавляет описание действий создателя в кузнице, где и «ковался» тигр. Причем интересно, что У. Блейк самим оригиналом задает фантазийную вариативность для переводчика, предоставляя на выбор и молот (hammer), и цепи (chain), и печь или горн как у С. Я. Маршака (furnace), и наковальню (anvil) и подключает существительные, которые по значению связаны с фиксацией предмета, сжатием, захватом (grasp, clasp), в контексте кузнечного ремесла эти образы как раз наталкивают на мысль о клещах. И, как мы уже увидели из двух переводов, такое предоставленное оригиналом разнообразие позволяет выбрать переводчику вариант, который гармонично впишется в форму и содержание перевода, но стоит признать, что у С. Я. Маршака более удачно получилось описать сам процесс создания тигра, так как по экспрессивности и своей мрачной эстетичности данный фрагмент максимально приближен к аналогичному фрагменту оригинала.

С. Я. Маршак так же, как и предыдущий переводчик, оставляет противопоставление неба и воды, т.е. переводит довольно близко к тексту оригинала (*Таблица 3*).

Однако образ ягненка у С. Я. Маршака лишен какого-либо религиозного налета, как агнец у К. Д. Бальмонта, но в русской культуре образ ягненка, особенно в русских сказках, сам по себе ассоциируется с кротостью, чистотой и жертвенностью, т.е. этот образ у С. Я. Маршака утрачивает религиозное звучание, но адаптируется под восприятие реципиента, принадлежащего к русской языковой культуре (*Таблица 3*).

Подводя итог, можно сказать, что перевод С. Я. Маршака в большей степени гармоничен, нежели перевод К. Д. Бальмонта, так как в переводе С. Я. Маршака гораздо полнее переданы эмотивные смыслы за счет сохранения

кольцевой структуры, ритмического рисунка, рифмы, сохранения «кровоавого» описания процесса создания тигра и т. д.

Третий перевод, перевод В. Л. Топорова значительно отличается от двух предыдущих по эмоциональной силе повествования, по напору чувств, которые переполняют лирического героя. И именно этот перевод кажется нам наиболее гармоничным и адаптированным под менталитет русского читателя. Давайте разберемся, почему мы пришли к таким выводам.

На уровне структуры В. Л. Топоров следует за оригиналом, а именно переносит в перевод парную рифму, метрический размер – четырехстопный хорей, причем, как и у предыдущих переводчиков, это «чистый» хорей, без ипостасы ямбом или каким-либо другим метрическим размером. Хотя, конечно, встречается выпадение некоторых предполагаемых в стопе слогов. Сохраняется кольцевая структура повествования, однако, как и в случае с переводом С. Я. Маршака, начальное и последнее четверостишие несут в себе дополнительные имплицитные смыслы (*Таблица 3*).

С. Я. Маршак начинает стихотворение с «кем задуман», а завершает «чьей бессмертной рукой создан» неслучайно, так как по ходу повествования процесс создания тигра описан поэтапно, начиная от самой задумки до финального этапа наполнения звериного тела жизненной силой. В. Л. Топоров тоже намекает на то, что тигр был не просто создан, задуман, это проект, который в итоге все же реализован в реальном мире.

Перевод В. Л. Топорова отмечен большей религиозностью, так как *deers* и *skies* у него конкретизируются до «преисподнии» и «эдема». На наш взгляд, такой шаг вполне оправдан, так как в таких условиях сама тема сосуществования в земном мире бок о бок добра и зла раскрывается раньше, становится более понятной, В. Л. Топоров будто заранее объясняет читателю, о чем пойдет речь (*Таблица 3*).

Из этого фрагмента видно, что В. Л. Топоров, как и предыдущие переводчики, использует возвышенную лексику (иль, огонь, очи) [Толковый словарь Ушакова на Gufo.me, URL]. Мы предполагаем, что таким образом все

переводчики скорее всего пытаются компенсировать простоту звучания четырехстопного хорея. Дело в том, что русские поэты редко могут себе позволить ломанные ритмические рисунки, потому что ухо русского читателя заточено под мелодичные произведения. Возможно книжная и поэтическая лексика, которая стремится во все русские переводы, призвана как раз создавать это ощущение возвышенности, которая не достигается никакими приемами стихосложения.

У В. Л. Топорова очень конкретизируется образ создателя, который предстает очень властным, этот образ практически на грани с отрицательным. А сама манера, в которой лирический герой задает вопросы, представляется очень агрессивной, он будто сам злится и не может примериться с существованием такой смертельной силы в человеческом мире (*Таблица 3*).

Ощущение агрессии создает очень грубое и максимально физиологичное описание процесса создания тигра (*Таблица 3*).

Разговорные слова «хребет» и «ворочал» не вступают в противоречие с высокой лексикой, а открывают дополнительную перспективу этой лирической истории [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Примечательно то, что В. Л. Топоров не стал особо конкретизировать атрибуты кузнечного ремесла, а прибегнул к генерализации («в кузне кто тебя ворочал»). Все эти грубые образы, кузня, описание создателя, лишённое какой бы то, ни было возвышенности или восхищения, создают ощущение того, что сам этот создатель подобен человеку, не лишен изъянов, также, как и человек, способен на ошибки, и лирический герой злится на него и на себя самого, потому что у них общая человеческая природа, и получается, что он сам тоже виноват в том, что в мире так много зла.

И стоит сказать, такое восприятие добра и зла, божественной и демонической силы очень близко русскому человеку (ярким примером такого рода можно считать поэму «Демон» М.Ю. Лермонтова). И, следовательно, такой шаг можно рассматривать как удачный прием на пути к гармонизации, ведь в контексте такой истории В. Л. Топоров проявляет себя как элитарную

речевую личность, разбирающуюся в интертекстах как культуры исходного языка, так и культуры принимающего языка, а такое качество переводчика – обязательное условие для создания гармоничного перевода [Кушникова 2014, 376].

