

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Алтайский государственный университет»
Институт массовых коммуникаций, филологии и политологии
Кафедра лингвистики, перевода и иностранных языков

**СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДЧИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (НА
МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЙ АННЫ АХМАТОВОЙ
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК)**

(выпускная квалификационная работа бакалавра)

Выполнила студентка
4 курса, 862 группы
Кухарева А.С.

(подпись)

Научный руководитель
д.ф.н, профессор
Карпухина В.Н.

(подпись)

Допустить к защите
зав. кафедрой
лингвистики, перевода
и иностранных языков
Саланина О.С.

(подпись)

«__» _____ 2020 г.

Выпускная квалификационная
работа защищена
«__» _____ 2020 г.
Оценка _____

Председатель ГЭК
Марьина О.В.

(подпись)

Барнаул 2020

Оглавление

Введение.....	4
ГЛАВА I: Основные понятия теории перевода.....	6
1.1 Перевод.....	6
1.2 Эквивалентность и адекватность перевода.....	8
1.3 Прагматика перевода.....	10
1.4 Перевод поэтического текста.....	11
1.4.1 Стратегии перевода поэтического текста.....	12
1.4.2 Проблемы перевода поэтического текста.....	14
1.5 Идиостиль.....	15
Выводы по первой главе.....	18
ГЛАВА II: Идиостиль Анны Ахматовой.....	20
2.1 Сравнения.....	20
2.2 Оппозитивные лексические единицы.....	22
2.3 Диалог.....	23
2.4 Перифрастика.....	25
2.5 Религиозные концепты.....	26
2.6 Концепт «любовь».....	28
Выводы по второй главе.....	30
ГЛАВА III: Стратегии поэтического перевода.....	32
3.1 «Сжала руки под темной вуалью...».....	32
3.2 Вечером.....	36
3.3 «Родилась я ни поздно, ни рано...».....	40
3.4 «Не с теми я, кто бросил землю...».....	42
3.5 Лотова жена.....	46
3.6 Муза.....	49
3.7 Памяти М.А. Булгакова.....	51
3.8 Мужество.....	53
3.9 Эхо.....	56

3.10 Реквием.....	59
Выводы по третьей главе.....	67
Заключение.....	69
Библиографический список.....	71
Приложение.....	76

Введение

Анна Ахматова по праву считается одной из самых лучших русских поэтесс. Ее произведения широко известны не только на родине, но и во многих других странах. Стихотворения и поэмы Анны Ахматовой переводили на многие языки мира, в том числе на английский язык. Так как произведения поэтессы долгое время были запрещены в Советском Союзе и стали доступны сравнительно недавно, творчество Анны Ахматовой, в том числе и основные особенности перевода ее стихотворений на иностранные языки, еще не было в полной мере исследовано. Международная деловая газета на английском языке «Financial Times» в одной из своих статей ставит Анну Ахматову наравне с Бетховеном и Пикассо [39]. **Актуальность** данной работы обусловлена именно растущей популярностью творчества Анны Ахматовой в англоязычных странах и необходимостью исследования ее текстов в аспекте перевода их на английский язык.

Объект исследования – тексты стихотворений и поэм Анны Ахматовой, а также тексты их переводов на английский язык.

Предмет исследования заключается в изучении способов передачи лексических единиц, культурных особенностей в поэтическом тексте, а также идиостиля автора на английский язык.

Цель работы – выявить основные способы передачи лексических единиц и культурных особенностей наиболее известных произведений Анны Ахматовой, написанных в разные периоды ее творчества, а также изучить важность сохранения идиостиля при переводе на английский язык. В соответствии с целью работы представляется возможным поставить следующие исследовательские **задачи**:

- 1) выделить основные проблемы и особенности переводов поэтических текстов;
- 2) изучить основные характерные черты идиостиля Анны Ахматовой;

- 3) выполнить анализ переводов стихотворений Анны Ахматовой на английский язык;
- 4) определить, какими способами передачи лексических единиц, культурных особенностей и идиостиля пользуются переводчики при переводе стихотворений Анны Ахматовой на английский язык;
- 5) сформулировать общие стратегии, которыми пользуется переводчик поэтического текста.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, состоящих из пяти, шести и десяти разделов соответственно, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА I:

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

1.1 Перевод

Невозможно дать точный ответ, когда возник перевод, ведь, когда ученые находят определенные исторические документы, указывающие на существование перевода в определенную историческую эпоху, мы можем лишь утверждать, что люди начали пользоваться переводом не позже этого времени. С уверенностью можно сказать лишь то, что перевод возник в тот момент, когда у различных племен, народов и/или групп, говорящих на разных языках, появилась необходимость общаться друг с другом. Такой перевод был достаточно примитивным, но он стал начальной точкой для развития перевода, каким мы представляем его сейчас.

Современные ученые-лингвисты сильно продвинулись в изучении перевода. В настоящий момент существует множество различных определений данного термина. Советский и российский специалист в области теории перевода и переводоведения Вилен Наумович Комиссаров определяет перевод как «средство обеспечить возможность общения (коммуникации) между людьми, говорящими на разных языках» [17, с. 37]. Советский и российский филолог и переводчик Андрей Венедиктович Федоров понимает под переводом «речевое произведение в его соотношении с оригиналом» [30, с. 10]. Советский лингвист-русист и литературовед В.С. Виноградов называет перевод «особым, своеобразным и самостоятельным видом словесного искусства» [5, с. 8]. Исходя из данных трактовок, можно сделать вывод, что перевод – это особый, ни на что не похожий вид человеческой деятельности, который, посредством соотношения единиц одного языка с единицами другого языка, позволяет добиться успешной коммуникации между людьми, не имеющими общего языка.

Так как одной из основных целей перевода является достижение успешной коммуникации, многие ученые выдвигают определенные принципы перевода, без которых невозможен хороший с точки зрения коммуникативной цели перевод. Одним из них был живший в XVI веке гуманист французского Возрождения, писатель и переводчик Этьен Доле. В своем трактате «О способе хорошо переводить с одного языка на другой» он перечислил пять правил, которые должны соблюдать переводчики.

1. Переводчик должен в совершенстве понимать содержание переводимого им текста, а также намерения автора этого текста.

2. Переводчик должен в совершенстве владеть языком, с которого он переводит, и не менее превосходно знать переводящий язык.

3. Переводчику необходимо избегать так называемый перевод «слово в слово», ведь он непременно искажает содержание оригинала и губит всю его красоту.

4. Переводчик должен использовать в своем переводе лишь общеупотребимые формы речи, т.е. отказаться от диалектизмов, сленгизмов, терминов, заимствованных слов и т.д.

5. Переводчик должен сохранить общее впечатление от оригинального текста [6].

Иными словами, от переводчика требуется хорошее знание языков оригинала и перевода, а, значит, и четкое понимание смысла текстов на обоих языках. Переводчику следует избегать «буквального» или «дословного» перевода, а также подбирать слова, хорошо известные носителям языка, на который он переводит. Не менее важным является успешное раскрытие прагматического потенциала текста оригинала и его перенесение (без значительных изменений) в текст перевода.

Так как трактат Доле был написан несколько веков назад, его много раз переводили, причем в работах разных переводчиков те или иные принципы Доле могли звучать несколько иначе. Это могло стать одной из причин,

почему Доле и его правила перевода сильно критиковали. Однако на современном этапе многие лингвисты придерживаются мнения, что данные принципы так или иначе составляют основу, позволяющую достичь эквивалентного и/или адекватного перевода.

1.2 Эквивалентность и адекватность перевода

Одной из основных целей переводчика принято считать максимально полное отражение содержания оригинального текста средствами другого языка. Полностью избежать тех или иных языковых потерь невозможно. Тем не менее, наличие некоторых расхождений текста перевода с текстом оригинала редко приводит к коммуникативным неудачам.

Именно отсутствие абсолютного тождества между смыслом и содержанием оригинального текста и его перевода стало причиной появления термина «эквивалентность». Как утверждает советский и российский лингвист-американист и переводчик Александр Давидович Швейцер, «одним из требований, издавна выдвигаемых теорией и практикой переводческой деятельности, является требование эквивалентности текстов» [34, с. 76]. В.Н. Комиссаров утверждает, что необходимо различать потенциально достижимую эквивалентность (т.е. максимальную возможную тождественность текстов на разных языках), и переводческую эквивалентность, о которой обычно и ведется речь в рамках теории перевода. Под переводческой (или коммуникативной) эквивалентностью понимается «реальная смысловая близость текстов оригинала и перевода, достигаемая переводчиком в процессе перевода» [17, с. 51].

Изучением эквивалентности занимались многие ученые, в том числе немецкий лингвист Вернер Коллер, выделивший пять видов эквивалентности [41]: 1) денотативная (происходит сохранение предметного содержания исходного текста); 2) коннотативная (смысл текста передается с помощью языковых синонимов); 3) текстуально-нормативная (передача жанровых и

стилистических признаков текста); 4) прагматическая (сохранение прагматического потенциала оригинального текста); 5) формальная (передача всевозможных индивидуализирующих и других формальных признаков оригинала).

Его исследования не всем пришлись по вкусу, ведь типы эквивалентности он рассматривал в одной плоскости. В связи с этим большей популярностью в теории перевода пользуются иерархически структурированные уровни эквивалентности, сформированные В.Н. Комиссаровым [17]: 1) цель коммуникации (на данном уровне передается основной смысл высказывания); 2) ситуация (производится объяснение определенной ситуации); 3) сообщение (сохраняются общие понятия); 4) высказывание (сохраняются грамматические конструкции); 5) знаки (происходит совпадение всех, либо подавляющего большинства знаков).

Как уже было сказано, уровни эквивалентности В.Н. Комиссарова образуют иерархическую структуру, т.е. уровень цели коммуникации считается самым низким, а уровень эквивалентности знаков – очень редким и в большинстве случаев недостижимым.

В качестве синонима к термину «эквивалентность» нередко можно услышать слово «адекватность». Некоторые лингвисты действительно рассматривают эти термины как взаимозаменяемые, либо утверждают, что, хоть «эквивалентность» и «адекватность» не идентичны, они достаточно сильно взаимосвязаны. А.Д. Швейцер разводит эти понятия и определяет адекватность как достижение такого перевода, который вызвал бы у иноязычного получателя информации реакцию, соответствующую коммуникативным установкам отправителя [34]. Отсюда можно сделать вывод, что перевод может быть эквивалентным, но не отвечающим требованиям адекватности, т.е. не производящим на получателя никакого прагматического эффекта, и наоборот: даже если эквивалентность перевода находится не на самом высоком уровне, он может считаться адекватным –

сюда, например, относятся случаи, когда переводчик включает в текст те или иные прагматически обусловленные дополнения.

1.3 Прагматика перевода

Еще одним важным для понимания данной работы аспектом теории перевода является прагматика. Прагматика как раздел языкознания изучает отношения создающего текст субъекта с самим текстом и его получателем. Распределение этих ролей в прагматике перевода может быть спорным, так как переводчика можно рассматривать и как получателя определенного текста, и как создателя нового текста на другом языке.

Отношения субъекта, текста и получателя с точки зрения прагматики имеют достаточно сложный характер. Созданный субъектом текст передает получателю определенную информацию. То, как эта информация им воспринимается, и является основным центром внимания прагматики, ведь эта информация может вызвать у получателя тот или иной эмоциональный отклик, сподвигнуть его на те или иные действия и т.д. Согласно В.Н. Комиссарову, «способность текста производить подобный коммуникативный эффект, вызывать у Рецептора прагматические отношения к сообщаемому, иначе говоря, осуществлять прагматическое воздействие на получателя информации, называется прагматическим аспектом или прагматическим потенциалом (прагматикой) текста» [17, с. 209].

Прагматика текста, безусловно, является очень важной его составляющей, в связи с чем для достижения адекватности перевода необходима передача определенного прагматического эффекта текста оригинала в переводном тексте.

Существует множество прагматических проблем перевода, причем большая их часть связана с сохранением прагматического потенциала текста при переводе художественной литературы, ведь подобные произведения изначально обращены именно к носителям того языка, на котором они

написаны. В связи с этим к прагматике перевода также относятся такие понятия, как модернизация и стилизация перевода.

Так как место, где находится переводчик, зачастую не совпадает с местонахождением автора исходного текста, а историческая эпоха, во время которой совершается перевод, может значительно отличаться от того времени, в котором жил автор текста, переводчики нередко сталкиваются с проблемой передачи тех лексических единиц исходного языка, которые уже вышли из употребления и позволяют реципиенту понять, что текст относится к другому времени. Если переводчик посчитает, что тот факт, что перевод делается не с современного языка, необходимо как-либо обозначить в тексте, он может попытаться использовать слова и/или определенные структуры, понятные носителям переводного языка, но не используемые ими так часто, как прежде, тем самым выполнив стилизацию своего перевода.

Некоторые переводчики, напротив, могут попытаться модернизировать текст посредством своего перевода, т.е. приблизить язык и стиль оригинального текста к современным языку и стилю. В отдельных случаях модернизация может включать в себя элементы стилизации (например, замена старых имен более современными, изменение предметов быта, традиций, обычаев и т.п.) [17, с. 224-225].

1.4 Перевод поэтического текста

Как уже было упомянуто, художественные тексты могут создавать для переводчика определенные трудности. Они обладают существенными отличиями от других видов текстов, так как предполагают определенное воздействие на получателя информации. Перевод художественных текстов сам по себе требует от переводчика определенных усилий, связанных с поиском подходящих слов, способных выразить коммуникативную интенцию автора на другом языке. Перевод поэтических текстов, входящих в парадигму художественных текстов и являющихся неотъемлемой их частью,

представляется еще более трудоемким, ведь в идеале переводчик должен передать не только замысел автора, но и ритм оригинала, рифму, а также другие всевозможные выразительные средства поэзии.

Под поэтическим ритмом принято понимать акцентологический аспект, так называемую «скорость» стиха [13, с. 113]. Советский и российский литературовед, культуролог и семиотик Юрий Михайлович Лотман называет ритмичность стиха циклическим повторением разных элементов в одинаковых позициях с целью «приравнять неравное и раскрыть сходство в различном», или повторением одинакового с целью «раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном» [1]. Ритм в стихе не только определяет его «скорость», но и играет роль смысловоразличающего элемента, придающего смысловоразличительный характер в том числе и тем языковым единицам, которые вне стиха его не имеют.

Функция рифмы в поэтическом тексте во многом схожа с функцией ритма, ведь ей также присущи отношения повторяемости и неповторяемости. Одним из самых первых определений рифмы стала трактовка советского и российского лингвиста и литературоведа Виктора Максимовича Жирмунского, который писал: «Должно отнести к понятию рифмы всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [11]. По заявлению французского литературоведа Жерара Женетта, именно рифма является тем компонентом, который делает определенный текст текстом поэтическим, ведь семантика рифмы от природы метафорична, благодаря чему она способна вводить все единицы стихотворения в так называемое «поэтическое состояние» [10].

1.4.1 Стратегии перевода поэтического текста

В зависимости от целей переводчика и от того, какую именно информацию, представленную в оригинальном стихотворении, он хочет наиболее точно воспроизвести на другом языке, советский и российский

литературовед Николай Иванович Балашов выделяет три возможных метода перевода: филологический перевод, стихотворный перевод и поэтический перевод как таковой [3].

Филологический перевод – это перевод, выполненный прозой и нацеленный не на выполнение функции поэтической коммуникации, а на максимально полную передачу фактуальной информации оригинала. Данный вид перевода является вспомогательным и часто сопровождается текстом подлинника и/или развернутыми переводческими комментариями. Именно филологический перевод представляется особенно ценным для исследователей, так как он наиболее точно передает подавляющее большинство деталей оригинала.

Стихотворный перевод передает фактуальную информацию оригинала на языке перевода не поэтической, а стихотворной речью. Этот вид перевода наиболее близок к оригиналу в отношении слов и выражений, а также с точки зрения стилистических особенностей. Стихотворный перевод искажает концептуальную информацию и практически не воспроизводит информацию эстетическую.

Необходимо отметить, что любой поэтический текст можно назвать стихотворным, но не всякий стихотворный текст будет являться поэтическим, ведь зачастую стихотворный текст представляет собой простой текст, разделенный на стихотворные строки.

Поэтический перевод является единственным способом перевода поэзии, предназначенным непосредственно для поэтической коммуникации, т.е. такого вида общения между автором и реципиентом, при котором стихотворный текст передает фактуальную, концептуальную и эстетическую информацию.

