

Ананьина Надежда Николаевна

**СТИХОТВОРЕНИЕ Ю. ТУВИМА "ТЫ" В ПЕРЕВОДЕ А. АХМАТОВОЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ**

Статья посвящается анализу перевода одного из стихотворений польского поэта Ю. Тувима. В начале статьи предлагаются некоторые сведения о поэте, его жизни и творческой деятельности. Далее в работе представлены наблюдения над фоносемантическими особенностями, стихотворным размером и средствами языковой выразительности оригинала и его перевода; проводится аналогия между творчеством двух поэтов, анализируются типологические проявления (совпадения, близость) их художественного мира.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/2.html](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/2.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (2). С. 8-11. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2008/2/](http://www.gramota.net/materials/2/2008/2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

мистическую связь потустороннего с реальным, земным бытием, но и приобщая живых людей к тайнам вечности и загробной жизни.

Жертвой жестоких, разрушительных сил, безраздельно правящих этим миром, стал и некогда прекрасный сад. В его описании сконцентрированы мотивы гибели векового уклада, трагического разлома бытия. Зброшенный, одичавший, заросший репейником и крапивой сад, кусты, опутанные паутиной, оказываются чуждыми любой вертикальности. Они поглощают идущий сверху свет, ассимилируют и переплавляют его в тьму.

Герой пытается бежать из царства тьмы и мрака в центр того пространства, которое раньше было идеалом гармонии, складывающейся из бесконечной красоты видимого мира и любовного единения людей в нем, - к скамейке и беседке - месту свиданий, уединения влюбленных, топосу их мечты о счастье. Но и они оказались во власти тех же негативно-деструктивных, уничтожающих сил. Любовь, предчувствие счастья, мечты - все в прошлом. Теперь в этот мир пришли и наполнили его собой пустота и обреченность. Человеческая душа чувствует себя осиротевшей, обездоленной, брошенной в усадьбе, где ее не улаживает, как раньше, соловьиное пение, а оглушает карканье ворон, не завораживают чувственная прелесть бытия, природы, их многоцветность и многозвучность, а угнетают невыносимо тягостные впечатления. То, что в прошлом обещало счастье, обернулось совсем иным: состоянием потрясенности, ощущением беды, тоски, памятью о чем-то безнадежно утраченном, прекрасном, возвышенном, что сливалось с песней соловья. Локус сада, в прошлом представлявший собой «заветное», «райское» место, превращается в средоточие чуждых, враждебных человеку сил.

Любовь и смерть, рай и ад, мир реальный и потусторонний образуют смысловое пространство, отмеченное оппозиционными парами символов. На уровне звуковой организации текста очевидное оценочное значение имеет противопоставление гармонического пения соловья зловещему карканью ворон, мелодически и ритмически упорядоченных звуков - неупорядоченному шуму.

Наряду с границей, разделяющей «здесь» и «там», в художественном мире произведения существуют и своеобразные знаки снятия оппозиций, их амбивалентности, смешения, слияния. Рассказчик вспоминает один из вечеров, проведенных в доме Сулеймана абзья, когда его дочь Фахрия играла на гитаре. Звуки музыки обладают силой приобщения к нездешнему, неземному, сверхреальному: в них слышится плач золотоголосого ангела. В горестном чувстве-рыдании угадывается переживание неустойчивости, изменчивости бытия, неверности жизненных благ, предчувствие утрат. Печальная мелодия перекликается с задумчивым взглядом карих глаз героини, в которых читались усталость от жизни, тоска. «Звуки» и «взгляд» наделяются пророческим даром - прозрением будущего, они проникают в сферу трансцендентного и сущностного. В данном эпизоде-воспоминании схвачена и прочувствована синкретическая слитность одновременно являющихся прошлого, настоящего и будущего, эмпирического и метафизического, единичного и универсального, частного и всеобщего.

Но произошедшие метаморфозы в жизни героев не получают никакой мотивировки. Жизнь предстает человеку вне ее внутренних смысловых связей, и его охватывает ужас. Ощущение разрыва между прошлым и настоящим реализуется в теме непознаваемости мира. Сюжет, лишенный причинной мотивировки, обладает повышенной способностью к символической типизации. Преувеличения, контрасты, соединение в художественном строе произведения реального и условного, метафоризация структурно-семантической трансформации топоса усадьбы, звуковые и цветовые лейтмотивы и др., формируя глубинный отвлеченно-метафизический пласт текста, служат средством художественного обобщения.

В творческом методе татарских прозаиков рассматриваемого периода отчетливее эксплицированы те моменты, которые в свернутом виде присутствуют в текстах русских реалистов XIX в. и представляют собой отношения смысловых пределов и возможных языков. В произведениях Ф. Амирхана, Г. Ибрагимова, Г. Исхаки, Ш. Камала и др. трансцендентный мир требует не просто условно-поэтического, но субстанционального понимания. Мотивировочные категории, принадлежащие разным смысловым рядам и находящиеся в русском классическом романе в драматическом единстве, взаимосвязи, взаимодействии, в творчестве данных авторов освобождены для самостоятельного существования и поставлены в подчинительные отношения.