Подводя итог, можно сказать, что эти три перевода совершенно разные с точки зрения передачи авторской мысли. К. Д. Бальмонт был ближе всех к оригиналу на уровне эквивалентности текста, но в своем переводе он упустил многие эмотивные смыслы, что повлияло на само восприятие произведения. Можно сказать, что К. Д. Бальмонт при переводе данного поэтического текста был не столько заинтересован особенностями личности У. Блейка, сколько хотел поделиться с русским читателем своими собственными мыслями, т. е. он ориентировался на самого себя. С. Я. Маршак ближе всех передал именно саму авторскую позицию относительно ситуации лирического произведения, причем отношение передано и на уровне содержательном, и на уровне структурном. Перевод С. Я. Маршака – именно тот перевод, который помогает раскрыть личность именно У. Блейка как поэта, так как видно, что С. Я. Маршак преследовал цель передать стиль поэта и максимально точно отразить художественное пространство, созданное автором. В. Л. Топоров же ориентировался на реципиента принимающей культуры, поэтому его перевод мы считаем в большей степени гармоничным, потому что, несмотря на то, что сама лирическая ситуация осталась прежней, за счет вкрапления ярких деталей она очень адаптируется под русское восприятие затронутой проблемы, под русский менталитет.

Главный вывод, который можно вынести в результате представленного анализа в том, что переводчик волен передать эмотивность на другом, удобном ему уровне. Если у переводчика не получается воссоздать нужный экспрессивный эффект посредством формы лирического произведения, то он может прибегнуть к воссозданию этого экспрессивного эффекта на уровне лексическом, т.е. с помощью употребления определенных эмоционально окрашенных лексических единиц.

2.4. Элитарная речевая личность переводчика как один из ключевых факторов гармонизации перевода (на примере работы с поэтическим текстом У. Блейка *London* и переводами к нему)

Поэтический текст У. Блейка *London* интересен тем, что в отличие от многих других произведений из сборника «Песни опыта», затрагивает современные для автора социальные проблемы. То есть в данном случае переживание лирического героя уже основано не столько на личных внутренних проблемах, а продиктовано внешними обстоятельствами, пропущенными через призму собственного мироощущения.

Сам топоним «Лондон» уже порождает определенные ассоциации в сознании переводчика, так как у этого топонима существует свой образный шлейф, закрепившийся в мировой культуре во времена Георгианской и Викторианской эпох [Скороходько, URL]. В основном этот шлейф подразумевает противостояние «фасада» и содержания: внешнее величие, материальное благополучие страны, достижения в науке и искусстве, урбанизация граничат с «нищетой, безликостью, преступностью» [Скороходько, URL].

Однако у У. Блейка мы не видим этого противопоставления впечатления и реальности, у поэта Лондон обречен на несвободу с самых первых строк (*chartered*). И затем образ мрачного, угнетенного несправедливостью властей Лондона все больше обрастает страшными картинами.

То есть изначально У. Блейк применяет к лондонским улицам и Темзе эпитет “*chartered*” (Таблица 4), который говорит о том, что каждый закуток города, каждое здание, даже река, которая является достоянием природы, а не человека, подчинено власти правительства Англии, так как “*charter – to grant a charter to smb*” (*charter n. – a written grant by the sovereign or legislative power of*

a country, by which a body such as a borough, company, or university is created or its rights and privileges defined) [English Oxford Living Dictionaries, URL].

У. Блейк метафорично затрагивает насущные социальные проблемы английского общества: детский труд (“How the chimney-sweeper's cry//Every black'ning church appals”), так как в те годы в Англии трубочистами, как правило, работали дети [Gibbins 1907, 156], агрессивная внешняя политика и равнодушие правительства к жизням солдат (“And the hapless soldiers sigh//Runs in blood down palace walls”), распространение проституции (“the youthful harlot's curse”), дети лишены счастливого детства (“in every Infant's cry of fear, How the youthful harlot's curse//Blasts the new-born infant's tear”), любовь и семья больше не воспринимаются как высшие ценности (“marriage hearse”). Причем проблемы перечислены по нарастающей, т.к. по мнению лирического героя, у людей, утративших способность любить, нет будущего, поэтому брак, то, с чего жизнь каждого только начинается, у У. Блейка отождествляется с концом жизненного пути (“marriage hearse”). Также эту метафору можно связать не только с кризисом института семьи, но и с проблемой распространения венерических заболеваний, так как У. Блейк употребляет “marriage hearse” вместо традиционно употребляемого “marriage bed”, т.е. одна проблема вытекает из другой, и по сути брачное ложе становится смертным одром.

Лирический герой видит все эти страшные и мрачные картины жизни во время прогулки, это мы понимаем и из самого сюжета лирического произведения и благодаря ритму, который создается при помощи четырехстопного ямба. Своей размеренностью и спокойствием повествования четырехстопный ямб воссоздает в сознании читателя картинку, как лирический герой шагает по улочкам Лондона, смотрит по сторонам, наблюдает за повседневной жизнью вокруг, т.е. воссоздает это ощущение прогулки.

В переводе же С. Я. Маршака Лондон традиционно двуликий, так как изначально присутствует иллюзия свободы (*Таблица 4*).

В анализируемых нами переводах именно поэтического текста *London* очень интересно сопоставлять, как проявляет себя лирический герой. Например, лирический герой У. Блейка пропускает через себя все ужасы жизни, но он не теряет в этом потоке страха самого себя, он просто очень трезво и осмысленно критикует ситуацию; у С. Я. Маршака лирический герой постепенно сливается с Лондоном и его жителями (*Таблица 4*).

С. Я. Маршак останавливает свой выбор на четырехстопном ямбе, пытаясь сохранить ритмический рисунок оригинала и атмосферу неспешной прогулки по Лондону. К сожалению переводчику не удается передать во втором абзаце анафору (*in every...*), которая подчеркивает то, что описываемые события носят повсеместный характер, но также в этом абзаце мы можем видеть очень удачный, на наш взгляд, перевод метафоры (*Таблица 4*).

Переводчик будто уходит от мотива обыденности и почти обычности страданий, но все перечисленные звуки (брань, стон, плачь) у него соединяются в «звон законом созданных цепей», т. е. подчеркивается общее происхождение людского несчастья и одновременно его повторяемость. Причем сохраняется связь оков с государственной властью, если в оригинале политическая власть выражена через слово “ban” (*ban – an official or legal prohibition*) [*English Oxford Living Dictionaries, URL*], то в переводе генерализируется до закона.

Трубочисты входят во все переводы без каких-либо трансформаций, возможно, по причине того, что этот образ знаком русскому читателю и отсылает к аналогичным реалиям русской истории. Известно, что в России к работе трубочистов привлекались мальчишки с 4-6 лет, которые из-за постоянного контакта с сажей в последствии страдали от неизлечимых заболеваний. Уместность этой исторической отсылки демонстрирует С. Я. Маршак – единственный из трех переводчиков, кто пытается намекнуть читателю на этот факт, включая прилагательное, уточняющее возраст трубочистов (*Таблица 4*).