Бельгийский лингвист Андре Лефевр, в свою очередь, говорит о семи стратегиях перевода поэтических текстов [42]:

1. Фонемный перевод. Данная стратегия представляет собой попытку воспроизвести звучание исходного текста при достаточном изложении смысла, однако такие попытки редко оказываются успешными.

2. Дословный (или буквальный) перевод, вследствие которого часто искажаются смысл и синтаксис оригинала.

3. Метрический перевод, где главным критерием становится воспроизведение размера текста на исходном языке. В этом случае, как и при буквальном переводе, все внимание переводчик уделяет одному аспекту оригинального текста, что сказывается на эквивалентности и адекватности перевода.

4. Изложение поэзии прозой, ведущее, по мнению Лефевра, к утрате смысла, коммуникативной ценности и синтаксических особенностей оригинального текста.

5. Рифмованный перевод, когда переводчик оказывается в прямой зависимости от размера и рифмы оригинала.

6. Перевод белым стихом, где переводчик ограничен в выборе структуры текста. Такие переводы отличаются большей точностью и высокой степенью буквальности.

7. Интерпретация. Данная стратегия позволяет сохранить суть оригинального текста, но меняет его форму.

У каждой из стратегий, как в классификации Н.И. Балашова, так в классификации Андре Лефевра, есть свои сильные и слабые стороны, в связи с чем выбор наиболее оптимальной стратегии совершается переводчиком индивидуально.

1.4.2 Проблемы перевода поэтического текста

Как уже было сказано, перевод поэтического текста – очень трудоемкий процесс, в течение которого у переводчика могут возникать

определенные трудности и проблемы. Среди основных проблем чаще всего выделяют следующие три:

1. Сохранение языка времени написания произведения. Историческая эпоха, во время которой пишется произведение, оказывает сильное влияние на язык и стиль автора, а, следовательно, и на общее восприятие текста реципиентом, и эти особенности должны быть отражены в переводе. Однако с этим могут возникнуть проблемы, ведь, с одной стороны, перевод должен отвечать запросам современного читателя, а, с другой стороны, атмосферу прошлого в переводе необходимо создать без использования чрезмерной архаизации.

2. Сохранение культурных особенностей. Зачастую поэтический текст отражает определённую действительность, связанную с жизнью конкретного народа, язык которого и является основой для воплощения образов, в связи с чем переводчик может столкнуться с проблемой передачи безэквивалентной лексики. Решение этой проблемы будет зависеть от того, что переводчик посчитает более важным: передать культурные особенности или сохранить прагматический потенциал текста.

3. Выбор между точностью и красотой перевода. Мнения насчет того, каким должен быть перевод – как можно более точным или как можно более естественным – у разных лингвистов и переводчиков отличаются, поэтому решение этой проблемы также зависит от конкретного лица, выполняющего перевод.

1.5 Идиостиль

В лингвистике понятие «идиостиль» прежде всего связывается с выбором языковых средств и частотностью их использования, характерными для произведений определенного автора [31, с. 30]. Часто этот термин употребляют наряду с термином «идиолект», однако, хотя их значения во многом схожи, идиолект обозначает отличительные языковые

характеристики носителя языка, проявляемые им при вербализации своих мыслей в устной и письменной форме, в то время как идиостиль связан с текстовыми характеристиками, с письменной коммуникацией.

Дать точное и наиболее полное определение идиостилю пытались многие лингвисты, в том числе советские и российские лингвисты Юрий Николаевич Караулов [14], Маргарита Николаевна Кожина, Лилия Рашидовна Дускаева, Владимир Александрович Салимовский [15] и Григорий Яковлевич Солганик [27]. Если соединить их дефиниции в одну, можно сделать вывод, что идиостиль – это проявление языковых особенностей, присущих определенному автору, в его собственном стиле изложения, характеризующемся особым сочетанием экстра- и интралингвистических свойств в тексте; это основа, мотивирующая автора на создание художественного текста и позволяющая наиболее полно реализовать художественный замысел [32]. Можно добавить, что эта основа состоит из особенностей восприятия человеком реальной действительности, из его мировоззрения, а также из психических и социальных характеристик, культурно-исторической и национальной принадлежности, индивидуальных взглядов и убеждений и т. д.

Традиционно выделяют следующие маркеры, указывающие на идиостиль автора [26]: 1) стилистические маркеры (к этой группе относятся различные тропы, способные влиять на восприятие произведения и придавать ему альтернативный смысл); 2) лексико-семантические маркеры (каламбуры, оксюморон, авторские окказионализмы и другие элементы, отвечающие за придание тексту игрового характера); 3) фонетические и интонационные маркеры (в эту группу маркеров входят аллитерации и фонетические игры); 4) графические маркеры (выделение частей текста заглавными буквами, подчеркиванием, курсивом и др., а также добавление иллюстраций; используются для передачи живого языка, особенностей произношения персонажа, его интонации); 5) лексико-синтаксические

маркеры (к ним могут относиться нерасчлененный текст, наличие намеренных орфографических и/или пунктуационных ошибок, усечение высказываний, нелинейное повествование, неверное согласование и т.д.); б) культурно-значимые маркеры (цитатность, аллюзии, архаизмы и иноязычная лексика).

Научные работы, рассматривающие влияние идиостиля переводчика на перевод, начали появляться относительно недавно. К авторам этих трудов принадлежат Иванова А.И. [12], Булацкая В.В., Гулевич Е.В. [4], Шичкина М.Г. [35] и другие лингвисты и филологи. Мнения специалистов во многом разнятся, однако большинство из них приходит к выводу, что, как бы переводчик не старался, он не может полностью исключить «себя» из своего перевода. Идиостиль переводчика – не ошибка, а, скорее, некая «изюминка», отличающая его от других переводчиков так же, как идиостиль автора текста оригинала отличает этого автора от других. На данный момент эту тему нельзя назвать в достаточной мере изученной, однако уже можно сделать вывод, что, хотя переводчик не может полностью убрать из перевода человеческий фактор, он может попытаться приблизиться к идиостилю автора и, если не передать его с идеальной точностью, то хотя бы не противоречить ему своим собственным идиостилем.

Выводы по первой главе

1. Перевод – это особый, ни на что не похожий вид человеческой деятельности, позволяющий добиться успешной коммуникации между людьми, не имеющими общего языка.

2. Переводческая эквивалентность – это смысловая близость текстов оригинала и перевода, достигаемая переводчиком в процессе перевода. Существуют так называемые уровни эквивалентности, позволяющие оценить тот или иной перевод.

3. Адекватность – это свойство перевода, который вызывает у иноязычного получателя информации реакцию, соответствующую коммуникативным установкам отправителя.

4. Перевод может быть эквивалентным, но не отвечающим требованиям адекватности, и наоборот: даже если эквивалентность перевода находится не на самом высоком уровне, он может считаться адекватным.

5. Прагматический потенциал (прагматика) текста – это способность текста производить определенный коммуникативный эффект, вызывать у Рецептора прагматические отношения к сообщаемому.

6. Стилизация – это использование при переводе определенных слов и/или структур, понятных носителям переводного языка, но не используемых ими так часто, как прежде, для указания на временную отдаленность текста от настоящего момента.

7. Модернизация – это приближение языка и стиля оригинального текста к современным языку и стилю.

8. Ритм (или ритмичность) стиха – это цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях, так называемая «скорость» поэтического текста.

9. Рифма – это звуковой повтор, выполняющий организующую функцию в метрической композиции стихотворения; один из основных признаков поэтического текста.

10. Существуют различные стратегии перевода поэтического текста, варьирующиеся от буквального до рифмованного перевода. В каждом конкретном случае переводчик самостоятельно выбирает наиболее приемлемую стратегию.

11. В процессе перевода поэтического текста у переводчика могут возникать определенные трудности и проблемы, решение которых, как и выбор стратегии, зависит от мнения самого переводчика.

12. Каждый автор, в том числе и переводчик как автор текста перевода, обладает своим идиостилем, т.е. в его произведениях присутствуют различные стилистические, лексико-семантические, фонетические графические, лексико-синтаксические и культурно-значимые маркеры, отличающие эти произведения от работ других авторов.

13. Одной из задач переводчика является наиболее точная передача идиостиля автора и минимизация своего собственного идиостиля в тексте перевода.

ГЛАВА II: ИДИОСТИЛЬ АННЫ АХМАТОВОЙ

Растущий интерес к творчеству Анны Ахматовой обусловлен не столько темами, которые поэтесса раскрывала в своих произведениях, сколько тем, как она это делала, и в рамках данного контекста речь рано или поздно непременно заходит об идиостиле.

Индивидуальный авторский стиль Ахматовой становился предметом исследования многих научных работ и интересует большое количество филологов и лингвистов. Так как знание особенностей идиостиля автора важно для успешного выполнения перевода, анализ этих особенностей является неотъемлемой частью работы, которую переводчик должен провести.

В данной главе мы рассмотрим наиболее яркие характерные черты, присущие идиостилю Анны Ахматовой и важные для получения наиболее эквивалентного и адекватного текста перевода.

2.1 Сравнения

Сравнения Анны Ахматовой неоднократно упоминаются во всевозможных статьях и прочих работах, посвященных изучению ее идиостиля [22]. И это не случайно. Еще русский педагог и основоположник научной педагогики в России Константин Дмитриевич Ушинский писал, что сравнение – основа мышления и понимания. Любой предмет или явление в своей жизни человек познает через сравнение с чем-то другим, и именно это сравнение позволяет выявить все характерные черты предмета и/или явления и понять его [29, с. 332]. Исходя из этого можно сделать вывод, что сравнения как ничто иное способны отразить внутренний мир человека, показать полноту его жизненного опыта, а также выявить особенности его

мышления [28, с. 250]. Именно вышеописанное и объясняет актуальность рассмотрения сравнений в рамках изучения идиостиля автора.

Сравнения в художественных произведениях имеют несколько способов лексического, морфологического и синтаксического выражения.

Лексические сравнения чаще всего описываются не в общем, а применительно к творчеству того или иного автора. Для поэзии Анны Ахматовой наиболее характерно использование лексических сравнений следующих трех типов: 1) сравнения, выраженные словами «сравнить», «сравнение» («Я для сравнения слов не найду – как губы твои нежны»); 2) сравнения, имеющие в своем составе слова «подобный», «похожий» («Пьянея звуком голоса, похожего на твой», что не удастся передать переводчику Тони Клайну «And I'm drunk on the sound of your voice, echoing here»); 3) сравнения с помощью слов «казалось», «чудилось» («Я ее нечаянно прижала, и казалось, умерла она»).

Морфологически сравнения выражаются посредством использования косвенных падежей. В именах существительных с такими целями чаще всего встречаются именительный и творительный падежи, реже – формы других косвенных падежей. В творчестве Анны Ахматовой сравнение морфологически выражается формами именительного, творительного и родительного падежей («То змейкой, свернувшись клубком, у самого сердца колдует», переводчик Тони Клайн вновь избавляется от сравнения – «A snake, it coils bewitching the heart»).

Синтаксически выраженные сравнения можно разделить на следующие группы: 1) сравнения, вводимые союзом «как», они считаются самыми распространенными, в том числе в поэзии Анны Ахматовой («Оттого и я, бессонная, как причастница спала», перевод Тони Клайна – «That's why, sleeplessly, like a communicant, I slept»); 2) сравнения с союзами «словно», «как бы», «как будто» – так называемые «ирреальные» сравнения, обозначающие нереальное действие и/или явление («Только утром снова я,

покорная, таю, словно тонкая свеча»); 3) сравнения, вводимые с помощью союза «чем», при обязательном наличии сравнительной степени («А глаза синей, чем лед»).

Также, согласно Ушаковой Е.М., можно выделить особые синтаксические условия употребления сравнений [28, с. 260-262]: 1) «оторванные» сравнения (сравнение отделяется от остальной части предложения посредством интонации или пунктуации и становится отдельным предложением); 2) «ложные» сравнения (два одинаковых слова соединяются друг с другом при помощи союза «как», и новый оборот приобретает тавтологический характер); 3) «обрамляющие» сравнения (располагаются в начале или в конце предложения, тем самым обращая на себя внимание читателя); 4) повторяющиеся сравнения (чаще всего употребляются в одном и том же предложении, могут относиться к разным лицам и/или предметам); 5) «цепные» сравнения (разноструктурные сравнения связываются между собой грамматически и образуют своеобразную цепочку, которая позволяет наиболее полно показать предмет и/или явление); 6) сравнения с уточнением и развитием (смысл сравнения конкретизируется в следующем за ним причастном обороте).

Стоит отметить, что для творчества Анны Ахматовой характерно частое использование именно сравнений, имеющих тавтологический характер, а также сравнений-оксюморонов, где слово, являющееся основанием сравниваемых единиц, приобретает прямо противоположное значение («Как подарок, приму я разлуку, и забвение, как благодать») [23].

2.2 Оппозитивные лексические единицы

Одной из основных особенностей творчества Анны Ахматовой является использование относительно небольшого (по сравнению с другими авторами) количества лексических единиц. Нередки в ее текстах повторы, связывающие эти тексты в некое единое целое. Их употребление

складывается в концептуальную картину мира, которую мы можем наблюдать в произведениях поэтессы.

Как уже было упомянуто, творчество Анны Ахматовой изобилует тавтологией и оксюморонами, а также антитезой и парадоксом. Так образ лирической героини поэтессы выстраивается на совершенно противоположных понятиях: она испытывает противоречащие друг другу эмоции («Снова смеяться и плакать тревожно» [24]), она сравнивается то с монахиней, то с блудницей или грешницей. Также часто встречаются и противопоставление жизни и смерти, оппозиция понятий «свой» и «чужой», сравнение лирической героини и лирического героя и т.д.

В лирике Анны Ахматовой прослеживается тенденция использования не только лексически противоположных друг другу слов (т.е. непосредственно антонимов), но и окказионально противоположных слов, т.е. слов, противопоставленных друг другу в рамках определенного контекста и не являющихся антонимами вне данного произведения (противопоставление «голубка» и «коршун» в строчке «Ты кроткою голубкой не прильнула к моей груди, но коршуном когтила») [8, с. 93]. Созданию системы контраста помогают также антонимичные фразеологизмы и антонимичные словосочетания. В таких случаях общий смысл одного фразеологизма или словосочетания противопоставляется смыслу другого, причем значение отдельных слов, составляющих эту лексическую единицу, во внимание не берется.

Исходя из всего вышеописанного можно сделать вывод, что наличие в произведениях Анны Ахматовой оппозитивных лексических единиц, в том числе собственно антонимов, антонимичных фразеологизмов и антонимичных словосочетаний, а также контекстуально противопоставленных слов, является одной из ключевых характеристик идиостиля поэтессы.

2.3 Диалог

Изучением диалога занимались многие филологи и лингвисты, в связи с чем были определены подходы, позволяющие наиболее полно анализировать диалоги в художественных текстах. Среди этих подходов традиционно выделяют четыре основных: 1) структурно-семантический; 2) прагматический; 3) функциональный; 4) стилистический.

Структурно-семантический подход к изучению диалога основан на разграничении двух форм речи (диалога и монолога), что описывали в своих работах советский языковед и литературовед Роман Робертович Гельгардт [7], советский и российский лингвист Наталия Юльевна Шведова [33], советский филолог, лингвист и специалист по проблемам диалогической речи Лев Петрович Якубинский [37] и другие. Согласно их работам, одним из существенных различий диалога и монолога является динамичность диалога, обусловленная постоянным обменом репликами и взаимодействием сторон, а также наличием обратной связи между адресатом и адресантом, и статичность монолога, где обратная связь не является обязательным элементом.

Прагматический и функциональный подходы часто сравнивают друг с другом, так как в обоих диалог ориентирован на реципиента и под диалогом понимается форма речевого реагирования в коммуникации.

Часто отдельно рассматривается стилистический подход к изучению диалога, где внимание уделяется связи диалога с разговорной речью. Об этом писали советский филолог, лингвист и диалектолог Галина Георгиевна Полищук (в соавторстве с О.Б. Сиротининой) [25], российский лингвист-русист Ольга Алексеевна Лаптева [18] и другие. Исследования направлены на изучение разговорной речи и стилей литературного языка, причем разговорная речь рассматривается как разновидность литературного языка, существующая только в устной форме. В рамках этого подхода важны к пониманию два термина: диалог-унисон и диалог-диссонанс, или диалог

гармоничного и негармоничного типа [16]. Диалог-унисон (или диалог гармоничного типа) предполагает полное взаимопонимание сторон, участвующих в диалоге, а также согласованность выбранных ими стратегий ведения коммуникации. Диалог-диссонанс (или диалог негармоничного типа) подразумевает несогласованность выбранных собеседниками стратегий, а также радикальное отличие в тональностях общения.