Следует сказать, что У. Блейка довольно подробно прописывает мотив несчастного детства и детских слез (“infant's cry of fear”, “the chimney-sweeper's cry”, “the new-born infant's tear”). В перспективе интерпретации оригинала именно несчастное детство, полное слез, лишённое материнской любви (“the youthful harlot's curse blasts the new-born infant's tear”), отмеченное тяжёлым физическим трудом, является предвестником страданий в будущем, ведь из несчастных детей вырастают несчастные взрослые, поэтому в интерпретации У. Блейка из этой ситуации нет выхода, пока страдают дети. В переводе С. Я. Маршака мотив детского плача (*Таблица 4*), «слезинки ребёнка» реализуется в конкретных лексемах, знакомых русскому читателю по образцам отечественной классики (плач ребенка в произведениях Н.А. Некрасова и Ф.М. Достоевского).

В последнем четверостишии, несмотря на то, что смысловой «обхват» метафоры “marriage hearse”, передана она довольно выигрышна, если учитывать, что текст ориентирован на русского читателя эпохи СССР (*Таблица 4*).

С. Я. Маршак, по примеру У. Блейка, берет за основу устоявшееся в русской культуре словосочетание «кортеж новобрачных» и превращает его в «катафалки новобрачных» и тем самым также подчеркивает смерть идеалов семьи, однако оттенок смысла, подразумевающий смертельные эпидемии, вызванные супружеской неверностью, утрачивается. Проститутка также превращается в просто «девчонку», у этого слова нет таких коннотаций как, например, у слова «девка» [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL], и, несмотря на то, что «мрачные закоулки» могут натолкнуть читателя на мысли о нечестивой профессии, обрисованная в переводе ситуация все-таки в большей степени возвращает нас к той же теме несчастной юности и нежеланного материнства. Скорее всего, такие переводческие решения продиктованы тем, что во времена СССР тема секса была табуированной, и С. Я. Маршаку удалось мастерски ее обойти, потеряв при этом минимальное количество дифференциальных смыслов, заложенных автором оригинала.

Таким образом, перевод С. Я. Маршака можно считать в определенной степени гармоничным, т.к. безусловно, С. Я. Маршак многие аспекты лирического переживания адаптирует для понимания русского читателя, обходит табуированные темы, чтобы все-таки перевод нашел своего читателя, а не остался в столе; он также относительно поясняет непросвещенному читателю ситуацию с юными трубочистами, однако переводчик не может отойти от устоявшегося культурного шлейфа, связанного с топонимом Лондон, и некоторые периферийные смыслы не находят отражения в переводе.

Перевод В. Л. Топоров ярко выделяется на фоне двух остальных и по смысловой наполненности и по фонетическому оформлению, однако не всегда авторские преобразования В. Л. Топорова можно рассматривать как удачные. Начнем с того, что в качестве метрического размера вместо четырехстопного ямба В. Л. Топоров выбрал двустопный анапест, конечно, ощущение прогулки теряется, однако за счет такого метра у читателя создается внутреннее напряжение, постепенно нарастающее к финалу, т.е. ощущение страха усиливается по мере развертывания лирического переживания и за счет сюжетного содержания, и за счет звукового наполнения. Возможно данный ход можно считать удачным, так как по сути прием лишь усиливает тему страха, пронизывающую оригинал, возможно В. Л. Топоров решил, что размеренность ямба нивелирует экспрессивный эффект.

Метрический размер не единственная вольность, которую позволил себе В. Л. Топоров, так, например, в первом абзаце переводчик полностью избавляется от характеристики жителей Лондона как людей, ограниченных в правах и свободах, лирический герой В. Л. Топорова будто просто начинает развертывание рассуждений о страхе и горе лондонцев с размышления о гражданских правах. Возможно, В. Л. Топоров решил, что такое опущение приемлемо, потому что тема тирании власти и человеческой несвободы раскрывается дальше по тексту (*Таблица 4*). Причем лирический герой выражает себя только в первом четверостишии, дальше поток страха и горя

словно поглощает его, он его голос вливается в другие звуки и голоса, в текст общего страдания.

Анафору во втором четверостишии В. Л. Топорову удалось передать частично, но эффект повсеместности, предусмотренный оригиналом, создается за счет того, что переводчик словно «раскидывает» лексему «каждый» по всему тексту (*Таблица 4*).

Можно заметить, что в переводе В. Л. Топорова не передан в полной мере мотив детских слез и несчастного детства, единственной отсылкой можно считать трубочистов, которые, как мы выяснили, входят во все переводы из-за схожести реалий Англии и России в 18 в (*Таблица 4*).

Стоит отметить, что лексика У. Блейка носит нарочито обыденный характер, В. Л. Топоров же говорит о человеческом горе с особым пафосом, использует возвышенную книжную лексику (взор, уста, прах) [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL], только в последнем четверостишии, где по логике вещей должна быть кульминация лирического переживания, В. Л. Топоров употребляет грубую и разговорную лексику (шлюха, люто) [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Но если употребление грубой и разговорной лексики вполне оправданно в данной ситуации, то употребление слов возвышенного стиля отдаляет лирического героя от простых людей, делает из него критика-моралиста, который в итоге сам растворяется в общем горе.

В отличие от С. Я. Маршака, В. Л. Топоров сохраняет нарастающее ощущение страха и отчаяния, причем ему удалось это выразить сразу на двух уровнях – и на лексическом, т.е. содержательном и на формальном посредством метрического размера (*Таблица 4*).

Конечно, лирический герой У. Блейка не говорит на прямую о том, что крик молодой проститутки – самое страшное, он говорит о том, что именно это он слышит чаще всего по ночам, но именно от этого и становится страшно, потому что в художественном пространстве У. Блейка несчастное детство, продажная юность, падение идеалов любви и семьи становятся самыми

частыми явлениями социальной жизни, становятся нормой, поэтому такой усиление, примененное В. Л. Топоровым можно считать оправданным.

Кроме того, В. Л. Топорову удается передать двойственность метафоры “marriage hearse”. Объяснить это можно тем, что перевод В. Л. Топорова датируется 1982 г. и, несмотря на то, что это все-таки еще СССР, это период близкий к перестройке, когда у деятелей искусства появилось больше свободы в выражении своих идей и мыслей.

Можно сделать вывод о том, что перевод В. Л. Топорова наименее гармоничный, так как переводчик позволяет себе слишком большую вольность в передаче эмотивных смыслов, и из-за этого перевод воспринимается абсолютно иначе нежели оригинал, изменяется сам образ лирического героя, также в переводе не находят отражения центральные мотивы оригинала.

В переводе С. С. Степанова, как и в оригинале, в первых же строках делается акцент на иллюзорности свободы, на том, что люди боятся нарушить установленные границы (*Таблица 4*).

Также примечательно, что у С. С. Степанова появляется мотив нищеты, что вполне логично, если рассматривать слабость (weakness) как следствие недоедания, недосыпания и долгих часов тяжелого труда, который приносит гроши, т.е. С. С. Степанов просто конкретизирует один из горестных аспектов лондонской жизни.

Когда читаешь перевод С. С. Степанова, сразу понимаешь, что это текст, пропущенный через призму мировоззрения христианина, потому что переводчик очень активно вклинивает в текст христианские атрибуты (мольба, безгреховность младенцев, духовные оковы), да и сам лирический герой не просто критикует существующие социальные и политические устои, а сострадает людям вокруг, даже проститутку он называет «девочка в борделе», что звучит гораздо мягче и нежнее, чем «шлюха» у В. Л. Топорова. Возможно, что лирический герой С. С. Степанова проявляет сочувствие к страдающим, потому что в глубине души понимает, что духовное падение этих людей

обусловлено суровыми реалиями жизни, жаждой хоть как-то выжить в существующих социальных и политических условиях (*Таблица 4*).

У С. С. Степанова в полной мере передан мотив детских слез и несчастного детства. А метафора «брачные смердят постели» передает не только заданные оригиналом смыслы о падении идеалов семьи и массовой смертности от венерических болезней, но и чувствуется некое осуждение, т.к. омерзение у лирического героя вызывает не физический смрад, а духовный, ведь измена, которая сродни предательству, осуждается не только обществом, но и религией как поступок греховный.

Тема эксплуатации детского труда у С. С. Степанова также раскрывается путем простого переноса трубочистов в русский текст, однако очень удачно, на наш взгляд передана идея о равнодушии правительства к жизням солдат, которые принудительно борются и умирают за бессмысленные идеи правителей-самодуров (*Таблица 4*).

То есть заложенная в оригинале идея усиливается на лексическом уровне с помощью устаревшего слова «вотще» (напрасно, тщетно) [Справочно-информационный портал Грамота.ру, URL]. Скорее всего использование именно устаревшей лексики обусловлено простой необходимостью сохранения ритмического рисунка оригинала и рифмы. С. С. Степанов, как и С. Я. Маршак, отдает предпочтение четырехстопному ямбу, имитирующему прогулку по узким улицам Лондона.

Таким образом, мы считаем, что перевод С. С. Степанова в большей степени гармоничен, так как, несмотря на сильную адаптацию под русского читателя, переводчику удастся посредством перевода соразмерный образ-гештальт. Лирический герой С. С. Степанова обладает очень русским менталитетом, он живет по христианским законам, сострадает ближним, он не просто ударяется в критику социальных устоев, а именно жалеет каждого за то, что ему приходится так жить. Конечно, перевод С. Я. Маршака тоже гармоничный, однако из-за строгой цензуры времен СССР, поэт-переводчик просто не мог затронуть некоторые социальные проблемы, но по сути это тоже

в какой-то степени можно назвать гармонизацией, конечно, читателю давали только то, для чего он был готов, но общее настроение и общая идея вполне понятны.

На примере сопоставительного анализа переводов данного поэтического текста можно увидеть, как важно для создания гармоничного перевода, чтобы переводчик являлся носителем элитарной языковой культуры, был в курсе исторических событий как в культуре оригинала, так и принимающей культуры. И, если в тексте оригинала присутствуют какие-то общеизвестные культурные особенности, или в принимающей культуре наблюдаются схожие события или социальные явления, то отсылки можно оставить без изменений; в других ситуациях те или иные реалии следует либо адаптировать, либо сохранять с целью создания определенного иностранного флера, но тогда сопроводить текст примечаниями.

Выводы по Главе 2

В этой главе мы рассмотрели способы достижения гармонии перевода на примере пяти разных поэтических текстов У. Блейка и их переводов. Мы выяснили, что гармонизация перевода может осуществляться на нескольких уровнях:

- На уровне формальных элементов:
 - а) *«исправление» метрического рисунка для создания более мелодичного звучания, привычного для русского реципиента.*

Необходимость такого переводческого приёма, как правило, обусловлена расхождениями в системах стихосложения культуры оригинала и культуры перевода; расхождениями в эстетических предпочтениях реципиентов. Как можно заметить, в большинстве проанализированных переводов наблюдается тенденция к исправлению метра. Сам У. Блейк использует довольно ломанные ритмы для написания своих произведений. Конечно, за метрическую основу берётся один конкретный метрический

рисунок, однако в процессе написания он зачастую «разбавляется» дополнительными ударными и безударными слогами или даже целыми переходами на другие метры. Реципиент перевода к таким ритмическим рисункам не привык, так как на протяжении многих столетий русские поэты баловали своих читателей ровной мелодичностью стиха.

Именно поэтому в переводах поэтического текста *The Tyger* переводчики единогласно отдали предпочтение четырехстопному хорею в классической его форме, без усложнения ритмического рисунка, так как ломанные ритмы для русского читателя в большинстве случаев звучат «коряво» и не эстетично. Такую же ситуацию можно наблюдать в переводах поэтического текста *The Fly*, где вместо ломанного ямба используется «правильный» двустопный ямб; и в переводах текста *Ah! Sun-flower*, для написания которого переводчики использовали не усложненный трёхстопный анапест.

б) Компенсация одних фонетических тропов другими в случае, когда форма ограничивает свободу повествования, а эмотивные смыслы необходимо передать.

К примеру, в оригинальном тексте *London* У. Блейк использует анафору (“in every...”), чтобы подчеркнуть повсеместность происходящего. В переводе такую анафору сохранить очень сложно, так как иногда идеально подобранное по силе воздействия переводческое соответствие просто не вписывается в рамки формы (не подходит по ударению, удлиняет строку или нарушает рифму). В. Л. Топоров довольно успешно решил эту сложную задачу путём многократного повторения лексемы «каждый» в тексте перевода. Тем самым анафора, конечно, не сохранилась, однако эффект повсеместности передан.