В предыдущих пунктах мы писали о характерном для идиостиля Анны Ахматовой противопоставлении, и эта особенность распространяется в том числе на диалоги. Чаще всего в творчестве поэтессы встречается диалог-диссонанс, что объясняется ее стремлением придать произведению более драматичный характер («– Шутка все, что было. Уйдешь, я умру. – Не стой на ветру»).

Стилизация разговорности в стихотворениях Ахматовой достигается за счет использования разговорной лексики, повышающей экспрессию высказывания («Ну что ж, иди в монастырь или замуж за дурака...»).

Диалог в художественном произведении может быть как внутритекстовым (т.е. диалогом с обозначенным в тексте адресатом), так и внетекстовым (т.е. диалогом автора с читателем) [19]. В лирике Анны Ахматовой присутствуют внутритекстовые диалоги, в которых передается противопоставление мышления разных людей, и внетекстовые диалоги, где обращение к читателю зачастую обозначается местоимением второго лица множественного числа («Найдется ль кто-нибудь, кто свой горчайший час на мой бы променял – я спрашиваю вас?»). Также для ее поэзии характерно наличие сюжетообразующих и характеризующих ремарок к диалогам, передающих жесты, мимику, сомнения и переживания лирического героя, а также развитие сюжета.

2.4 Перифрастика

Исключительно богатая перифрастика Анны Ахматовой является одной из важных составляющих ее поэтического идиостиля. На перифрастику Ахматовой, как и на все ее творчество в целом, наложил отпечаток ее увлечение акмеизмом, где важную роль играл культ «впечатления» и где образность создавалась с помощью недосказанности и намеков, метафор и символики.

Когда Анна Ахматова все же отошла от акмеизма и обратилась к пушкинским традициям поэтического слова, в ее творчестве произошло своеобразное соединение акмеизма с традиционным пушкинским стилем, что и привело к созданию ее собственного – «ахматовского» – стиля, одно из центральных мест в котором занимает перифрастика, причем перифрастика метафорическая, изобилующая индивидуальными авторскими ассоциациями и интонациями. Готовую лексему поэтесса заменяет поэтически-образным словосочетанием. При этом она стремится не к получению красивого и своеобразного слога, а к созданию необходимого настроения в рамках стихотворения.

Перифраз в поэтическом тексте Ахматовой в большинстве своем предстает перед читателем в виде развернутой метафоры, заменяющей собой определенное слово и/или понятие, и может быть простым (синоним-замена) и сложным (перифраза-символа) [20, с. 136].

Стилю ахматовского стиха не свойственен явный логицизм, в связи с чем в ее лирике редко встречаются именные логические перифразы. Гораздо чаще можно увидеть перифразы-характеристики, выступающие в качестве перифраз-приложений («Я – голос ваш, жар вашего дыханья, я – отраженье вашего лица»).

Анна Ахматова неоднократно в своих текстах пользуется в том числе и неожиданными приемами перефразирования, как, например, перифраз-«плагиат», где поэтесса без ссылок на источник вводит в свой текст полускрытые цитаты из произведений самых разных авторов разной степени

известности, причем иногда цитату одного автора она пропускает через призму творчества другого и только затем использует в своем произведении, чем самым создает совершенно уникальную черту своего индивидуального стиля («И такая могучая сила зачарованный голос влечет», где прослеживается влияние строк стихотворения А. Блока «К музе»).

Все вышперечисленное позволяет сделать следующие выводы: перифрастика Анны Ахматовой представляет собой ни на что не похожий вид перифрастики и, выделяя ее на фоне других авторов, играет роль одной из ключевых и наиболее важных характерных черт идиостиля ее поэтического текста.

2.5 Религиозные концепты

Поэзия XX века в большинстве своем не отличалась распространением упоминания религиозных концептов и редко поднимала религиозные темы. Тем не менее, среди поэтов серебряного века были те, кто писал о Боге, молитвах и т.д. В их числе и Анна Ахматова.

Концепт «молитва» многократно повторяется в ее творчестве. Она писала и так называемые гражданские (или социальные) молитвы, т.е. молитвы, взывающие к патриотизму читателя, и более духовные поэтические молитвы, наполненные мистическими смыслами, различными образами, неоднократно появляющимися во многих других ее произведениях [21, с. 265-271]. Есть также много примеров использования самого слова «молитва», либо глагола «молиться», в стихотворениях, не представляющих собой непосредственно текст молитвы («Молюсь оконному лучу», в переводе Тони Клайна – «I pray to the ray from the window-pane»).

Что касается упоминания Бога, а также представления поэтессы о нем, можно сказать следующее: в поэзии Ахматовой чаще всего используются лексемы «Бог» и «Господь», а также «Господи», «Боже», «Христос», «высшая сила» («Прижимаю к сердцу крестик гладкий: Боже, мир душе моей

верни!») [36, с. 13-14]. Анна Ахматова использует в своих текстах традиционные для русской языковой картины мира средства воплощения представлений о Боге, а именно вышеупомянутые лексемы; с другой стороны, поэтесса выбирает такие слова, которые наиболее адекватно отражают ее собственное представление.

В своих произведениях Ахматова делится с читателем не только своим представлением о самом Боге, но и своим представлением о воле Бога, Его Завете и требованиях к человеку, а также представлениями о человеке, зависящими от представлений о Боге («А та, что сейчас танцует, непременно будет в аду», в переводе Тони Клайна – «Or that girl, dancing there, for hell to be her sure fate?»), т.е. поэтесса пишет о действиях человека согласно Завету Божьему, во имя Бога, а также во имя другого человека [36, с. 15-16].

С другой стороны, в поэзии Анны Ахматовой периодически появляются действия, либо мысли о действиях, противоречащие традиционным религиозным представлениям. Тем не менее, все слова с религиозным подтекстом, используемые в стихотворениях, имеют свое особое предназначение и способствуют созданию индивидуальных поэтических образов.

2.6 Концепт «любовь»

Концепт "любовь" в текстах Анны Ахматовой является весьма важной составляющей частью индивидуальной картины мира автора и представляет собой сложное мыслительное единство, сформированное в сознании поэта тремя концептуальными признаками: 1) "чувством горячей сердечной склонности, влечением к возлюбленному" – именно такой признак наблюдается в абсолютном большинстве любовной лирики поэтессы («Ты был испуган нашей первой встречей, а я уже молилась о второй»); 2) "чувством глубокого расположения и искренней привязанности к Родине (родной земле) и друзьям", что особенно ярко прослеживается в

стихотворениях, написанных в военное время, а также в посвящениях друзьям («Чтобы туча над темной Россией стала облаком в славе лучей»); 3) "постоянной, сильной склонностью, увлеченностью поэтическим творчеством" («Тогда я начинаю понимать, и просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь») [9].

Вышеперечисленные признаки достаточно размыты, они во многом перекликаются между собой и часто сливаются в единое целое в поэтическом идиостиле Анны Ахматовой, что свидетельствует об исключительном своеобразии индивидуального стиля поэтессы.

В целом, любовь в авторской языковой картине мира Анны Ахматовой – это глубокое, духовное, сакральное и одновременно страстное чувство непреодолимой сердечной склонности, влечение к предмету увлечения, зачастую приносящее лирическому герою страдание и муку, связанные с разлукой, безответной любовью, обманом, изменой, ревностью, невозможностью совмещать любовь и поэтическое творчество, отсутствием свободы. Это чувство настолько сильное, что оно способно привести даже к смерти, однако, несмотря ни на что, оно дарит счастье.

Концепт "любовь" как составная часть поэтической картины мира Анны Ахматовой отличается существенной индивидуальностью и основывается на общекультурных и общелитературных понятиях и представлениях. В его состав входят как индивидуально-авторские, так и традиционные художественные образы, характерные для многих поэтических и прозаических произведений, а также произведений народного искусства.

Выводы по второй главе

1. Сравнения – один из способов отражения внутреннего мира автора. Они оказывают полноту его жизненного опыта, а также выявляют особенности его мышления, с чем и связана актуальность рассмотрения сравнений в рамках изучения идиостиля автора. Для лирики Анны Ахматовой характерно использование сравнений, имеющих тавтологический характер, а также сравнений-оксюморонов, где слово, являющееся основанием сравниваемых единиц, приобретает прямо противоположное значение.

2. Оппозитивные лексические единицы, в том числе собственно антонимы, антонимичные фразеологизмы и словосочетания, а также контекстуально противопоставленные слова – еще одна из ключевых характеристик идиостиля Анны Ахматовой.

3. Чаще всего в творчестве поэтессы встречается диалог-диссонанс, т.е. диалог, подразумевающий несогласованность выбранных собеседниками стратегий общения. Стилизацию разговорной речи в диалогах Анна Ахматова производит с помощью разговорной лексики, а адресатом может выступать как обозначенный в тексте герой, так и читатель. Также в ее произведениях имеются сюжетообразующие и характеризующие ремарки к диалогам.

4. Перифрастика Анны Ахматовой представляет абсолютно уникальный вид перифрастики и, выделяя ее на фоне других авторов, играет роль одной из ключевых и наиболее важных характерных черт идиостиля поэтессы.

5. Слова с религиозным подтекстом, встречающиеся в стихотворениях Анны Ахматовой, могут использоваться как в соответствии с религиозными традициями, так и противоречить религиозным представлениям, однако все они имеют свое особое предназначение и так или иначе способствуют

созданию индивидуальных поэтических образов, которые необходимо передавать при переводе.

6. Любовь в авторской языковой картине мира Анны Ахматовой – это чувство непреодолимой сердечной склонности, влечение к предмету увлечения, зачастую приносящее лирическому герою страдание и муку. В состав концепта «любовь» в рамках творчества поэтессы входят как индивидуально-авторские, так и традиционные художественные образы, характерные для многих поэтических и прозаических произведений.

7. Знание особенностей идиостиля Анны Ахматовой необходимо переводчику, который стремится наиболее точно перевести произведения поэтессы, так как оно позволяет распознавать в тексте часто повторяющиеся в ее произведениях образы и темы, передача которых важна для понимания ее творчества в целом, а также для понимания смысла отдельно взятого стихотворения или поэмы.

ГЛАВА III: СТРАТЕГИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Практическая часть данной работы нацелена на анализ особенностей перевода на английский язык наиболее широко известных в англоязычных странах произведений Анны Ахматовой. Для анализа взяты переводы американского переводчика Нэнси Андерсон [38], британского поэта и переводчика Тони Клайна [40], писателя и переводчика из Финляндии Руперта Моретона, доступные в сети «Интернет» [43], совместные переводы американского поэта, критика и редактора Стэнли Кьюница и британского переводчика Макса Хейурда [45], а также переводы русского переводчика русской поэзии Евгения Бонвера и российской переводчицы Тани Карштедт, имеющиеся в свободном доступе в сети «Интернет» [44].

Проведенный анализ позволит сформулировать общие стратегии, которыми пользуются переводчики поэтических текстов.

3.1 «Сжала руки под темной вуалью...»

«Сжала руки под темной вуалью...» – стихотворение, написанное в январе 1911 года и относящееся к раннему периоду творчества Анны Ахматовой. Оно пользуется особой популярностью как у носителей русского языка, так и у переводчиков на другие языки, в том числе английский. Мы рассмотрим переводы Нэнси Андерсон, Тони Клайна и Евгения Бонвера.

«Вуаль» во всех трех переводах передаётся с помощью слова «veil», причем Андерсон и Клайн используют слово «dark» при переводе прилагательного «темной», в то время как Бонвер ставит атрибут после определяемого слова и передает его двумя словами «dim and hazy» («тусклый и неясный»). Переводчики используют разные глаголы для передачи «сжала», а Андерсон добавляет еще и второе причастие «tensed», что предположительно делается для сохранения ритма стихотворения, который в

данном переводе отличается от ритма оригинала. Смысл вопроса «Почему ты сегодня бледна?» сохраняется во всех трех переводах, однако переводчики используют различные способы для его передачи. Андерсон сравнивает цвет лица героини с листом бумаги, Бонвер и Клайн используют слово «pale», причем Бонвер добавляет прилагательное «upset», опуская, как и Андерсон, обстоятельство времени «today», но сохраняя ритм. В тексте оригинала присутствует характерная идиостилю Анны Ахматовой оппозиция двух слов – «темной» и «бледна». У всех переводчиков в той или иной степени получается сохранить это противопоставление и тем самым передать особенность индивидуального стиля поэтессы. В третьей строчке все три переводчика так или иначе сохраняют смысл, выраженный в оригинале, – «напоить»: Андерсон и Клайн с помощью глаголов, а Бонвер – существительным «wine», семантически связанным с глаголом «напоить» и передающим этот смысл в переводе. «Терпкая печаль» также передается различными способами. Наиболее точный вариант перевода получился у Андерсон, которая использует два отдельно стоящих слова «bitter» и «grief». Клайн использует то же самое прилагательное и переводит это словосочетание одной фразой – «sorrow's bitter tale» – добавляя существительное «tale», отсутствующее в оригинале. Бонвер слегка меняет эмоциональную окраску высказывания и добавляет значение сожаления в свой перевод, используя слова «sour» и «regret».

«Как забуду?» лишь Клайн и Бонвер переводят вопросом. Деепричастие «шатаясь» Андерсон передает целым предложением; Клайн использует один глагол «staggered», убирая слово «выходить», уже подразумевающееся в английском глаголе, и сохраняя конструкцию, использованную Анной Ахматовой в оригинале; Бонвер полностью меняет смысл высказывания, превращая физическую характеристику походки героя, присутствующую в оригинале, в описание его эмоций. Андерсон и Клайн используют практически идентичный способ передачи словосочетания

«искривился рот», в то время как Бонвер использует причастие «distorted». Обстоятельство образа действия «мучительно» Бонвер и Клайн переводят существительным «rain»; Андерсон никак не передает это наречие в своем переводе. Все три переводчика используют одинаковое лексическое наполнение для передачи третьей строчки стихотворения, подстраивая имеющуюся лексику с помощью различных грамматических конструкций под ритм и рифму своих переводов. В четвертой строчке средства передачи смысла также во многом схожи, за исключением слова «ворота», которое Андерсон и Клайн переводят как «gate», в то время как Бонвер использует в своем переводе слово «lane» («дорога», «тропинка», «переулок»), что сказывается на смысле высказывания и не представляется очень удачным вариантом перевода.

Деепричастие «задыхаясь» Андерсон переводит как «gasp» («тяжело дышать»); Клайн использует наречие «breathlessly», а Бонвер берет второе причастие «choked» и добавляет к нему обстоятельство степени «fully», не присутствующее в оригинальном стихотворении. Для передачи глагола «крикнула» Клайн и Бонвер используют «cry», Андерсон же берет слово «shout». «Шутка» в переводе Клайна превращается в глагол «шутить» («joke»), остальные переводчики переводят ее с помощью существительного. «Все, что было» передают в своих переводах только Андерсон и Бонвер, причем первая передает форму прошедшего времени в предшествующей фразе («It was a joke»), а последний, подобно оригиналу, здесь («All that was»). Глагол «уходить» Клайн и Бонвер переводят с помощью фразовых глаголов («go away» и «get out» соответственно), а Андерсон использует глагол «leave», добавляет местоимение «me» и слово «please», отсутствующее в стихотворении Ахматовой. Бонвер и Андерсон переводят «я умру» с помощью простого глагольного сказуемого («I'll die»), в то время как Клайн прибегает к передаче этой фразы составным именным сказуемым («I am dead»). Все три переводчика относительно одинаково передают смысл

глагола «улыбнулся» и наречия «спокойно», но расходятся в переводе слова «жутко». Андерсон слегка модифицирует смысл, заменяя «жутко» на «cruel» («жестоко»); то же делает и Клайн, используя «strangely» в своем переводе. Бонвер использует сравнительный оборот «like stroke», в котором существительное «stroke» можно рассматривать как «молнию», либо как отсылку к фразеологическому обороту «stroke of fate» («удар судьбы»); оба варианта интерпретации данного перевода достаточно сильно отклоняются от смысла оригинального текста. Наиболее близко к оригиналу «Не стой на ветру» переводит Клайн, используя схожую грамматическую структуру предложения и не добавляя никаких лексических элементов. Андерсон и Бонвер передают погодные условия с помощью безличных предложений («It's windy») и по-своему конкретизируют достаточно имплицитную в оригинале просьбу: «Go on back inside» («Возвращайся в дом») в переводе Андерсона и «Pass by» («Проходи мимо») у Бонвера.

В конце стихотворения в тексте оригинала присутствует типичный пример диалога-диссонанса, где эмоциональная реплика взволнованной лирической героини сталкивается с намеренно сдержанной репликой ее возлюбленного, что передает конфликтный характер диалога. Также Ахматова добавляет характеризующие ремарки, являющиеся одной из особенностей ее идиостиля. Все три переводчика передают эти особенности, однако, наиболее удачным вариантом мы считаем перевод Клайна, где ответная реплика героя, как и в оригинале, выражена простым предложением, что лишний раз подчеркивает холодность и отстраненность в отношениях героев, в отличие от переводов Андерсона и Бонвера, которым пришлось прибегнуть к добавлению новых лексических единиц и смыслов для сохранения ритма и/или рифмы.

С точки зрения перевода интересно рассмотреть передачу автокоммуникации и отсутствия местоимения «я» в первых двух строчках оригинального текста Ахматовой. Вопрос «Отчего ты сегодня бледна?» во

второй строчке можно рассматривать как автокоммуникацию, так как о существовании в стихотворении героя «он» мы узнаем только в конце первого четверостишья, что позволяет нам предположить, что сама лирическая героиня задает себе этот вопрос. Всем трем переводчикам удается это сохранить. Однако неопределенность относительно самой главной героини, присутствующую в стихотворении Ахматовой до третьей строчки первого четверостишья, передают не все. Андерсон и Бонвер используют словосочетание «my hands» в самом начале, тем самым сразу четко обозначая, о ком ведется повествование, в то время как Клайн не использует ни личные, ни притяжательные местоимения в первых двух строчках, что позволяет ему сохранить недосказанность оригинала.

Стоит также отметить, что всем трем переводчикам так или иначе удается сохранить рифму в своих переводах; Клайн и Бонвер сохраняют близкий к оригиналу ритм, Андерсон же, как уже было сказано, сильно его меняет.

3.2 Вечером

Стихотворение «Вечером» было написано Анной Ахматовой в марте 1913 года, и оно относится к раннему периоду ее творчества. В этом произведении очень четко прослеживается многогранность типичного для творчества поэтессы концепта «любовь». Для анализа мы возьмем переводы Руперта Моретона, Тони Клайна и Евгения Бонвера.

Уже в первой строчке Анна Ахматова переносит нас в место, где и происходят события, описанные в стихотворении. Переводчики по-разному передают «Звенела музыка в саду». Одинаковыми во всех вариантах оказались переводы слов «музыка» («music») и «сад» («garden»), однако Клайн использует в своем переводе слово «strains» («отголоски», либо «музыка в каком-то искаженном виде»), а Моретон добавляет слово «sound» («звуки»), тем самым оба переводчика немного смещают установленный

поэтессой акцент. Для передачи глагола Моретон использует «ring out» («раздаваться, прозвенеть»); Бонвер использует схожий по написанию, однако отличный по значению глагол «range» (со значением «доходить до») и добавляет к нему местоимение с предлогом («to me»); Клайн и вовсе решает оставить предложение без глагола. «Горе» каждый также переводит по-своему: у Моретона его значение выражено прилагательным «grieving», у Клайна существительным «sadness», а у Бонвера словом «dole». Атрибут «невыразимым» Моретон заменяет наречием «untellable» («невообразимо, немислимо»), а Клайн и Бонвер используют однокоренные слова – «inexpressible» и «beyond expression» соответственно. Понятия «устрицы», «море» и «свежесть» передаются схожим образом у всех переводчиков («oysters», «sea» либо «ocean», а также «fresh» либо «freshness» соответственно). Глагол «пахли» в переводе глаголом передает только Бонвер («smelled»); Моретон и Клайн же прибегают к замене и используют существительные («waft», т.е. «запах, привкус», и «scent» соответственно). Сравнение с помощью творительного падежа все переводчики передают конструкцией с предлогом «of». Слово «острый» может иметь ряд значений. К данному контексту больше всего подходят следующие два: 1) имеющий едкий, пряный вкус или запах; 2) сильно ощущаемый, резко выраженный. Первому варианту значения соответствует перевод Клайна («pungent»), а второму – перевод Бонвера («sharpness»). Моретон же модифицирует значение и использует слово «astringent» («вяжущий, терпкий»).

Вторая строфа начинается с части диалога лирической героини и ее возлюбленного, а именно с его реплики, перевод которой не вызывает у переводчиков особых затруднений: «I'm lasting friend!» («Я постоянный друг!») у Моретона, «I'm a true friend!» (наиболее близкое к оригиналу) у Клайна, «I'm the best of friends!» («Я лучший из друзей!») у Бонвера. Перевод следующей строки у Клайна также получается наиболее близким к оригиналу, а вот Моретону и Бонверу приходится прибегать к добавлениям.

Первый не только добавляет обстоятельство образа действия («gingerly» – «осторожно»), он еще и конкретизирует, чем герой коснулся платья героини («his hand» – «его рука, кисть»), а также к какой части платья он притронулся («skirt's edge» – «край юбки»). Бонвер тоже добавляет схожее обстоятельство образа действия («gently» – «осторожно, бережно») и заменяет «платье» на «кружево платья» («gown's laces»). Образ «рук» сохраняют Моретон и Бонвер («these hands»), а Клайн производит генерализацию и использует слово «his caress» («прикосновение, ласка»), тем самым передавая смысл сразу всей строки «Прикосновенья этих рук». У других переводчиков слово «прикосновенье» передается иначе: Бонвер добавляет к нему атрибут для сохранения ритма («easy touching» – «легкие прикосновенья»), а Моретон и вовсе заменяет это слово более развернутой характеристикой рук героя («so tentative in trend» – «осторожные от природы»). «Объятья» передаются одним и тем же словом у Клайна и Бонвера («embrace»), и словом «hugging» у Моретона.

«Так гладят кошек или птиц»: все три переводчика сохраняют авторское сравнение с животными; глагол «гладить» также передают схожим образом («stroke») все, кроме Бонвера, который использует более употребимое по отношению к домашним животным слово «pet». Следующее сравнение (с наездницей) сохраняют Моретон («ladies slim on horseback looked on») и Бонвер («watch the girls that run the horses»); Клайн генерализирует и вместо «наездницы» использует слово с более общим значением – «shapely performer», которое может обозначать любого исполнителя, т.е. человека, выступающего на сцене, либо тем или иным образом развлекающего людей. Следующие две строчки Клайн вновь переводит практически слово в слово («In his calm eyes only laughter, Beneath pale-gold eyelashes»); также достаточно близок к оригиналу вариант Бонвера («And just a quiet laughter poses Under his lashes' easy gold») с единственной разницей, что переводчик убирает слово «глаза», а относящееся к нему

прилагательное передает в качестве атрибута к слову «смех». К большим модификациям прибегает Моретон («His laughing eyes so languid hooked on Me, lashes gold and fair bestirred»). Помимо замены частеречной принадлежности понятия «смех», он добавляет указание, куда направлен взгляд героя, а также придает движение его ресницам.

«Голос скрипки» в разных переводах передается примерно одинаково, с единственным различием либо в написании слова скрипка («violin» и «viol»), либо в выборе термина («fiddle»). Прилагательное «скорбный» Моретон передает посредством двух слов – «mournful» и «scraping», причем второе скорее используется для сохранения ритма стихотворения. Клайн останавливает свой выбор на слове «sad», а Бонвер – на слове «distressing». Различны и способы передачи словосочетания «стелющийся дым». Моретон пишет «smoke drift's smother», тем самым дважды передавая значение слова «дым» – «smoke» («дым») и «smother» («густой туман», либо «избыток чего-либо»); Клайн идет самым простым путем и вновь переводит практически дословно – «drifting vapour»; Бонвер расширяет словосочетание до «haze that's low flowed» («туман, что низко стелется»). В завершающей «реплике» скрипок смысл фразы «Благослови же небеса» передается схожим образом во всех трех переводах, однако Моретон и Бонвер добавляют глагол «rejoice», т.е. «наслаждайся» (предположительно, для сохранения ритма и/или рифмы). При переводе последней строчки Моретон («For first occasion with your lover» – «За первую встречу с твоим любимым»), как и Бонвер («You are first time with your beloved» – «Ты первый раз со своим возлюбленным»), опускает значение слова «одна» и не передает в полной мере ту обстановку, при которой состоялась встреча лирической героини и ее возлюбленного. Клайну удастся сохранить эту деталь («You're alone at last with your lover» – Ты наконец одна со своим любимым»), однако ему приходится прибегнуть к добавлению нового смысла, отсутствующего в тексте оригинала («at last» – «наконец»).

При переводе данного стихотворения Моретону и Бонверу удалось сохранить рифму; в переводе Клайна рифма присутствует, однако она прослеживается далеко не в каждом случае. Сохранить ритм также получилось только у Моретона и Бонвера.

3.3 «Родилась я ни поздно, ни рано...»

«Родилась я ни поздно, ни рано...» - стихотворение, написанное в 1913 году. Это стихотворение относится к раннему периоду творчества Анны Ахматовой. Для анализа мы возьмем переводы Тони Клайна и Евгения Бонвера.

Первую строчку стихотворения Клайн переводит практически дословно («I was not born too early or too late»), в отличие от Бонвера, который обобщает фразу и передает ее как «I was born in the right time, in whole» (т.е. «Я родилась в правильное время в целом»), убирая оппозицию лексических единиц «поздно» и «рано» и тем самым не передавая в своем переводе одну из ключевых особенностей идиостиля поэтессы. Слово «блаженно» Клайн передает прилагательным «blessed», добавляя к нему обстоятельство «uniquely» («уникально»), тем самым переводя «одно». Бонвер же подходит к переводу с несколько иной стороны – «Only this time is one that is blessed» (т.е. «Лишь это время блаженно») – и использует эмфазу, что в данном случае является достаточно удачным вариантом перевода. Клайну удастся сохранить образ сердца в следующей строчке («My heart to live without illusion»), однако он немного модифицирует значение, заменяя «обман» словом «illusion» («иллюзия»). Бонвер превращает «сердце» в «душу» («soul») и добавляет к ней определение «poor» («бедный»). Из добавлений в его переводе также присутствует обстоятельство места «on this earth» (дословно «на этой земле»), отсутствующее в оригинальном тексте. «Было Господом не дано» Бонвер переводит следующим образом – «But great God did not let...», где вновь появляется вставленное переводчиком

определение «great» («великий»). Клайн использует другую лексему для перевода слова «Господь» («Lord»); он также убирает пассивную конструкцию оригинального текста и меняет смысл глагола с «давать» на «разрешать» («permit»).

В следующей строчке появляется слово «светлица», обозначающее светлую парадную комнату в традиционных жилищах восточных славян. Так как эквивалента этому понятию в английском языке нет, переводчики сталкиваются с проблемой перевода безэквивалентной лексики. Клайн для перевода использует нейтральное «living-room», которое никак не отражает ни культурную принадлежность оригинального понятия, ни предназначение этой комнаты. Бонвер использует генерализацию и передает «светлицу» словом «house» («дом»), что, как и в переводе Клайна, не дает читателю никакой информации, содержащейся в слове «светлица». Помимо этого, мы также видим, что в оригинале слово «светлица» противопоставляется слову «темно», что является характерной чертой идиостиля Анны Ахматовы. Никому из переводчиков не удастся сохранить эту оппозицию и передать ее в переводе. Единственным различием в переводе второй строчки второго четверостишья является «all», появляющееся у Бонвера в качестве определения к существительному «friends». Синтаксически выраженный сравнительный оборот «Как вечерние грустные птицы», вводимый союзом «как» и входящий в самую распространенную группу сравнений, переводчики передают схожим образом. Оба передают союз «как» с помощью слова «like». Клайн «вечерних грустных птиц» называет «sorrowful twilight birds» («печальные сумеречные птицы»), а Бонвер говорит о них «sad birds, in the evening aroused», добавляя второе причастие со значением «возбужденные». В последней строчке наибольший интерес вызывает слово «небывшая», т.е. та, которой не было. У Клайна это «past non-existent love» («в прошлом не существовавшая любовь»), а у Бонвера – «love, that was never on land» («любовь, которой никогда не было на земле»). Данные варианты

перевода достаточно сильно отличаются друг от друга, однако оба можно считать адекватными.

Клайн пользуется стихотворным переводом, т.е. не сохраняет рифму, в отличие от Бонвера, которому удастся частично сохранить не только рифму, но и ритм оригинального стихотворения. Никому, однако, из переводчиков, не удастся передать в переведенном стихотворении культурные особенности текста Анны Ахматовой.

3.4 «Не с теми я, кто бросил землю...»

Большой популярностью пользуются патриотические стихотворения Ахматовой, одним из которых является «Не с теми я, кто бросил землю...», написанное в июле 1922 года и относящееся к периоду творчества поэтессы, охарактеризованному постепенным переходом к гражданской лирике. Для анализа мы возьмем переводы Нэнси Андерсон и Тони Клайна.

Первую строчку оба переводчика перевели практически одинаково, но разошлись в интерпретации второй строки. Оба передают слово «враг» существительным «енету», однако используют разные способы выражения «растерзания». Клайн переводит его как «to the mercy of» (т.е. «во власти кого-л.», «беспомощный перед чем-л.»), а Андерсон вербализирует эту мысль и передает ее с помощью глаголов «grab and rend» (дословно «схватить и разорвать»), что является более близким к оригиналу вариантом. «Грубая лесть» также переводится абсолютно противоположными способами. Андерсон использует словосочетание «clapping hands» («аплодирующие руки»), тем самым создавая несколько иной образ в сознании читателя, однако всё же передает смысл существительного «лесть» с помощью глагола «flatter». «Gross flattery» у Клайна более близко соответствует оригинальному словосочетанию, а глагол «не внемлю» он переводит составным именным сказуемым «I was deaf», тем самым, в отличие от Андерсон, полностью сохраняя смысл оригинального текста. Принципиальным отличием в

переводе последней строчки первого четверостишья является передача глагола «не дам». Клайн использует глагол «grant» («даровать») с отрицательной частицей «not» перед ним, в то время как Андерсон отрицает не само действие «offer» («предлагать»), а объект («I offer my songs, but not to them»).

«Изгнанника» оба переводчика передают с помощью существительного «exile», но по-разному понимают значение слова «жалок» в оригинальном тексте, с чем связано расхождение в значении этого четверостишья в их переводах. Клайн переводит его словом «wretched» («плохой», «мерзкий»), тем самым показывая, что автор испытывает негативные эмоции к этим людям, обвиняет их. У Андерсон же автор сочувствует тем, кто покинул родину («Yet for the exile my heart still aches»). Так как в данном случае нельзя определенно сказать, что именно имела в виду сама Ахматова, оба варианта можно считать адекватными. «Заклученный» у Клайна передается словом «convict», у Андерсон – «those within jail walls» (дословно «те, кто находится в стенах тюрьмы»); «больного» Клайн переводит словом «patient», конкретизируя значение слова, Андерсон же использует прилагательное «sick». Сравнение, вводимое с помощью союза «как», оба переводчика сохраняют, используя при этом два разных слова («as» у Андерсон и «like» у Клайна, как и в его предыдущем переводе). Оба передают «странника» существительным «wanderer», «темна» прилагательным «dark», а «дорогу» существительным «road», причем Андерсон добавляет к этому существительному определение («the road you take»). Также в этой строчке присутствует диалог поэтессы со странником, не оформленный с помощью пунктуации, но тем не менее выраженный посредством притяжательного местоимения во втором лице и обращения. Клайн сохраняет этот диалог и передает его теми же способами, что и Анна Ахматова, в то время как Андерсон использует вместо притяжательного местоимения «youг» личное местоимение «you». Клайн переводит «хлеб чужой» как «bread of strangers»

(«хлеб незнакомцев»), а Андерсон – как «foreign bread» («чужой хлеб»), что является наиболее точным переводом оригинальной идеи. Важно отметить, что обоим переводчикам удастся так или иначе передать идею понятия «чужой», появляющегося неоднократно в других произведениях поэтессы и играющего важную роль для понимания ее творчества в целом. Выражение «полынью пахнет» в русской лингвокультуре используется, когда речь ведется о чем-либо очень горьком. Оба переводчика отталкиваются от данного значения и используют для перевода прилагательное «bitter» с добавлением отсутствующего в оригинале глагола «taste» («иметь вкус»), причем у Андерсона появляется еще и существительное «gall» («горечь», «досада»). Стоит также отметить, что данная строфа является типичным примером «ахматовской» перифразы-«плагиата». Здесь произведение Данте слышится через призму поэмы-элегии К.Н. Батюшкова «Умиравший Тассе». Так как в данной перифразе присутствуют элементы интертекстов, написанных на сразу двух разных языках, ни один из которых не является языком перевода, задача переводчика – сохранить идиостиль – в данном случае представляется практически невыполнимой. При этом, однако, ни один из переводчиков не предлагает читателю комментарий, объясняющий использованный Анной Ахматовой перифраз.