в) Компенсация формальных компонентов средствами художественной выразительности других уровней с целью сохранить экспрессивность повествования.

Так, например, в произведении *The Tyger* У. Блейк использует ломанный ритм, переходы с одного метра на другой, чтобы воссоздать эффект детской

речи. Следовательно, У. Блейку нужно, что реципиент видел тигра глазами ребёнка, который заморожен устрашающей статью и величию животного, его переполняют эмоции от страха до восхищения, и поэтому его речь сбивается. Но в связи с тем, что в русских переводах метр исправляется, переводчики прибегают к передаче противоречивых эмоций лирического героя посредством лексики: слова возвышенного книжного стиля передают восторг лирического героя при встрече с тигром, а лексемы, значения которых входят в лексико-семантическое поле «страх», указывают на то, что лирический герой все-таки с опаской относится к хищному животному.

- На уровне лексики:

а) вариативность перевода ключевых лексем, за счёт которых создаётся художественный образ.

Зачастую оригинальные образы становятся константами перевода и держат переводчика в рамках текста, однако переводчик может подобрать схожий по смысловому наполнению образ, за счёт которого ситуация лирического переживания будет обраться новыми деталями, соответствующими интерпретации переводчика, или в большей степени адаптироваться пол восприятие реципиента принимающей культуры.

Так, например, в переводах поэтического текста *The Fly* специфика лирического переживания задается уже на моменте перевода наименования насекомого, так как в мировой культуре каждое определенное насекомое имеет свой ассоциативный шлейф.

Аналогично с выбором переводческого соответствия к лексеме “lamb” в произведении *The Tyger*. В переводах присутствуют варианты «агнец» (у К. Д. Бальмонта) и «ягнёнок» (у С. Я. Маршака и В. Л. Топорова), однако, образ ягнёнка более близок русскому читателю в виду популярности ягнёнка как героя фольклорных произведений.

б) Замена лексически нейтральных лексем в переводе лексическими единицами, отражающими специфику принимающей культуры.

К примеру, в переводе С. С. Степанова «Ах, подсолнух...» ситуация лирического переживания актуализируется под русскую культуру за счёт включения в текст архаичных и церковно-славянских слов («темница», «присно»).

- На уровне содержания:

а) краткое пояснение исторических и социальных реалий культуры оригинала.

Если произведение затрагивает социально-политические аспекты жизни другой страны, и в нём присутствуют отсылки к определённым историческим событиям, то, ориентируясь на массового читателя, отсылки необходимо по возможности объяснять, но не адаптировать, иначе тогда произведение теряет не только иностранный флёр, но и смысл, ведь оригинальное лирическое переживание охватывает спектр именно локальных проблем.

Из проанализированных нами текстов только текст *London* отмечен социально-политической тематикой. В целом метафоричные образы равнодушного правительства и несправедливых законов достаточно интеркультурны и не вызывают вопросов у реципиентов оригинала. В ситуации с трубочистами же переводчикам достаточно легко удалось найти решение за счёт того, что в истории нашей страны тоже наблюдалось такое явление как эксплуатация детского труда, именно дети 4-6 лет работали в качестве трубочистов.

Если бы такого схожего социального явления в истории России не было, от переводчиков потребовалось бы краткое объяснение или хотя бы «намёк», как, например, у С. Я. Маршака (*Таблица 4*).

Конечно, для создания качественного гармоничного перевода недостаточно прибегнуть лишь к одному способу гармонизации, потому что текст – очень комплексная многоаспектная структура, особенно, если речь идёт о тексте поэтическом, так как, мы уже говорили, что в поэтическом тексте велика «спрессованность» информации, поэтому в произведении даже самого небольшого объёма может быть затронуто колоссальное количество проблем

и переживаний. Только комплексно работая с текстом, можно создать экспрессивно и эстетически равноценный перевод, соответствующий вкусам и предпочтениям реципиента принимающей культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Философская поэзия Уильяма Блейка, слишком новаторская для того времени, когда жил сам поэт, не перестаёт будоражить сознание ни философов, ни литературоведов, ни переводчиков. Фигура Уильяма Блейка и его поэзия до сих пор остаются предметом исследований и споров. Сама специфика блейковского стиха, основанная на возможности интерпретировать произведения совершенно по-разному, вдохновляет переводчиков на создание совершенно новых и каждый раз таких разных переводов. Именно наличие таких совершенно непохожих переводов одних и тех же текстов – это самый верный посыл к необходимости переводить поэзию У. Блейка снова и снова, возвращаясь к ней спустя десятилетия.

Наше исследование началось с изучения такого явления, как поэтический перевод. Мы изучили специфику поэтического перевода, его отличие от других видов перевода художественных текстов. Сама особенность перевода поэзии кроется в сущности поэтического текста. Поэзия – это не просто художественное произведение, отражающее миропонимание автора, это сложное психологическое, культурное и антропологическое явление, концепцию которого сложно передать на другом языке из-за высокой степени вариативности трактовки содержания, а также формы. У каждого языка различный набор языковых знаков и возможных синтаксических структур, которые не всегда могут быть эквивалентно переведены.

Исходя из полученных знаний, мы составили собственное определение данного понятия: поэтический перевод – это вид художественного перевода, при котором происходит передача содержания поэтического текста на одном языке средствами другого языка. При этом перед переводчиком стоит задача сохранения концептуального и эстетического аспектов оригинального поэтического текста в условиях использования совсем иных языковых и стиховых форм.

Далее мы ознакомились с основными тремя методами и тремя видами поэтического перевода. От цели самого перевода зависит метод, которым будет руководствоваться переводчик. Если на выходе нужен подробный перевод для изучения содержания, отличительного стиля автора, для проведения лингвистического анализа, то переводчик прибегает к методу дословного перевода, а готовый текст будет являться филологическим переводом. Если нам важна форма, эстетика, но не концепция, то мы выбирает стихотворный метод и соответственно стихотворный вид поэтического перевода. Если важны, как форма, так и концепция, а также имеется талант, то можно говорить о поэтическом методе и поэтическом виде перевода, на который способен не каждый переводчик.