Для передачи «в глухом чаду пожара» переводчики используют различные лексические единицы: Клайн – «in the blinding smoke, the flames», Андерсон – «as the dark fires blaze around». Андерсон вновь добавляет глагол и опускает слово «чад». Деепричастный оборот «остатки юности губя» в тексте Ахматовой относится к глаголу «не отклонили», т.е. данное действие выполняется героем «мы». В переводе же это меняется. В переводе Клайна не представляется возможным точно определить, кто или что выполняет действие («destroying the remains of youth») – «flames» или «we». Андерсон в своем переводе меняет деепричастный оборот на простое предложение в составе сложного («our last youth burns out in their glow»), причем деятель в

данном случае остается неопределенным; к тому же появляется обстоятельство «in their glow», которого нет в оригинале, что позволяет признать перевод Клайна более точным. «Мы не единого удара не отклонили от себя» Клайн переводит как «We have refused to evade a single blow against ourselves», а Андерсон – как «[we] don't try to avoid a single blow». Оба варианта адекватно передают оригинальный замысел текста Ахматовой, однако Андерсон добавляет в это четверостишие еще одну строчку («We don't ask where refuge can be found»), тем самым расширяя смысл стихотворения.

«Оценка поздняя» у Андерсон передается словосочетанием «at the end of days», а у Клайна – словосочетанием «final reckoning». При передаче строчки «Оправдан будет каждый час» Клайн дает наиболее точный и схожий с оригиналом перевод «Each hour will stand justified», в то время как Андерсон вновь расширяет контекст («each hour's worth will be made clear and justified») и добавляет к сказуемому однородный член «will be made clear» («будет четко обозначено»). В следующей строчке она вновь прибегает к добавлению, переводя «в мире нет людей» с помощью «none bear grief like ours» (т.е. «никто не справляется с печалью, подобной нашей»), тем самым добавляя сравнительный оборот, которого в тексте оригинала нет; Клайн обходится простым и более точным «no people on earth». В описании людей также имеются различия. Прилагательное «бесслезный» в сравнительной степени Андерсон переводит предложной фразой «with fewer tears», а Клайн использует сказуемое с дополнением («shed fewer tears»). «Надменнее» оба переводят однокоренными словами (прилагательное «proud» в сравнительной степени у Андерсон и существительное «pride» у Клайна), однако в переводе Андерсон прилагательное относится к слову «gaze» («взгляд»), которого также нет в оригинале, а в переводе Клайна существительное входит в состав словосочетания «to be filled with pride» («быть переполненным гордостью»). Для передачи «проще» оба переводчика используют слово «simpler», однако

если у Клайна оно является именно частью составного именного сказуемого, то у Андерсон оно также относится к добавленному существительному «gaze».

При переводе данного стихотворения рифму удалось сохранить только Андерсон; в переводе Клайна рифма также присутствует, однако она прослеживается далеко не в каждом случае. Ритм Андерсон, как и в большинстве своих переводов, меняет на более подходящий для сохранения рифмы.

3.5 Лотова жена

Стихотворение «Лотова жена» было написано в феврале 1924 года. Оно является вольным пересказом библейской притчи из Старого Завета о жене праведника Лота. Мы проведем анализ переводов Тани Карштедт, Тони Клайна, а также Стэнли Кьюница и Макса Хейуорда.

Эпиграфом к стихотворению стали строчки из Книги Бытия. Карштедт – единственная из переводчиков, кто предлагает читателю те же самые строчки на английском языке. Клайн включает в свой перевод комментарий, где указывает, что в стихотворении Анна Ахматова делает отсылку к Книге Бытия. Кьюниц и Хейуорд просто опускают эпиграф и никак не комментируют его наличие в оригинале.

Клайн, Кьюниц и Хейуорд для перевода слова «праведник» используют часто встречающийся вариант «just man», в то время как Карштедт выбирает «Holy Lot», используя имя собственное. Для передачи слова «посланник» во всех трех текстах перевода используются разные слова: у Карштедт это «angel», у Кьюница и Хейуорда – «agent», причем употребленное с атрибутом «shining», а у Клайна – «messenger». В следующей строчке мы видим часто встречающееся в творчестве поэтессы противопоставление. В тексте оригинала оппозиция проводится между словами «светлый» и «черный». Карштедт и Клайн переводят их одинаково («bright» и «black»), и,

хотя эти варианты передают смысл отдельно взятых слов, они не создают в тексте перевода оппозицию, характерную для илиостиля Анны Ахматовой. Кьюниц и Хейуорд и вовсе опускают слово «светлый», делая больший акцент на размере праведника. «Тревога» в переводах превращается в «heart» («сердце») у Карштедт, «restless voice» («беспокойный голос») у Кьюница и Хейуорда, и «care» («забота») у Клайна. Следующую строчку все перевели относительно точно, используя при этом одинаковые лексические средства.

«Красные башни ... Содома» в переводах Клайна, Кьюница и Хейуорда звучат одинаково; лишь у Карштедт их цвет меняется на «rose» («розовый»), а само слово «башни» переводится не существительным «towers», как у других, а существительным «turrets». Карштедт, Кьюниц и Хейуорд передают прилагательное «родной» словом «native», а Клайн прибегает к более описательному варианту перевода и пишет «where you were born» («где ты родилась»). Наиболее близкий перевод строчки «На площадь, где пела, на двор, где пряла» получился у Карштедт – «The square where you sang, and the yard where you span»; остальные переводчики опускают при переводе слово «двор»: «The square where you sang, where you'd spin» у Клайна, а в варианте Кьюница и Хейуорда также действие «пряла» становится существительным – «the square where once you sang, the spinning-shed». Следующую строчку почти слово в слово перевели Кьюниц и Хейуорд («at the empty windows set in the tall house»); Карштедт модифицирует значение, убирая оба оригинальных атрибута, но добавляя свой в виде прилагательного «cozy» – «The windows looking from your cozy home» («Окна из твоего уютного дома»); Клайн же в свою очередь меняет атрибуты местами и слегка изменяет значение одного из них – «The high windows of your dark home» («Высокие окна твоего темного дома»). Сохранить все лексемы без изменения при переводе строчки «Где милому мужу детей родила» удалось Карштедт («Where you bore children for your dear man»); Кьюниц и Хейуорд конкретизируют при переводе слова «дети» и генерализируют, заменяя

«мужа» «супружеским ложем» – «where sons and daughters blessed your marriage-bed»; Клайн совсем убирает образ «мужа» из этой строчки – «Where your children's lives entered in».

Эпитет «смертная боль» не поддался переводу ни в одном из трех текстов – все переводчики опустили прилагательное. В остальном первые две строчки этой строфы всеми были переведены достаточно близко к тексту, за исключением небольшого добавления, сделанного в тексте Кьюница и Хейуорда, предположительно, для поддержания рифмы («before she made a sound» – «прежде чем она хоть что-то произнесла»). Клайн, Кьюниц и Хейуорд сохранили образ «прозрачной соли» («translucent salt» и «transparent salt» соответственно), а вот Карштедт заменила его на образ «соляного столпа» из эпиграфа – «pillar of salt». Слово «ноги» может переводиться на английский язык двумя способами: «feet» со значением «ноги, ступни» и «legs» со значением «ноги, от колена до ступни». Первым вариантом пользуются Клайн и Карштедт, вторым – Кьюниц и Хейуорд. Прилагательное «быстрый» у всех переводчиков разное: «fleet» у Карштедт, «swift» у Кьюница и Хейуорда и «quick» у Клайна. Дальше Карштедт пользуется небольшим добавлением в виде атрибута «stony» («grew into the stony ground» – «вросли в каменистую землю»); Кьюниц и Хейуорд переводят близко к тексту оригинала («rooted to the ground» – «вросли в землю»); Клайн производит самую большую модификацию из всех, убирая слово «земля» и добавляя отсутствующее в тексте оригинала сравнение («rooted there, like a tree» – «вросли там, подобно дереву»).

Переводчики не обходятся без модификаций и при переводе последней строфы. Вопрос «Кто женщину эту оплакивать будет?» Карштедт переводит, добавляя при этом необходимые для сохранения ритма и рифмы слова («Who'll mourn her as one of Lot's family members?» – «Кто будет оплакивать ее как одного из членов Лотовой семьи?»); перевод Клайна более свободный, и глагол «оплакивать» в нем передается двумя словами – «mourn» и «lament»;

в переводе Кьюница и Хейуорда все остается без изменений – «Who will grieve for this woman?». При переводе следующей строчки Клайн делает акцент на слове «one», тем самым подчеркивая неважность одного человека в контексте всего человечества. Карштедт, Кьюниц и Хейуорд идут немного иным путем, переводя не лексические единицы, а смысл самой фразы («Doesn't she seem the smallest of losses to us?» и «Does she not seem too insignificant for our concern?» соответственно). Все переводчики, кроме Клайна («Though my heart can never forget» – очень близкий к оригиналу вариант), меняют подлежащее со слова «сердце» на местоимение «я»: «But deep in my heart I will always remember» («Но в сердце моем я всегда буду помнить») у Карштедт и «Yet in my heart I never will deny her» («Но в моем сердце я никогда не отвергну ее») у Кьюница и Хейуорда, причем первая пользуется антонимичным переводом, а последние слегка меняют смысл высказывания. Варианты перевода последней строчки Карштедт и Клайна во многом схожи между собой и с оригиналом («who gave her life up for one single glance» и «for one look, she gave up her life» соответственно); Кьюниц и Хейуорд решают сделать отсылку к началу стихотворения и передать общий смысл, а не конкретную лексику («who suffered death because she chose to turn» – «которая умерла, потому что решила обернуться»).

Во всех трех переводах присутствует рифма, однако оригинальный ритм стихотворения в полной мере сохранить не удалось никому из переводчиков.

3.6 Муза

Стихотворение «Муза» Анна Ахматова написала в марте 1924 года, в один из самых сложных периодов в своей творческой и личной жизни. Для анализа мы возьмем переводы этого стихотворения, выполненные Рупертом Моретоном, Евгением Бонвером и Тони Клайном.

Уже в первой строчке Моретон производит первую модификацию, заменяя «ночь» «полуночным часом» («midnight hour»). Также к изменениям прибегает Бонвер, добавляя обстоятельство «impatient» («нетерпеливая»), тем самым усиливая картину, которую рисует поэтесса. Клайн же оставляет все без изменений и переводит практически дословно. Фразеологизм «висеть на волоске» переводчики передают эквивалентом на английском языке – «hang by a thread» у Бонвера и «hang by a strand» в переводах Моретона и Клайна, причем Моретон добавляет во фразеологизм атрибут «slender» («тонкий»). Далее идет перечисление существительных «почести», «юность» и «свобода». Все переводчики сходятся в варианте перевода слова «юность» («youth»), Моретон и Клайн используют одинаковый перевод для остальных двух слов («honour» и «freedom»), а вот Бонвер меняет слова местами и употребляет существительные «liberty» и «approbation» («одобрение, похвала»). Музыкальный инструмент «дудочка» сохраняется во всех трех текстах: «flute» у Моретона и Клайна и «piper», т.е. не сам инструмент, а играющий на нем человек, у Бонвера. Таким образом Бонвер одним словом передает и «гостью», и «дудочку».

Одежду гостьи («покрывало») также переводят по-разному. У Моретона это «cloak» («накидка»), у Клайна – «veil» («вуаль, покрывало»), а у Бонвера – «mantle» («накидка, мантия»). «Внимательно взглянула на меня» – строчка, смысл которой так или иначе передают все переводчики, однако используют они для этого разные средства. Моретон пишет «Attentively on me she casts her eye», что является практически дословным вариантом перевода; фраза Клайна «gazes deep in my eyes» («смотрит внимательно в мои глаза») также очень точно отражает оригинальный смысл; вариант Бонвера «Declined to me with a sincere heed» («наклонилась ко мне с неподдельным вниманием»), хотя в нем и используется другая лексика, является удачным, как и все вышеупомянутые. Вопрос лирической героини к гостье наиболее близко переводит Бонвер («Did you dictate the Pages Of Hell to Dante?»), так

как в его варианте не меняется ни смысл, ни лексическое наполнение фразы. Приемлемым можно считать и перевод Клайна «Was that you, Dante's guide, Dictating, in Hell», однако расположение в предложении слова «hell», а также употребление его вместе с предлогом, может запутать читателя и заставить его подумать, что «in Hell» является обстоятельством места. Не совсем понятен и предложенный Моретоном перевод «Was Dante's Hell to you dictated by bard himself?», так как в нем появляется новый персонаж («bard»), роль которого неясна. Ответ гостыи во всех переводах строится однотипно, в соответствии с заданным вопросом.

Моретон в свойственной ему манере сохраняет как рифму, так и оригинальный ритм; Клайну и Бонверу также удается сохранить рифму. Ритм Клайн меняет на более удобный для себя, как и Бонвер, хотя совпадений с ритмом текста оригинала в переводе последнего достаточно много.

3.7 Памяти М.А. Булгакова

Стихотворение «Памяти М.А. Булгакова», также известное под названием «Вот это я тебе взамен могильных роз...», было написано в марте 1940 года. Для анализа мы возьмем переводы Руперта Моретона, Стэнли Кьюница и Макса Хейуорда, а также Евгения Бонвера.

«Могильные розы» во всех переводах так или иначе связаны со словами «roses» и «grave», либо «bury»: у Моретона это «burial roses», у Кьюница и Хейуорда более фигуративное – «roses on your grave», у Бонвера – «graveyard roses». Еще один интересный эпитет – «великолепное презренье»; вариант его перевода совпадает у Бонвера и Кьюница с Хейуордом – «magnificent disdain». Моретон предлагает другой перевод – «excellent defiance», где существительное можно понять и как «презренье», и как «неповиновенье», что может повлиять на восприятие текста читателем.

Строчки «И гостью страшную ты сам к себе впустил, И с ней наедине остался» Моретон переводит следующим образом – «Invited unknown guest to

come inside and dine, Alone with her inside you waited», тем самым он заменяет прилагательное «страшную» на менее категоричное «unknown» («неизвестную»), а также добавляет новый глагол «wait» («ждать»). Перевод Кьюница и Хейуорда ближе к оригиналу, так как в нем отсутствуют различного рода добавления («Alone you let the terrible stranger in, and stayed with her alone»), так же, как и в переводе Бонвера «You yourself let in the dreaded guest, And stayed with her all alone».

В следующей строфе всем переводчикам удастся сохранить сравнение с флейтой, причем все передают его одинаково – «like flute». Тризной во времена язычества у восточных славян называлась часть погребального обряда. Также это слово часто используется как синоним к слову «поминки». Если при переводе нет необходимости называть именно языческий обряд, то его можно заменить и на другое слово, более понятное для англоязычных читателей, что и сделали все переводчики. Моретон перевел словосочетание «безмолвная тризна» как «silent funeral feast», Кьюниц и Хейуорд – как «dumb funeral feast», а Бонвер – как «silent funeral», причем слово «feast» в первых двух переводах и является отсылкой к языческой тризне, одной из частей которой было пиршество.

«Плакальщица дней погибших» – одна из перифраз, которыми изобилует творчество Анны Ахматовой. Переводчики пользуются разными способами передачи значения этой фразы. Моретон пишет «who at lost days is shrieking» («кто плачет по потерянным дням»); он предлагает описательный перевод слова «плакальщица» и меняет атрибут слова «дни». Кьюниц и Хейуорд переводят как «sick with grief for the buried past» («болезненно скорбящая по погибшему прошлому»), тем самым генерализируя и превращая конкретное слово «дни» в более размытое «прошлое», а также используя описание для перевода, как и Моретон. Лишь Бонвер пытается передать слово «плакальщица» существительным («mourner of buried days»),

и ему удастся передать смысл каждой лексической единицы фразы лучше всех.

Строчку «Как будто бы вчера со мною говорил» точно передать получается не у всех переводчиков. Кьюницу и Хейуорду, а также Бонверу это удастся («who only yesterday it seems, chatted with me» и «who spoke to me, but yesterday it seems» соответственно), а вот Моретон в процессе перевода упускает часть значения оригинальной фразы – «who yesterday addressed my elemental strife» («кто еще вчера решал вопрос моей борьбы стихий»), при этом добавляя свое и совершенно меняя смысл. Точно также он модифицирует и следующую строчку («Скрывая дрожь предсмертной боли»), используя похожие по семантике слова, однако не совсем точно передавая оригинальную идею – «As trembling you denied death's hour» («Когда, дрожа, ты отрицал скорый приход смертного часа»). Гораздо более точные варианты предлагают Кьюниц и Хейуорд («hiding the tremor of his mortal pain») и Бонвер («Hiding the tremor of your mortal illness»), причем последний генерализирует и заменяет «боль» «болезнью».

Ритм и рифма сохраняются только в переводе Моретона. В переводах Кьюница и Хейуорда, а также Бонвера, практически отсутствует и то, и то, чем, к тому же можно объяснить написание варианта перевода Кьюница и Хейуорда сплошным текстом.

3.8 Мужество

Стихотворение «Мужество» называют самым известным патриотическим стихотворением Анны Ахматовой. Оно было написано в феврале 1942 года, в разгар Великой Отечественной войны. Мы проведем анализ переводов Нэнси Андерсон и Евгения Бонвера.

В первой строчке заметно, что Бонвер старается сохранить образ, созданный Анной Ахматовой («весы»), и предлагает вариант перевода «History's scales», добавляя определение для сохранения оригинального

ритма. Андерсон же пытается передать тот же самый смысл более аутентичным «what's at stake» («что поставлено на карту»), а также, в свойственной ей манере, добавляет отсутствующее в оригинальном тексте простое предложение («how great the foe's power» - «насколько велика сила врага»), расширяющее изначальный контекст. «И что совершается ныне» Бонвер переводит как «What is, in the world, going now», а Андерсон – как «And what now is coming to pass» (дословно «Что сейчас наступает, но потом прекратится»). «Час мужества» оба переводчика переводят практически одинаково («the hour of courage» и «courage's hour» у Бонвера и у Андерсон соответственно), однако по-разному передают смысл оставшейся части предложения («пробил на наших часах»). Бонвер использует устаревший способ написания глагола «show» (чем, вероятно, пытается компенсировать отсутствие устаревшего варианта перевода слова «ныне» на английский язык) и переводит фразу следующим образом: «The hour of courage shew our clock's hands» (дословно «На час мужества показывают стрелки наших часов»). Он использует инверсию и слегка модифицирует смысл оригинального текста, но всё же передает общую идею. Андерсон переводит иначе – «Every clock shows the same time—it's courage's hour» («Все часы показывают одно и то же время – час мужества»), чем значительно меняет изначальный образ, созданный в стихотворении Ахматовой. Тем не менее, данный вариант перевода возможен, ведь переводчику удастся раскрыть прагматический потенциал изначального текста и передать его читателю. Похожая ситуация происходит и в следующей строчке, где уже Бонвер производит определенные модификации с оригинальным текстом, однако данный перевод нельзя назвать удачным, так как, передавая «И мужество нас не покинет» как «Our courage will not bend its brow» («Наше мужество не нахмурит брови»), переводчик полностью меняет смысл фразы, из-за чего она не производит должного эффекта на читателя. Андерсон выбирает более верный путь и переводит эту строчку как «And our courage will hold to the

last» («Наше мужество будет держаться до последнего»), слегка модифицируя, но не искажая главную идею.

«Не страшно под пулями мертвыми лечь» у Андерсон соответствует строчке «The bullets can kill us, but cannot deter» («Пули могут убить нас, но им нас не отпугнуть/не остановить»), где она передает значение наречия и прилагательного с помощью глаголов («страшно» - «deter», «мертвыми» - «kill»). Бонвер вполне успешно переводит эту строчку как «None fears to die under the bullet's siege» («Никто не боится умереть под осадой пуль»). «Остаться без крова» Бонвер передает словосочетанием «to lose one's home» («потерять дом»), а Андерсон – «our houses fall» («наши дома рушатся»). «Не горько» Бонвер переводит глаголом и местоимением – «None bitters» («Никто не горюет»), в то время как Андерсон вновь отступает от лексических единиц оригинального текста и передает смысл фразы иначе – «we will stand» («мы устоим»). Она также меняет одно действие на другое в следующей строке, используя вместо глагола «сохранить» словосочетание «не дадим умереть» («we will keep you alive»). Бонвер использует слово «preserve» («сохранить, оберегать»). Для перевода «русской речи» Бонвер берет словосочетание «Russian speech», добавляя при этом еще один атрибут «great», и по аналогии переводит «великое русское слово» как «Russian great word» с отсутствующим в оригинале атрибутом «we all bear» (дословно «которое мы все носим»). Бонвер также добавляет междометие «O», на современном этапе развития английского языка использующееся лишь как устаревшая форма «oh» для создания определенного прагматического эффекта. У Андерсон неизменным остается только «русское слово» - «Russian word», после чего она добавляет «Mighty language of our Russian land» («могущественный язык нашей русской земли»), чего нет в стихотворении у Анны Ахматовой.

Перевод Бонвера «We'll carry you out, clear and free, as a wave» практически полностью совпадает со строчкой Ахматовой «Свободным и чистым тебя пронесем», за исключением сравнительного оборота «as a wave»

(«как волна»). У Андерсон лирический герой «мы» перемещается из подлежащего (опущенного, но подразумеваемого) в обстоятельство («Your sounds will remain pure and free on our tongues»), а слово язык заменяется перифразой «your sounds» («твои звуки»). «И внукам дадим, и от плена спасем» Бонвер также переводит довольно точно, не отходя от оригинальных лексических единиц («Give you to our heirs, and from slavery save»), за исключением слова «внуки», которое переводчик превращает в более общее «heirs» («потомки»), и «плен», который превращается в «slavery» («рабство»). Андерсон также прибегает к генерализации и в своем переводе («To be passed on unfettered through ages to come») использует более общие, однако так или иначе передающие смысл фразы, слова и словосочетания. При переводе последней строчки оба переводчика сошлись на варианте «Forever!» («Навсегда!»).

В переводах обоих переводчиков присутствует рифма; у Бонвера в достаточной мере получается сохранить ритм оригинального стихотворения, в то время как Андерсон вновь его меняет, что может быть обусловлено попытками переводчика наиболее точно передать смысл и сохранить рифму.

3.9 Эхо

«Эхо» – стихотворение, написанное Анной Ахматовой в сентябре 1960 года. Мы проанализируем перевод этого стихотворения, выполненный Рупертом Моретоном, а также два перевода, выполненных Евгением Бонвером с разницей два года (в 2002 и 2004 году).

«В прошлое давно пути закрыты» – с этой строчки поэтесса начинает свое стихотворение; для передачи меланхоличного настроения Моретон решает использовать несколько иной образ и отличную лексику – «Past's path long ago was barricaded» («Дорога прошлого уже давно была забаррикадирована»). В своем первом переводе Бонвер пишет «Long ago were paths to the past closed» («Давно были закрыты пути к прошлому»), тем

самым достаточно точно и близко к оригиналу передавая смысл. В 2004 году он меняет свой вариант на «There're no paths to where the former gone is» («Нет дорог, ведущих туда, куда ушло прошлое»), тем самым передавая общий смысл, однако значительно усложняя его реализацию. Вопрос «И на что мне прошлое теперь?» Моретон не переводит, вместо этого предлагая более развернутый вариант перевода следующего вопроса («Now I wonder, what for me is left?» – «Теперь я думаю, что же мне осталось?»). Первый перевод Бонвера («And what shall I do with past, at all?») гораздо более точный, чем второй, так как во втором он превращает вопрос в утверждение – «I don't crave for the passed by long ago» («Меня не тянет на то, что давно прошло»). Что касается перевода второго вопроса – «Что там?» – он у Бонвера звучит как «What is there?» как в первом варианте 2002 года, так и во второй версии 2004 года. Слово «плиты» Моретон понимает в значении «надгробные плиты», поэтому и переводит «grave slabs where the blood has faded» («надгробные плиты, на которых выцвела кровь»), добавляя при этом описание крови на этих плитах. В обоих вариантах перевода Бонвера «плита» представляет собой строительный либо природный материал, однако слова он все равно использует разные – «Just washed with blood flat stones» («Омытые кровью плоские камни») в 2002 году и «The lit with blood floor stones» («Блестящие от крови камни пола») в 2004 году. «Замурованную дверь» Моретон также переводит с использованием дополнительных лексических единиц – «a crumbling doorway's bricked up cleft» («заложённая кирпичами трещина разрушающегося дверного проема»), тем самым сохраняя оригинальные образы, и в то же время расширяя метафору. В переводе Бонвера, сделанном в 2002 году («the door, immured in a wall» – «дверь, замурованная в стене»), и в переводе 2004 года («the immur'd and forgotten door» – «замурованная и забытая дверь») также сохраняются все образы, однако в более позднем варианте происходит добавление причастия «forgotten», которое также расширяет и обогащает изначальную идею.

Меньшее количество модификаций Моретон производит в предложении «Или эхо, что еще не может Замолчать» – «Or an echo that cannot but tarry» («Или эхо, которое все еще остается»), хотя и здесь его вариант менее точный, чем перевод Бонвера, сделанный в 2004 году, где он пишет «Or echo which still doesn't have any patience To be quite mute», тем самым добавляя лишь слово «patience» («терпение»). Первый же вариант Бонвера, предложенный им в 2002 году («Or the echo, that all time me worries» – «Или эхо, которое постоянно меня беспокоит»), совпадает с оригиналом немного меньше, однако и в нем переводчик передает все лексические единицы, несмотря на то, что слово «замолчать» ему приходится перенести в следующее предложение («Tho' I pray it to be silent, hard...» – «Хотя я сильно молюсь, чтобы оно замолчало»). Спустя два года при переводе этого предложения Бонвер вновь использует глагол «pray» («though I've prayed much for that...» – «хотя я много об этом молилась...»), в отличие от Моретона, берущего слово «plead» («призывать, просить») и добавляющего новый глагол «stop» («Even though I plead with it to stop...» – «Хотя я призываю его прекратиться»). Строчку «С этим эхом приключилось то же» Моретон преобразует настолько, что разобрать ее отдельно не представляется возможным, поэтому те ее смыслы и лексику, которые переводчику удалось сохранить мы рассмотрим позже. А вот Бонвер передает ее почти дословно как в первый («To this echo happened the same story»), так и во второй раз («This helpless echo fell in the same station»), однако в более поздней версии появляется атрибут «helpless» («беспомощное») и существительное «station», с которым в итоге связывается последняя строчка – «In which is one in my heart set», и этот перевод, в совокупности с переводом предыдущей строки, хоть и отличается от того, что написано в оригинале, однако может считаться вполне удачным. Тем не менее, версия, написанная в 2002 году, совпадает с оригиналом в большем и является почти дословным переводом. Что касается перевода последних двух

строчек, выполненного Моретоном, он выглядит так: «Like the one that in my heart I carry It's an echo I can never drop» («Как и то, что я ношу в своем сердце, это эхо я оставить никогда не смогу»). Переводчик оставляет образ «сердце» и глагол «носить», а также сравнение одного эха с другим. Основная разница заключается в том, что в тексте оригинала Анна Ахматова оставляет элемент недосказанности и не раскрывает, что конкретно случилось ни с тем, ни с другим эхом, о которых она пишет. Моретон же эксплицирует эту идею в своем переводе, ясно давая читателю понять, что он имеет в виду. Такой вариант перевода имеет право на существование, однако, так как читатель, в том числе и переводчик, не может знать наверняка, что именно имела в виду поэтесса, когда писала ту или иную строчку, предположение, сделанное в переводе, вполне может оказаться ошибочным.

Рифма присутствует во всех трех текстах перевода. Максимальной схожести с оригинальным ритмом добиться удастся лишь Моретону. В обеих версиях Бонвера попытки повторить «ахматовский» ритм есть, однако полное совпадение в каждой строчке у переводчика не получается.

3.10 Реквием

«Реквием» – это поэма Анны Ахматовой о страданиях людей, подвергшихся «Большому террору». Ее написание заняло у Ахматовой несколько лет (с 1935 по 1940), а первое издание появилось лишь после смерти Сталина, в 1963 году. «Реквием» является, пожалуй, самым известным произведением поэтессы, особенно в англоязычных странах. Мы проанализируем наиболее интересные с точки зрения перевода строки, обратившись к переводам Нэнси Андерсон, Тони Клайна, Руперта Моретона и Евгения Бонвера.

«Ежовщина» – это разговорный вариант обозначения «Большого террора». Именно им пользуется Анна Ахматова в начале поэмы. Никто из трех переводчиков не берет нейтральный вариант обозначения этого времени

(т.е. «the Great Purge», «the Great Terror»). Андерсон обозначает его как «the Yezhov era», Клайн и Моретон – как «the Yezhov terror», а Бонвер – как «the Yezhovschina», причем Клайн дает переводческий комментарий в конце страницы, кратко объясняя, кто такой Ежов и почему его именем называют «Большой террор»; Андерсон также объясняет читателю происхождение этого понятия в ходе повествования о жизни Анны Ахматовой в своей книге [38]. В переводах Бонвера и Моретона никаких переводческих комментариев нет.

Используя словосочетание «каторжные норы», Ахматова делает отсылку к стихотворению А.С. Пушкина о декабристах «Во глубине сибирских руд...». Под «каторжными норами» понимается маленькое темное помещение, тесное жильё человека, находящегося на каторге. Иными словами, это камеры, в которых содержатся заключенные. Бонвер использует нейтральное слово «cells», Андерсон пользуется калькированием – «convicts' holes», Моретон прибегает к более описательному варианту перевода – «convict burrows», а Клайн меняет значение места, где содержатся заключенные, на самих заключенных – «convict crews».

«Обедня» – это русское народное название литургии, церковная служба у христиан, совершаемая в первую половину дня. «Раннюю обедню» в поэме Анны Ахматовой Андерсон, Моретон и Клайн переводят одинаково – «early Mass», т.е. «утренняя служба», «ранняя месса». Данный вариант перевода не полностью соответствует оригиналу, так как у слова «месса» нет значения дообеденного богослужения. Для передачи слова «обедня» Бонвер использует то же существительное, что и другие переводчики, однако производит добавление («Mass by Easter» – «Пасхальное богослужение»), которое значительно меняет смысл текста.

«Сибирскую вьюгу» переводчики передают по-разному. Андерсон убирает из словосочетания принадлежность к определенному месту и оставляет «snowstorm's whirl». Клайн, Моретон и Бонвер Сибирь оставляют,

однако, в то время как Клайн переводит практически калькой («Siberian storms»), Бонвер использует вместо «вьюги» слово «снег» («Siberian snows»), а Моретон пишет «Siberian chilling» (дословно «замерзание в Сибири»), тем самым заменяя существительное причастием и делая акцент на процессе, а не на простом обозначении природного явления.

Словосочетание «черная маруся» в годы сталинских репрессий обозначало закрытый автомобиль для перевозки арестованных. Оно было заимствовано из американского варианта английского языка («Black Maria»), где также означало фургон для перевозки заключённых. Три переводчика из четырех, а именно Клайн, Андерсон и Бонвер, передают это словосочетание именно так, поставив имя собственное во множественное число, однако Бонвер заменяет написание имени с «Maria» на «Mary» («Black Maries»). Моретон же предпочитает использовать нейтральный вариант перевода – «police-wagon».