Во второй главе на основе теории Л. В. Кушниной о гармонизации переводческого пространства были выявлены доминанты при оценке качества перевода поэтического текста, и составлен алгоритм для сравнительно-сопоставительного анализа, состоящий из трёх этапов: *1) сопоставительный анализ на уровне ритмической организации текста; 2) сопоставительный анализ мотивов и образной системы; 3) сопоставительный анализ на уровне образа-гештальта.*

Сопоставительный анализ на уровне образа-гештальта неслучайно становится финальным этапом алгоритма анализа, т.к. именно посредством образа-гештальта – синергетической совокупности передаваемых смыслов – реализуется интегральный смысл произведения, который и дает нам возможность почувствовать мироощущение автора. Однако, как и любая сложно устроенная, многоуровневая система, образ-гештальт – невероятно хрупкая субстанция: поэкспериментировал с оригинальным стихотворным размером, переборщил на лексическом уровне, отклонился от условного сюжета лирического произведения – и образ-гештальт перевода уже нельзя считать соразмерным оригинальному, ведь перед нами предстает совсем другая картинка.

В процессе сравнительно-сопоставительного анализа мы определили наиболее гармоничный перевод каждого из анализируемых поэтических текстов, а также выявили, за счёт каких способов переводчикам удалось создать соразмерный перевод, передать оригинальную гамму эмоций, столь же детально воссоздать ситуацию лирического переживания. Уже на основе анализа используемых переводчиками приёмов мы составили список способов создания гармоничного текста перевода:

- На уровне формальных элементов:
 - а) «исправление» метрического рисунка для создания более мелодичного звучания, привычного для русского реципиента;
 - б) компенсация одних фонетических тропов другими в случае, когда форма ограничивает свободу повествования, а эмотивные смыслы необходимо передать;
 - в) компенсация формальных компонентов средствами художественной выразительности других уровней с целью сохранить экспрессивность повествования.
- На уровне лексики:
 - а) вариативность перевода ключевых лексем, за счёт которых создаётся художественный образ;
 - б) замена лексически нейтральных лексем в переводе лексическими единицами, отражающими специфику принимающей культуры.
- На уровне содержания:
 - а) краткое пояснение исторических и социальных реалий культуры оригинала.

Важно оговориться, что это далеко не полный список возможных способов гармонизации перевода, в нём представлены лишь некоторые из вариантов передачи определённых имплицитных и эксплицитных авторских смыслов посредством совершенно иных, отличных от оригинала, но соразмерных по экспрессивной и эстетической силе приёмов.

Таким образом, цель нашей работы и задачи исследования, которые мы ставили в начале, выполнены в полном объёме.

Результаты данной работы могут не только вдохновить на дальнейшие исследования такой малоизученной области теории и практики переводоведения, как поэтический перевод, но, возможно, положить начало формированию методической базы для будущих студентов-переводчиков, желающих посвятить себя такому нелегкому, но захватывающему труду, как поэтический перевод.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. СПб: Академия, 2004. 352 с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод. М., 1973.
3. Гарбовский Н. К. Теория перевода [Текст] / Н. К. Гарбовский. М.: МГУ, 2007. 544 с.
4. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
5. Гринбаум О.Н. Гармония строфического ритма в эстетико-формальном измерении. – СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2000.– 106 с.
6. Дагдейл С. Уильям Блейк в России. Опыт одного семинара [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/da22.html> (дата обращения: 31.01.18)
7. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1999. 259 с.
8. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1999. 259 с.
9. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
10. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. М.: ЧеРо, 2000. 253 с.
11. Кушнина Л.В. Взаимодействие языков и культур в переводческом пространстве: гештальт-синергетический подход: дис. на соиск. учен. степ. д.филол.н.: спец. 10.02.19 / Кушнина Людмила Вениаминовна; [Челяб. гос. ун-т]. – Челябинск, 2004. 426 с.
12. Кушнина Л.В. Основные принципы синергетики перевода // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2011. Вып. 4. С. 173–177.

13. Кушни́на Л.В. Об антропоцентрическом подходе в современной теории перевода / Л. В. Кушни́на // *Studia Rossica Gedanensia*. - 2014. № 1. С. 369-377.
14. Кушни́на Л.В., Раскопи́на Л.П. Исследование переводческой гармонии в аксиологической парадигме // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015. № 7 (49), ч. 1. С. 115-118.
15. Латышев Л.К. Курс перевода (эквивалентность перевода и способы её достижения). М.: 1981. 247 с.
16. Леонтьева К. И. Процессуальная эвристика поэтического перевода: интерпретативная составляющая и категория гармонии [Текст] / К. И. Леонтьева // *Lingua mobilis*. 2011. № 6 (32). С. 100–109.
17. Маршак С. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971. С. 371-375.
18. Мошкови́ч В.В. Оценка качества перевода и использование адекватности и эквивалентности как критериев оценки качества перевода [Электронный ресурс]: Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2013. №10. URL: <https://goo.gl/5STHaf> (дата обращения: 25.02.2017)
19. Мырки́н В.Я. Текст, подтекст и контекст. М.: ВШ, 1976. С. 38–41.
20. Николаев Д.Ю., Рудых А.М. Художественный перевод иностранной поэзии [Электронный ресурс]: Электронный журнал «Молодежный вестник ИрГТУ» URL: <http://mvestnik.istu.irk.ru/?ru/journals/2012/01/articles/51> (дата обращения 28.11.2016)
21. Павлова А.В. Оценка качества перевода [Электронный ресурс]: Университет Майнц (Германия). 2012. URL: <https://goo.gl/7K6uOF> (дата обращения: 25.02.2017)

22. Пас Октавио. Перевод // Перевод – средство взаимного сближения народов: Худ. публицистика / Сост. А.А. Клышко. М.: Прогресс, 1987. 640 с.
23. Петрова О.В. Существуют ли универсальные критерии оценки качества перевода? [Электронный ресурс]: Вестник Воронежского государственного университета. 2009. №2. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/suschestvuyut-li-universalnye-kriterii-otsenki-kachestva-perevoda> (дата обращения: 25.02.2017)
24. Рогов В.В. Что нужно знать переводчику о некоторых особенностях английского стихосложения [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/seYСJT> (дата обращения: 31.01.18)
25. Седых Э.В. Символика флоры и фауны в метатексте У. Блейка // Язык. Словесность. Культура. 2015. № 3. С. 49-68.
26. Сердечная В.В. «Русский» Блейк: переводы, исследования, аллюзии [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/Q2EXzS> (дата обращения 22.01.18)
27. Скороходько, Ю.С. Образ Лондона в викторианском и неовикторианском романе [Электронный ресурс] URL: <http://litmisto.org.ua/?p=25967> (дата обращения: 05.02.19)
28. Форум Stihihit [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/2b3iKs> (дата обращения: 22.01.18)
29. Хализев В.Е. Теория литературы/ В.Е. Хализев. – 3 изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002.– С. 301-305.
30. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М.: Советский писатель, 1963. 431 с.
31. Carper T., Attridge D. Meter and Meaning: An Introduction to Rhythm in Poetry. – Routledge, 2003. 156 с.
32. Gibbins, H. de B. The industrial history of England. – London: Methuen & Co.; Thirteenth Edition, 1907. С. 152-167.