«Горницу» (комнату на верхнем этаже) Андерсон пытается перевести описательно («high chamber»), Бонвер и Клайн используют нейтральное слово «room», никак не передавая значение расположения комнаты, подразумевающееся в оригинале. Моретон в своем переводе опускает это слово, оставляя только относящееся к «горнице» прилагательное «темная» («In the dark cried the children forsaken»).

Словосочетание «стрелецкие женки», обозначающее жен стрельцов, казненных Петром I у них на глазах, во всех трех переводах передается по-разному: у Бонвера это «wife of the rebel» («жена бунтовщика»), отражающее смысл, но не передающее его полностью; вариант Андерсон вновь более описательный, чем переводы других – «the wives of those the Tsar put to death» («жены тех, кого царь лишил жизни»), и он лучше, чем перевод Бонвера, передает идею оригинального текста; Клайн искажает смысл и превращает «жену стрельца» в «женщину, которую расстреляют» («a woman to be shot»), тем самым совсем не отражая изначальную идею. Ближе всего к оригиналу

переводит Моретон («a wife of Strelets»), используя слово «Strelets», заимствованное из русского языка и наиболее часто используемое в историческом контексте, в том числе при описании Стрелецкого бунта; при этом переводчик не предлагает англоязычному читателю никаких исторических справок, которые могли бы помочь в раскрытии смысла данной строчки и поспособствовать наиболее полному пониманию произведения в целом.

Пример внетекстового диалога Анны Ахматовой мы наблюдаем в строчке «Помолитесь обо мне», которая представляет собой определенно-личное предложение в повелительном наклонении. Здесь поэтесса обращается к своим читателям. Три переводчика из четырех, а именно Клайн («Pray for her»), Бонвер («pray for me») и Моретон («Let a prayer for me be spun») пользуются схожей стратегией установления контакта с читателем и используют повелительное наклонение, не обращаясь к читателю напрямую или с помощью местоимения. Андерсон же добавляет личное местоимение «you», однако сохраняет наклонение, присутствующее в тексте оригинала («When you pray, tell God my tale»).

При переводе «Царскосельской веселой грешницы» название места сохраняют Андерсон («Prodigal daughter of Tsarskoe Selo»), Моретон («Giddy sinner of Tsarskoye Selo») и Бонвер («The whole Tsar Village's a sinner»), причем первая пользуется транслитерацией, второй – транскрипцией, а третий – калькой. В то время как Андерсон называет «весёлую грешницу» «prodigal daughter» («блудная дочь»), Бонвер применяет генерализацию и говорит, что все Царское Село состоит из грешников, а Моретон старается сохранить не только значение «грешница», но и предшествующее слово «веселой», при этом модифицируя смысл и используя слово «giddy» («легкомысленный»). Клайн совсем отходит от оригинала, переводя эту строчку как «Sylvan princess, happy charmer» («лесная принцесса, веселая

очаровательница»), тем самым вновь искажая смысл и убирая культурные особенности.

В строчке «Под Крестами будешь стоять» поэтесса говорит об одном из самых крупных следственных изоляторов в России, получившем свое неофициальное название благодаря форме корпусов. Именно в этой петербургской тюрьме в период Большого террора содержался ее сын Лев Гумилёв. Бонвер и Моретон переводят название тюрьмы как «the Crosses» и «the Cross» соответственно, причем Моретон вставляет в свой перевод комментарий (единственный из четырех переводчиков), где дает небольшую историческую справку и объясняет использование единственного числа стремлением сохранить ритм и рифму. Андерсон специфицирует и пишет «the Crosses Prison», что можно считать наиболее понятным вариантом для англоязычного читателя при условии отсутствия у него переводческого комментария. Клайн также использует слово «cross», однако пишет его с маленькой буквы, тем самым вкладывая в него значение именно «крест, распятие», а не «здание тюрьмы/следственного изолятора»; в данном случае переводчику не удастся распознать в тексте оригинала заложенный автором смысл (что может быть связано с принадлежностью самой Анны Ахматовой и британца Тони Клайна к разным культурам и с тем, что для последнего русский язык не является родным языком), чем и объясняется ошибка при переводе.

Анна Ахматова использует традиционное для себя противопоставление с помощью антонимов «зверь» и «человек». Бонвер сохраняет эту оппозицию и передает ее словами «beast» и «man». Те же самые лексические единицы противопоставляет и Клайн. В переводе Андерсон появляется оппозиция между лицами человека и зверя, при этом слово «зверь» она переводит так же, как и другие переводчики, а для слова «человек» предпочитает вариант «human». Совсем другой путь выбирает Моретон, используя в своем переводе слова «animals» и «people», и, хотя этот вариант отличается от

вышеописанных, его также можно считать удачным. Таким образом все переводчики передают эту характерную особенность идиостиля Анны Ахматовой.

Сравнение «Ворвись отравленным снарядом», выраженное формой творительного падежа, Бонвер передает как «Thrust in – in the gun shells' disguises», тем самым убирая из текста перевода значение сравнения – одну из характерных особенностей идиостиля поэтессы. Клайн же не только сохраняет сравнение в этой строчке, но и добавляет в сравнительный оборот предлог «like», чего нет в тексте оригинала («Burst in like a poisoned shell»). Тем же самым способом передачи сравнения пользуются и Андерсон («Burst on me like a shell of poison gas»), и Моретон («Like poisoned arrow pierce the entrance»), с единственным различием в расположении сравнительного оборота в переводе последнего, где сравнение становится «обрамляющим», в отличие от текстов оригинала и перевода других анализируемых переводчиков.

Используя словосочетание «верх шапки голубой», Анна Ахматова делает отсылку к народному комиссариату внутренних дел РСФСР. Андерсон сохраняет «голубую шапку» и переводит как «blue-capped uniform», похожую стратегию выбирает и Бонвер («blue of the hats' tops»), а Клайн и Моретон убирают метафору и используют «policemen's heads» и «police» соответственно. Никто из переводчиков не дает переводческий комментарий. Еще одну советскую реалию – «управдом» – Бонвер переводит почти дословным вариантом «house-manager», Клайн использует слово «concierge», а Андерсон и Моретон – слово «janitor», которое не совсем совпадает по значению с «управдомом», так как главной задачей первого обычно является уборка.

Интересно с точки зрения перевода и словосочетание «поминальный день». У славян это день поминовения умерших, посвящённый всем умершим предкам. Клайн и Бонвер переводят его одинаково – «remembrance

day», и этот вариант является достаточно спорным, так как под «Remembrance Day» в ряде стран, в том числе в Великобритании, понимается день памяти солдат, погибших в военных конфликтах. Моретон прибегает к более метафоричному переводу этого словосочетания – «the day of my leaving» («день моего ухода», «день моей смерти»). В некоторых источниках в данной строчке поэмы Ахматовой стоит словосочетание «погребальный день», с чем, вероятно, связан вариант перевода, предложенный Андерсон – «burial day».

В эпилоге поэмы Анна Ахматова вновь прибегает к противопоставлению, в этот раз используя антонимы «холод» и «зной». В своих переводах Андерсон и Клайн пользуются одной и той же стратегией, противопоставляя не существительное существительному, как это делает автор, а одно существительное атрибуту другого («cold» и «sweltering» в переводе Андерсон; «cold» и «burning»). В данном случае в некоторой степени страдает передача авторского стиля, однако переводчикам все же удается сохранить оппозицию. Моретон и Бонвер же в большей степени сохраняют задумку поэтессы, используя слова «cold» и «heat», причем Бонвер меняет их местами, однако эта модификация никак не влияет на достижение цели и успешно сохраняет идиостиль Анны Ахматовой в тексте перевода.

Так как поэма состоит из нескольких в разное время написанных стихотворений, в ней отсутствует единый ритм. Частично сохранить эту характерную черту получается у Бонвера; некоторые совпадения с оригинальным ритмом есть и у Андерсон, однако их гораздо меньше, чем у Бонвера. Ритм в переводе Клайна в отдельных случаях совпадает с оригиналом, однако расхождений больше; рифма присутствует, но не везде. Андерсон и Бонвер в основном сохраняют рифму на протяжении всей поэмы. Лучше всех с сохранением ритма и рифмы справляется Моретон, что объясняется задачей наиболее точно передать оригинальный текст Анны

Ахматовой (в том числе эмоциональную составляющую, ритм и рифму), которую переводчик ставит перед собой, не найдя подобных переводов, и указывает в комментариях к своему переводу.

Выводы по третьей главе

Анализ переводов стихотворений и поэм Анны Ахматовой на английский язык позволяет сформулировать общие стратегии, которыми пользуются переводчики поэтических текстов:

1. Переводчик поэтического текста прибегает к различного рода лексическим добавлениям, что может быть мотивировано следующими факторами: 1) сохранение ритма и/или рифмы оригинального текста; 2) наиболее полное раскрытие смысла слова, не имеющего эквивалентов в переводящем языке; 3) сохранение прагматического потенциала текста в стремлении оказать определенное воздействие на читателя.

2. Для сохранения смыслового наполнения стихотворения, а также для передачи прагматики текста переводчик может жертвовать рифмой и/или ритмом, полностью убирая или частично модифицируя их.

3. В процессе перевода переводчик прибегает к таким приемам, как генерализация и конкретизация, которые позволяют ему передать смысл оригинального текста таким образом, что текст на переводном языке звучит более естественно для реципиента. С той же целью может производиться антонимичный перевод, а также замена одного образа на другой, более привычный для носителей языка, на который производится перевод.

4. Замена грамматических конструкций оригинального текста на другие также характерна для перевода поэтического текста, что делается для поддержания благозвучности и сохранения рифмы и ритма.

5. При переводе безэквивалентной лексики переводчик может использовать следующие стратегии: 1) использование нейтральных слов переводного языка, не отражающих культурные особенности безэквивалентной лексики; 2) описательный перевод; 3) транскрипция или транслитерация; 4) калькирование.

6. Для объяснения значения безэквивалентной лексики переводчик может воспользоваться переводческим комментарием.

7. При переводе полисемантического слова, значение которого невозможно определить по контексту, переводчик сам выбирает вариант передачи того смысла, который ему кажется наиболее верным и/или вероятным.

8. Для передачи устаревшего слова переводчик может прибегнуть к стилизации и использовать архаизмы переводящего языка.

9. Переводчик может передавать значение одной части речи с помощью слова, в переводящем языке принадлежащего к другой части речи и имеющего схожее лексическое значение.

Заключение

Целью данного исследования было выявление основных способов передачи лексических единиц и культурных особенностей наиболее известных произведений Анны Ахматовой, написанных в разные периоды ее творчества, а также изучение важности сохранения идиостиля при переводе на английский язык. Анализ теоретической составляющей, основных характерных черт идиостиля Анны Ахматовой, а также переводов наиболее известных в англоязычных странах произведений поэтессы позволил сделать следующие выводы:

1. Переводческая эквивалентность и адекватность – это основные понятия, позволяющие дать оценку тому или иному переводу; они не тождественны, и перевод может быть эквивалентным, но не быть адекватным, и наоборот.

2. Прагматический потенциал текста – это одна из главных характеристик текста, в связи с чем передача прагматического потенциала текста является одной из основных задач, стоящих перед переводчиком.

3. В процессе перевода поэтического текста у переводчика могут возникать определенные трудности и проблемы, и порядок их решения принимается самим переводчиком.

4. Решение о выборе той или иной стратегии принимается переводчиком в зависимости от целей, которые он ставит перед собой. Такими целями могут быть: 1) сохранение ритма и/или рифмы оригинального текста; 2) сохранение прагматического потенциала оригинального текста и передача его на переводном языке; 3) наиболее полное и точное раскрытия смысла и значения всех лексических единиц, использованных в исходном тексте.

5. Для достижения определённых переводческих целей переводчик может пользоваться лексическими добавлениями, генерализацией, конкретизацией, антонимичным переводом, заменой одного образа на

другой, заменой грамматических конструкций, нейтрализацией, описательным переводом, транскрипцией, транслитерацией, калькированием, стилизацией и модернизацией, а также переводческим комментарием, который позволяет донести до читателя определенную не известную ему ранее информацию, не нарушая форму текста.

6. Знание особенностей идиостиля автора, с текстами которого работает переводчик, необходимо для достижения наиболее точного перевода, так как оно позволяет распознавать в тексте часто повторяющиеся в произведениях образы и темы, передача которых важна для понимания творчества автора в целом, а также для понимания смысла отдельно взятого текста.

Библиографический список

1. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб., 1996. – С. 18–252.
2. Ахматова А.А. Стихотворения. Поэмы / А.А. Ахматова. – М.: Издательство «Э», 2016. – 608 с.
3. Балашов Н.И. Структурно-реляционная дифференциация знака языкового и знака поэтического / Н.И. Балашов // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. 1982.
4. Булацкая В.В., Гулевич Е.В. Идиостиль как авторский почерк / В.В. Булацкая, Е.В. Гулевич // Novainfo.ru. – 2014. – №. 23. – С. 50–54.
5. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В.С. Виноградов. – М., 1978.
6. Гарбовский Н.К. Теория перевода / Н.К. Гарбовский. – М.: Издательство Московского университета, 2004. – 544 с.
7. Гельгардт Р.Р. Рассуждение о диалогах и монологах (к общей теории высказывания) / Р.Р. Гельгардт. // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества. II. – Калинин: КГУ, 1971. – В. 1. – С. 26-160.
8. Григорьева Н.О., Филь В.Е. Контраст в лирике А. Ахматовой и М. Цветаевой: функционально-коммуникативный аспект / Н.О. Григорьева, В.Е. Филь. // Таврический научный обозреватель. – 2015. – №5-1. – С. 93-96.
9. Данькова Т.Н. Концепт "любовь" и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01 / Т.Н. Данькова. – Воронеж, 2000. – 214 с.
10. Женетт Ж. Работа по поэтике: Фигуры: В 2-х т. / Ж. Женетт. – М., 1998.
11. Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория / В.М. Жирмунский. – Петроград, 1923.

12. Иванова А.И. Проблема передачи идиостиля и идиолекта в художественном переводе / А.И. Иванова. // Вестник МГУ: лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2010. – №. 3. – С. 99–108.
13. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система / Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 260 с.
14. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 264 с.
15. Кожина М.Н., Дускаева Л.Р., Салимовский В.А. Стилистика русского языка: учеб. пособие / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 464 с.
16. Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи / Т.Н. Колокольцева. – Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 2001. – 257 с.
17. Комиссаров В.Н. Теория перевода / В.Н. Комиссаров. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с.
18. Лаптева О.А. Русский разговорный синтаксис / О.А. Лаптева. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 400 с.
19. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю.И. Левин. // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Шк. «Яз. Рус. Культуры», 1998. – С. 464-482.
20. Липатов А.Т. Поэтическая исповедь Музы Печали. Перифраз как семантическая организующая и важная составляющая поэтического идиостиля Анны Ахматовой / А.Т. Липатов. // Вестник Марийского государственного университета. – 2014. – №1 (13). – С. 135-141.
21. Маслова В.А. Поэтический текст: Новые подходы и решения / В.А. Маслова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 320 с.
22. Меденцева Н.П. Виды сравнений в поэтической речи А. Ахматовой / Н.П. Меденцева. // Филология и лингвистика в современном мире:

материалы I Междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2017 г.). – М.: Буки-Веди, 2017. – С. 18-20.

23. Меденцева Н.П. Тавтологические сравнения, сравнения-оксюмороны и их стилистические функции в идиолекте Анны Ахматовой / Н.П. Меденцева. // Филология и лингвистика. – 2016. – №1. – С. 30-31.

24. Писецкая О.В. Оппозитивные глаголы смеяться-плакать в илиостиле Анны Ахматовой / О.В. Писецкая. // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2007. – № 3. Ч. 2. – С. 157-159.

25. Полищук Г.Г., Сиротинина О.Б. Разговорная речь и художественный диалог / Г.Г. Полищук, О.Б. Сиротинина. // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 188-199.

26. Самарская Т.Б., Поздеева Т.В. Языковые средства создания идиостиля / Т.Б. Самарская, Т.В. Поздеева. // Научный журнал КубГАУ - Scientific Journal of KubSAU. – 2016. – №116. – С. 129-138.

27. Солганик Г.Я. Стилистика текста: Учеб. пособие / Г.Я. Солганик. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 256 с.

28. Ушакова Е.М. Лингвистический аспект в изучении сравнений. / Е.М. Ушакова. // Язык и текст в пространстве культуры. – С.-Петербург – Ставрополь: СГУ, 2003. – С. 250-267.