33. Morris, G.S. "Blake's 'The Fly.'" The Explicator. North Carolina University: Heldref Publications. 2006.

Справочная литература

34. Библиотека классической литературы [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/g2imMK> (дата обращения: 22.01.18)
35. Библиотека учебной и научной литературы. Словарь символов [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/QGGEQt1> (дата обращения: 11.11.17)
36. Краткая энциклопедия символов Symbolarium [Электронный справочник] URL: <https://goo.gl/KzsE2X> (дата обращения: 11.11.17)
37. Справочно-информационный портал ГРАМОТА.РУ [Электронный ресурс] URL: <https://goo.gl/W7EvSP> (дата обращения: 22.01.18);

Словари

38. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Наука, 2003. 320 с.
39. Словари и энциклопедии GUFU.ME [Электронный ресурс] URL: <https://gufo.me/> (дата обращения: 05.02.2019)
40. Словари онлайн OnlineDIC.net [Электронный ресурс] URL: <https://onlinedic.net/ushakov/page/word26429.php> (дата обращения: 04.02.18)
41. English Oxford Living Dictionaries [Электронный ресурс] URL: <https://en.oxforddictionaries.com/> (дата обращения: 11.11.17)
42. Merriam Webster [Электронный ресурс] URL: <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 22.01.18)

Источники материала исследования

43. William Blake. The Tyger [Электронный ресурс]: URL: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/tyger> (дата обращения: 07.05.2019)
44. Бальмонт К.Д. Тигр [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)

45. Маршак С.Я. Тигр [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
46. Топоров В.Л. Тигр [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
47. William Blake. The Fly [Электронный ресурс]:URL:
<https://www.poets.org/poetsorg/poem/fly> (дата обращения: 07.05.2019)
48. Маршак С.Я. Муха [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
49. Нещеретов С. Мошка [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
50. Топоров В.Л. Мотылек [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
51. William Blake. London [Электронный ресурс]:URL:
<https://www.poets.org/poetsorg/poem/london> (дата обращения: 07.05.2019)
52. Маршак С.Я. Лондон [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
53. Степанов С.С. Лондон [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
54. Топоров В.Л. Лондон [Электронный ресурс]:URL:
<http://lib.ru/POEZIQ/BLAKE/stihi.txt> (дата обращения: 07.05.2019)
55. William Blake. Ah! Sunflower [Электронный ресурс]:URL:
<https://www.poets.org/poetsorg/poem/ah-sunflower> (дата обращения: 07.05.2019)
56. Степанов С.С. Ах, подсолнух... [Электронный ресурс]:URL:
http://poetry_pearls.tripod.com/rPoets/blake12.htm (дата обращения: 07.05.2019)
57. Топоров В.Л. Ах! подсолнух! что за жребий [Электронный ресурс]:URL:
<http://bit.do/eRG3U> (дата обращения: 07.05.2019)
58. Фаликман М.В. Ах, подсолнух [Электронный ресурс]:URL:
<http://magazines.russ.ru/inostran/2011/3/pu7.html> (дата обращения: 07.05.2019)

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Сводные таблицы

Таблица 1

Сводная таблица поэтического текста У. Блейка *The Fly* и переводов к нему

W. Blake "The Fly"	С. Я. Маршак «Муха»	В. Л. Топоров «Мотылёк»	С. Нещеретов «Мошка»
<p>Little Fly, Thy summer's play My thoughtless hand Has brush'd away.</p> <p>Am not I A fly like thee? Or art not thou A man like me?</p> <p>For I dance, And drink, and sing, Till some blind hand Shall brush my wing.</p> <p>If thought is life And strength and breath, And the want Of thought is death; Then am I A happy fly, If I live Or if I die.</p>	<p>Бедняжка муха, Твой летний рай Смахнул рукою Я невзначай.</p> <p>Я – тоже муха: Мой краток век. А чем ты, муха, Не человек?</p> <p>Вот я играю, Пою, пока Меня слепая Сметет рука.</p> <p>Коль в мысли сила, И жизнь, и свет, И там могила, Где мысли нет, –</p> <p>Так пусть умру я Или живу, – Счастливой мухой Себя зову.</p>	<p>Жаль мотылька! Моя рука Нашла его В раю цветка.</p> <p>Мой краток век. Твой краток срок. Ты человек. Я мотылёк.</p> <p>Порхаю, зная: Стреbet, сметет Рука слепая И мой полёт.</p> <p>Но если мыслить И значит – быть, А кончив мыслить, Кончаем жить, –</p> <p>То жить желаю Мой краткий срок, – Весь век порхая, - Как мотылёк.</p>	<p>Летунья-мошка, С перин цветка Тебя стряхнула Моя рука.</p> <p>А я – не мошка Тебе под стать? Мне сходной доли Не миновать.</p> <p>Я тоже праздно Кружусь, пою, Но рок загубит И жизнь мою.</p> <p>Коль мысль есть сила И жизнь сама, И равен смерти Недуг ума,</p> <p>Блаженство мошки Познать спешу Живым ли буду, Иль смерть вкушу.</p>

Сводная таблица поэтического текста У. Блейка *Ah! Sun-flower* и переводов к нему

W. Blake "Ah! Sun-flower"	М. В. Фаликман «Ах, подсолнух»	В. Л. Топоров «Ах! подсолнух! что за жребий»	С. С. С. Степанов «Ах, подсолнух...»
<p>Ah, Sun-flower! weary of time, Who countest the steps of the sun; Seeking after that sweet golden clime, Where the traveller`s journey is done;</p> <p>Where the Youth pined away with desire, And the pale <i>Virgin</i> shrouded in snow, Arise from their graves, and <i>aspire</i> Where my Sun-flower wishes to go.</p>	<p>Ах, подсолнух, у суток в плену Солнцу вторивший неумоимо, Рвался ты в золотую страну, Где кончается путь пилигрима.</p> <p>Где <i>юнец</i>, что от страсти зачах, В снежном саване <i>дева младая</i> Воскресают с надеждой в <i>очах</i> – Вот о чем ты мечтал, увядая.</p>	<p>Ах! подсолнух! что за жребий Мерить солнца шаг дневной И грустить о знойном небе Над блаженною страной,</p> <p>Где, бежав от льда и злобы, Отрок с девою, чисты, Зрят, пустые кинув гробы, Край, которым бредишь ты</p>	<p>Ах, Подсолнух, прикованный взглядом К Светилу на все времена! Как манит блистающим Садам Блаженная <i>присно</i> страна!</p> <p>Туда из могильной темницы И <i>дева, строга и горда,</i> И юноша страстный стремится – И ты, мой Подсолнух – туда!..</p>