29. Ушинский К.Д. Собрание сочинений: В 11 т. / К.Д. Ушинский. – М.-Л., 1949. – Т. 7

30. Федоров А.В. Основы общей теории перевода / А.В. Федоров. – М., 1983.

31. Чернышева Т.А. Идиостиль: лингвистические контуры изучения / Т.А. Чернышева. // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2010. – №1. – С. 30-34

32. Шаркунова О.В. Идиостиль художественного текста как индивидуальное сочетание экстра- и интралингвистических параметров, основанных на референтных отношениях / О.В. Шаркунова. // В мире науки

и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. III междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2011.

33. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи / Н.Ю. Шведова. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1965. – 380 с.

34. Швейцер А.Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1988. – 215 с.

35. Шичкина М.Г. Идиостиль в переводе: к постановке вопроса / М.Г. Шичкина // Молодой ученый. – 2016. – №14. – С. 682-685.

36. Якимов П.А. Особенности лексического воплощения религиозных представлений в поэзии А. А. Ахматовой / П.А. Якимов. // *Lingua mobilis*. – 2012. – №1 (34). – С. 13-18.

37. Якубинский Л.П. О диалогической речи / Л.П. Якубинский // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – С. 17-59.

38. Anderson Nancy K. The word that causes death's defeat: poems of memory. Anna Akhmatova; translated, with an introductory biography, critical essays, and commentary, by Nancy K. Anderson / Nancy K. Anderson. – Yale University Press, 2004. 1st ed.

39. Financial Times. Can machines find the creative spark? / John Thornhill // March 1, 2019 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ft.com/content/bc286588-3a94-11e9-b856-5404d3811663>

40. Kline A.S. Anna Akhmatova. Selected Poems Including 'Requiem' / A.S. Kline. 2005.

41. Koller W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft / W. Koller. – Heidelberg, 1979.

42. Lefevere André Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint / André Lefevere. – Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

43. Lingua Fennica: Translation, Proofreading, Writing (Rupert Moreton)
[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://linguafennica.wordpress.com/author/deansvicar/>

44. Poetry Lovers Page: Collection of poems by Anna Akhmatova
(Translations from Russian) [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.poetryloverspage.com/poets/akhmatova/akhmatova_ind.html

45. Poets.org: About Anna Akhmatova [Электронный ресурс]. – Режим
доступа: <https://poets.org/poet/anna-akhmatova>

Тексты для анализа

Анна Ахматова, «Сжала руки под темной вуалью»

Сжала руки под тёмной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»...
– Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот,
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Всё, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Нэнси Андерсон, «Under the dark veil my hands tensed and clutched»

Under the dark veil my hands tensed and clutched:
“You’re white as a sheet—what’s happened to you?”
I poured grief for him and he drank it up
Until he got drunk on that bitter brew.

I’ll never forget the twist of his mouth,
How, as he left, he could hardly walk straight.
I didn’t touch the railing as I ran out,
I ran after him as far as the gate.

I gasped as I shouted: “It was a joke,

All of it. Don't leave me, please, or I'll die!"
He had such a calm cruel smile as he spoke:
"It's windy out here. Go on back inside."

Тони Клайн, «Hands clasped, under the dark veil»

Hands clasped, under the dark veil.
'Today, why are you so pale?'
– Because I've made him drink his fill
Of sorrow's bitter tale.

How could I forget? He staggered,
His mouth twisted with pain...
I ran down not touching the rail,
I ran all the way to the gate.

'I was joking,' I cried, breathlessly.
'If you go away, I am dead.'
Smiling strangely, calmly,
'Don't stand in the wind,' he said.

Евгений Бонвер, «My hands clasped under a veil, dim and hazy»

My hands clasped under a veil, dim and hazy...
"Why are you so pale and upset?"
That's because I today made him crazy
With the sour wine of regret.

Can't forget! He got out, astound,
With his mouth distorted by pain...
I, not touching the railing, ran down,
I was running to him till the lane.

Fully choked, I cried, "That's a joke --

All that was. You get out, I'll die."
And he smiled very calmly, like stroke:
"It is windy right here -- pass by."

Анна Ахматова, «Вечером»

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.
Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Так глядят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных...
Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса –
Ты первый раз одна с любимым».

Руперт Моретон, «In the Evening»

In garden rang out music's sound,
Untellable its grieving motion.
The fresh astringent waft of ocean
On icy plate of oysters found.

He said to me: "I'm lasting friend!"

And gingerly his hand touched skirt's edge.
It's not the same as hugging forage –
These hands, so tentative in trend.

It's how you stroke a cat or bird,
Or ladies slim on horseback looked on...
His laughing eyes so languid hooked on
Me, lashes gold and fair bestirred.

And mournful, scraping violin's voice
Accompanies the smoke drift's smother:
"To heaven thanks give and rejoice –
For first occasion with your lover".

Тони Клайн, «Evening»

In the garden strains of music,
Full of inexpressible sadness.
Scent of the sea, pungent, fresh,
On an ice bed, a dish of oysters.

He said to me: 'I'm a true friend!'
And then touched my dress.
How unlike an embrace
The closeness of his caress.

Thus, you stroke birds or cats, yes,
Thus you view shapely performers...
In his calm eyes only laughter,
Beneath pale-gold eyelashes.

And the voices of sad viols
Sang behind drifting vapour:
'Give thanks to heaven, then –

You're alone at last with your lover.'

Евгений Бонвер, «In the Evening»

The garden's music ranged to me
With dole that's beyond expression.
The frozen oysters smelled with freshness
And sharpness of the northern sea.

He told me, "I'm the best of friends!",
And gently touched my gown's laces.
Oh, how differs from embraces
The easy touching of these hands.

Like that they pet a cat, a bird...
Or watch the girls that run the horses....
And just a quiet laughter poses
Under his lashes' easy gold.

And the distressing fiddles' voice
Sings me from haze that's low flowed,
"Thank holly heaven and rejoice --
You are first time with your beloved."

Анна Ахматова, «Родилась я ни поздно, ни рано»

Родилась я ни поздно, ни рано,
Это время блаженно дно,
Только сердцу прожить без обмана
Было Господом не дано.

Оттого и темно в светлице
Оттого и друзья мои,
Как вечерние грустные птицы,

О небывшей поют любви.

Тони Клайн, «I was not born too early or too late»

I was not born too early or too late,
The time was uniquely blessed,
Only the Lord did not permit
My heart to live without illusion.

That's why it's dark in the living-room,
That's why my friends,
Like sorrowful twilight birds,
Sing of past non-existent love.

Евгений Бонвер, «I was born in the right time, in whole»

I was born in the right time, in whole,
Only this time is one that is blessed,
But great God did not let my poor soul
Live without deceit on this earth.

And therefore, it's dark in my house,
And therefore, all of my friends,
Like sad birds, in the evening aroused,
Sing of love, that was never on land.

Анна Ахматова, «Не с теми я, кто бросил землю»

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,

Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Польнью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара,
Остаток юности губя,
Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.

Нэнси Андерсон, «I'm not one of those who left the land»

I'm not one of those who left the land
To its enemies to grab and rend.
I'm not flattered by their clapping hands,
I offer my songs, but not to them.

Yet for the exile my heart still aches,
As for those sick or within jail walls.
Wanderer, dark is the road you take,
And foreign bread tastes of bitter gall.

But here, as the dark fires blaze around
And our last youth burns out in their glow,
We don't ask where refuge can be found,
Don't try to avoid a single blow.

We know each hour's worth will be made clear
And justified at the end of days . . .
None bear grief like ours with fewer tears,

With a prouder or a simpler gaze.

Тони Клайн, «I'm not one of those who left their land»

I'm not one of those who left their land
To the mercy of the enemy.
I was deaf to their gross flattery.
I won't grant them my songs.

But to me the exile's always wretched,
Like a convict, or a patient.
Wanderer your road is dark,
And the bread of strangers tastes bitter.

But in the blinding smoke, the flames,
Destroying the remains of youth,
We have refused to evade
A single blow against ourselves.

And we know that in the final reckoning,
Each hour will stand justified...
No people on earth shed fewer tears,
Are simpler, or more filled with pride.

Анна Ахматова, «Лотова жена»

Жена же Лотова оглянута
позади его и стала со-
ляным столпом.

Книга Бытия

И праведник шел за посланником Бога,
Огромный и светлый, по черной горе.
Но громко жене говорила тревога:

Не поздно, ты можешь еще посмотреть
На красные башни родного Содома,
На площадь, где пела, на двор, где прядла,
На окна пустые высокого дома,
Где милому мужу детей родила.
Взглянула – и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.
Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Таня Карштедт, «Lot's Wife»

Lot's wife looked back and turned into a pillar of salt.

Genesis

Holy Lot was a-going behind God's angel,
He seemed huge and bright on a hill, huge and black.
But the heart of his wife whispered stronger and stranger:
"It's not very late, you have time to look back
At these rose turrets of your native Sodom,
The square where you sang, and the yard where you span,
The windows looking from your cozy home
Where you bore children for your dear man."
She looked -- and her eyes were instantly bound
By pain -- they couldn't see any more at all:
Her fleet feet grew into the stony ground,
Her body turned into a pillar of salt.

Who'll mourn her as one of Lot's family members?

Doesn't she seem the smallest of losses to us?

But deep in my heart I will always remember
One who gave her life up for one single glance.

Стэнли Кьюниц и Макс Хейуорд, «Lot's Wife»

And the just man trailed God's shining agent,
over a black mountain, in his giant track,
while a restless voice kept harrying his woman:
"It's not too late, you can still look back
at the red towers of your native Sodom,
the square where once you sang, the spinning-shed,
at the empty windows set in the tall house
where sons and daughters blessed your marriage-bed."

A single glance: a sudden dart of pain
stitching her eyes before she made a sound . . .
Her body flaked into transparent salt,
and her swift legs rooted to the ground.

Who will grieve for this woman? Does she not seem
too insignificant for our concern?
Yet in my heart I never will deny her,
who suffered death because she chose to turn.

Тони Клайн, «Lot's Wife»

The just man followed God's messenger,
Vast and bright against the black hill,
But care spoke in the woman's ear:
'There's time, you can look back still,
At Sodom's red towers where you were born,
The square where you sang, where you'd spin,
The high windows of your dark home,

Where your children's lives entered in.
She looked, and was transfixed by pain,
Unsure whether she could still see,
Her body had turned to translucent salt,
Her quick feet rooted there, like a tree.
A loss, but who still mourns the breath
Of one woman, or laments one wife?
Though my heart can never forget,
How, for one look, she gave up her life.
(The reference is to Lot's wife in Genesis 19:26)

Анна Ахматова, «Муза»

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Руперт Моретон, «Muse»

When I await her at the midnight hour
Then life appears to hang by slender strand.
Who cares for honour, youth or freedom's power
When piping guest arrives with flute in hand?

And here she is – from cloak now extricated,
Attentively on me she casts her eye.
I say: “Was Dante's Hell to you dictated
by bard himself?” She answers “It was I.”

Тони Клайн, «Muse»

When I wait, at night, for her to come,
Life, it seems, hangs by a strand.
What are honour, youth, freedom,
Next to the dear guest, flute in hand?

And now she enters, throws aside
Her veil, gazes deep in my eyes.
I ask her: 'Was that you, Dante's guide,
Dictating, in Hell?' She answers: 'I'.

Евгений Бонвер, «Muse»

When, in the night, I wait for her, impatient,
Life seems to me, as hanging by a thread.
What just means liberty, or youth, or approbation,
When compared with the gentle piper's tread?

And she came in, threw out the mantle's edges,
Declined to me with a sincere heed.
I say to her, "Did you dictate the Pages
Of Hell to Dante?" She answers, "Yes, I did."

Анна Ахматова, «Памяти М.А. Булгакова»

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.

Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,

И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.

И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.

О, кто поверить смел, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней погибших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех потерявшей, все забывшей, –

Придется поминать того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли.

Руперт Моретон, «In Memory of M. A. Bulgakov»

In place of burial roses, this is what I bring,
No less instead of censers' fragrance;
Your life was lived severely, and in everything
You offered excellent defiance.

As no one else you quipped, you drank your wine,
Between close walls you suffocated,
Invited unknown guest to come inside and dine,
Alone with her inside you waited.

And now you're gone, and all to silence falls,
No mention made of sad life vaunted,
My voice alone, like flute, now shrilly calls
At silent funeral feast, undaunted.

And who would dare to think to one, who's half-insane,
To one, who at lost days is shrieking,
To one, enwrapped by flame in smouldering pain,
Who's lost it all, abandoned seeking,

Would fall the task to honour one so full of life,
Of brilliant thoughts and wilful power,
Who yesterday addressed my elemental strife,
As trembling you denied death's hour?

Стэнли Кьюниц и Макс Хейуорд, «In Memory of M. B.»

Here is my gift, not roses on your grave, not sticks of burning incense. You lived aloof, maintaining to the end your magnificent disdain. You drank wine, and told the wittiest jokes, and suffocated inside stifling walls. Alone you let the terrible stranger in, and stayed with her alone. Now you're gone, and nobody says a word about your troubled and exalted life. Only my voice, like a flute, will mourn at your dumb funeral feast. Oh, who would have dared believe that half-crazed I, I, sick with grief for the buried past, I, smoldering on a slow fire, having lost everything and forgotten all, would be fated to commemorate a man so full of strength and will and bright inventions, who only yesterday it seems, chatted with me, hiding the tremor of his mortal pain.

Евгений Бонвер, «This I give you, instead of graveyard roses»

This I give you, instead of graveyard roses,
Instead of burning sticks of incense:
You died as staunchly as you lived,
With that magnificent disdain.

You drank wine and joked, the wittiest,
Though suffocating behind stifling walls,
You yourself let in the dreaded guest,
And stayed with her all alone.

Now you're gone. There's no more talk
Of your noble and sorrowful life.
Only, at your silent funeral,
My voice, like a flute, sounds out.

Oh, who would have believed that I,
Thrown to smoulder on a slow fire,
I, the half-mad mourner of buried days,
Who have lost and forgotten everything –

Would commemorate one so full of strength,
And purpose, and splendid schemes,
Who spoke to me, but yesterday it seems,
Hiding the tremor of your mortal illness.

Анна Ахматова, «Мужество»

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах.
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, –
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Нэнси Андерсон, «Courage»

We know what's at stake, and how great the foe's power,
And what now is coming to pass.
Every clock shows the same time—it's courage's hour,

And our courage will hold to the last.
The bullets can kill us, but cannot deter;
Though our houses fall, yet we will stand—
Through it all we will keep you alive, Russian word,
Mighty language of our Russian land.
Your sounds will remain pure and free on our tongues,
To be passed on unfettered through ages to come,
Forever!

Евгений Бонвер, «Courage»

We know what is now on History's scales,
What is, in the world, going now.
The hour of courage shew our clock's hands.
Our courage will not bend its brow.
None fears to die under the bullet's siege,
None bitters to lose one's home here, -
And we will preserve you, O great Russian speech,
O Russian great word, we all bear.
We'll carry you out, clear and free, as a wave,
Give you to our heirs, and from slavery save.
Forever!

Анна Ахматова, «Эхо»

В прошлое давно пути закрыты,
И на что мне прошлое теперь?
Что там? – окровавленные плиты
Или замурованная дверь,
Или эхо, что еще не может
Замолчать. Хотя я так прошу...
С этим эхом приключилось то же,
Что и с тем, что в сердце я ношу.

Руперт Моретон, «Echo»

Past's path long ago was barricaded,
Now I wonder, what for me is left?
Only grave slabs where the blood has faded
Or a crumbling doorway's bricked up cleft,
Or an echo that cannot but tarry
Even though I plead with it to stop...
Like the one that in my heart I carry
It's an echo I can never drop.

Евгений Бонвер, «Echo» (2002)

Long ago were paths to the past closed,
And what shall I do with past, at all?
What is there? Just washed with blood flat stones,
Or the door, immured in a wall.
Or the echo, that all time me worries,
Tho' I pray it to be silent, hard...
To this echo happened the same story,
That – to one, I bear in my heart.

Евгений Бонвер, «Echo» (2004)

There're no paths to where the former gone is.
I don't crave for the passed by long ago.
And what is there? The lit with blood floor stones,
The immur'd and forgotten door,
Or echo which still doesn't have any patience
To be quite mute, though I've prayed much for that...
This helpless echo fell in the same station,
In which is one in my heart set.