Сводная таблица поэтического текста У. Блейка *The Tyger* и переводов к нему

W. Blake "The Tyger"	К. Д. Бальмонт «Тигр»	С. Я. Маршак «Тигр»	В. Л. Топоров «Тигр»
Tyger! Tyger! burning bright In the forests of the night, What immortal hand or eye Could frame thy fearful symmetry?	Тигр, тигр, жгучий страх, Ты горишь в ночных лесах. Чей бессмертный взор , любя, Создал страшного тебя?	Тигр, о тигр, светло горящий В глубине полночной чаши, Кем задуман огневой Соразмерный образ твой?	Тигр, о тигр! кровавый сполох, Быстрый блеск в полночных долах, Устрашительная статья, Кто посмел тебя создать?
In what distant deeps or skies Burnt the fire of thine eyes? On what wings dare he aspire? What the hand dare seize the Fire? And what shoulder, and what art, Could twist the sinews of thy heart? And when thy heart began to beat, What dread hand? and what dread feet? What the hammer? what the chain? In what furnace was thy brain? What the anvil? what dread grasp Dare its deadly terrors clasp? When the stars threw down their spears, And water'd heaven with their tears, Did he smile his work to see? Did he who made the Lamb make thee?	В небесах или среди зыбей Вспыхнул блеск твоих очей? Как дерзал он так парить? Кто посмел огонь схватить? Кто скрутил и для чего Нервы сердца твоего? Чьею страшною рукой Ты был выкован - такой? Чей был молот , цепи чьи, Чтоб скрепить мечты твои? Кто взметнул твой быстрый взмах, Ухватил смертельный страх? В тот великий час, когда Возвала к звезде звезда, В час, как небо все зажглось Влажным блеском звездных слез, -	В небесах или глубинах Тлел огонь очей звериных? Где таился он века? Чья нашла его рука? Что за мастер, полный силы, Свил твои тугие жилы И почувствовал меж рук Сердца первый тяжкий звук? Что за горн пред ним пылал? Что за млат тебя ковал? Кто впервые сжал клещами Гневный мозг, метавший пламя? А когда весь купол звездный Оросился влагой слезной, – Улыбнулся ль наконец Делу рук своих творец? Неужели та же сила, Та же мощная ладонь И ягненка сотворила, И тебя, ночной огонь?	В преисподней или в эдеме Некто в царской диадеме Огонь в очах твоих зажег? Как он вытерпел ожог? Кто качнул рукою властной Сердца маятник ужасный И, услышав грозный стук, Не убрал смятенных рук? Кто хребет крепил и прочил? В кузне кто тебя ворочал? В чьих клещах твой мозг пылал? Чьею злобой закипал? А когда ты в ночь умчался, Неужели улыбался Твой создатель – возлюбя И ягненка , и – тебя?
Tyger! Tyger! burning bright In the forests of the night, What immortal hand or eye, Dare frame thy fearful symmetry?	Он, создание любя, Улыбнулся ль на тебя? Тот же ль он тебя создал, Кто рожденье агнцу дал?	Тигр, о тигр, светло горящий В глубине полночной чаши! Чьей бессмертною рукой Создан грозный образ твой?	Тигр, о тигр! кровавый сполох, Быстрый блеск в полночных долах, Устрашительная статья, – Кто велел тебе восстать?

Сводная таблица поэтического текста У. Блейка *London* и переводов к нему

W. Blake "London"	С. Я. Маршак «Лондон»	В. Л. Топоров «Лондон»	С. С. С. Степанов «Лондон»
<p>I wander thro' each charter'd street, Near where the charter'd Thames does flow, And mark in every face I meet Marks of weakness, marks of woe.</p> <p>In every cry of every Man, In every <i>Infant's</i> cry of fear, In every voice, in every ban, The mind-forg'd manacles I hear.</p> <p><i>How the chimney-sweeper's cry</i> Every black'ning church appals; And the hapless soldiers sigh Runs in blood down palace walls.</p> <p>But most thro' midnight streets I hear How the youthful harlot's curse Blasts the new-born infant's tear, And blights with plagues the marriage hearse.</p>	<p>По вольным улицам брожу, У вольной издавна реки. На всех я лицах нахожу Печать бессилья и тоски.</p> <p>Мужская брань, и женский стон, <i>И плач испуганных детей</i> В моих ушах звучат, как звон Законом созданных цепей.</p> <p>Здесь <i>трубочистов</i> юных крики Пугают сумрачный собор, И кровь солдата-горемыки Течет на королевский двор.</p> <p>А от проклятий и угроз Девчонки в закоулках мрачных Чернеют <i>капли детских слез</i> И катафалки новобрачных.</p>	<p>Размышляя о Правах, Я по Лондону брожу. В каждом взоре вижу страх, Страх и горе нахожу.</p> <p>В каждом крике каждого уст, В хоре детских голосов, – Каждый шорох, каждый хруст – Ржанье ржавых кандалов.</p> <p>Церковь каждую клянут Трубочистов черных кличи, Вопли ветеранов льют Кровь – в дворцовое величье.</p> <p>А в ночи – всего лютей Шлюхи визг, чернотворящий Новорожденных – в чертей, Новобрачных – в прах смердящий.</p>	<p>По узким улицам влеком, Где Темза скованно струится, Я вижу нищету кругом, Я вижу горестные лица.</p> <p>И в каждой нищенской мольбе, <i>В слезах младенцев</i> <i>безгреховных</i>, В проклятьях, посланных судьбе, Я слышу лязг оков духовных!</p> <p>И трубочистов крик трясет Фундаменты церковей суровых, И кровь солдатская течет Вотще у гордых стен дворцовых.</p> <p>И страшно мне, когда в ночи От вопля девочки в борделе <i>Слеза невинная</i> горчит И брачные смердят постели.</p>