#### СТИХОТВОРЕНИЕ Ю. ТУВИМА «ТЫ» В ПЕРЕВОДЕ А. АХМАТОВОЙ: ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ

*Ананьина Н. Н.*

*Институт международного образования и языковой коммуникации ТПУ*

**Статья рекомендована к публикации к.ф.н., проф. Уразаевой Т. Т. и к.ф.н., доц. Куриковой Н. В.**

*Статья посвящается анализу перевода одного из стихотворений польского поэта Ю. Тувима. В начале статьи предлагаются некоторые сведения о поэте, его жизни и творческой деятельности. Далее в работе представлены наблюдения над фоносемантическими особенностями, стихотворным размером и средствами языковой выразительности оригинала и его перевода; проводится аналогия между творчеством двух поэтов, анализируются типологические проявления (совпадения, близость) их художественного мира.*

Юлиан Тувим, известный польский поэт и переводчик, родился в городе Лодзи 13 сентября 1894 года в семье банковского чиновника. Он очень любил Польшу, любил город, в котором родился:

*Пусть те восхвалят Сорренто, Крым,*

*Кто на красоты надок.*

*А я из Лодзи.*

*И черный дым*

*Мне был отраден и сладок* [Польская поэзия XIX-XX вв. 1963: 202].

В молодости поэт занимался наукой. Хотел быть химиком и алхимиком, но после взрыва в домашней лаборатории Тувим увлекся литературой и боготворил слово до конца своей жизни. Первыми любимыми поэтами юности были Леопольд Стафф и Артюра Рембо. Затем его наставниками стали польские классики Кохановский и Словацкий; из русских - Пушкин, Блок, позднее - Маяковский. Свои первые стихи Тувим публикует в студенческом журнале ещё в 1918 году. Тогда же поэт вместе с несколькими друзьями участвует в создании литературного журнала «Скамандр», который дал название целой литературной группе, сыгравшей значительную роль в польской поэзии. Единой идейно-эстетической программы «скамандриты» не имели: общим для них было стремление развивать поэзию, не порывая с национальной поэтической традицией, и сблизить поэтическое творчество с реальной жизнью. Тувим выступил как новатор, обогативший тематику поэзии и её изобразительные средства, сблизивший поэтический язык с живой речью. Большинство его произведений характеризуют «усталость и одиночество, утонченная самоуглубленность, презрение к массе, бегство от жизни и от самого себя» [Живов 1939: 409]. Поэт ненавидел буржуазию, обличал и зло высмеивал её пороки. Но с глубокой и горькой иронией он признавал, что сам замкнут в её порочном кругу. Писать стихи Тувим начал рано. Уже в 1918 г. вышла первая книга его стихов «Подстерегаю Бога». В 1920 г. выходят следующие: «Пляшущий Сократ» и «Седьмая осень». В это время он увлекается театром. В 1924 г. в варшавском театре «Новая комедия» была поставлена тувимовская инсценировка повести Гоголя «Шинель». Оказалось, Акакий Акакиевич - это не только маленький русский человек, но и такой же загнанный в угол поляк. Показывая социальные проблемы общества, Тувим наживал политических врагов и вызывал непонимание друзей. С годами конфликт поэта с тогдашней польской действительностью усугубляется: в 30-е годы в его творчестве появляется протест против буржуазии и военщины. А в сентябре 1939 г. в Польшу вступили гитлеровские войска. Тувим эмигрирует сначала в Париж, потом в Португалию и, наконец, в Нью-Йорк. В 1944 г. поэт написал обращение, озаглавленное «Мы - польские евреи». Это публицистическое выступление стало очень популярным. В нём автор, защищая свою нацию, говорил, что среди любого народа есть умные и глупые, честные и бесчестные, интересные и скучные, достойные и недостойные.

В 1946 г. он возвращается на родину и участвует в «культурном строительстве» [Польская поэзия XIX-XX вв. 1963: 198]. Его сборник «Новое собрание сочинений» (1953 г.) прославляет строительство новой Польши. В это время Тувим много работал, выпустил антологию польской поэзии, сборник сатирических произведений «Пером и перышком». Кроме того, автор сделал блестящие переводы стихов Пушкина, Маяковского, Брюсова, Пастернака, которые являются «достижениями переводческой культуры» [Живов 1939: 410]. За своё творчество поэт был удостоен Государственной премии.

Ахматовой впервые предложили перевести польского поэта в редакции издательства «Художественная литература» в мае 1964 г. Уже к сентябрю она перевела 5 стихотворений для издания сборника стихов Ю. Тувима. Всего поэтесса перевела 16 его стихотворений, двенадцать из них вошли в книгу «Голоса поэтов. Стихи зарубежных поэтов в переводе Анны Ахматовой» (1965 г.). Редактор сборника М. А. Зенкевич высоко оценил эти переводы и назвал их «блестящими» [Королева 2005: 916]. Среди них стихотворение «Ты».

«Ты»

Ty trzymasz mnie na ziemi,

Ty wznosisz mnie do nieba,

Tyś jest mi tutaj wszystkim,

Po co a tam iść trzeba.

*(Ты держишь меня на земле, ты возносишь меня в небеса,  
ты для меня здесь всё, за чем надо идти туда)*

O tobie wiem jedynie

I tylko Ciebie umiem.

Na świat machnąłem ręką:

I tak nic nie zrozumiem!

*(Я знаю только о тебе и только тебя постиг. На мир я  
махнул рукой: всё равно ничего не понять!)*

Co krok - to nova droga,

Co mysl - to otchłań wrąca.

Ty jedna odpowiadasz,

Mówiąca czy milcząca.

*(Что ни шаг - то новая дорога, что ни мысль - кипящая  
пучина. Только ты отвечаешь, молчишь ли ты или говоришь)*

«Ты»

Ты - связь моя с землею,

Небесная отрада,

Ты - всё на белом свете,

К чему стремиться надо.

И лишь тебя я знаю,

Лишь ты мне благодатна.

На мир махнул рукою -

Мне всё там непонятно.

Там что ни мысль - пучина,

И что ни шаг - распутье,

Молчишь ли, говоришь ли -

Ты прояснение сути.

Krwi słucham twego serca,  
Bijącej w białej piersi  
I trwam miłością błędną  
W tym życiu, pełnym śmierci.  
(Я слушаю кровь твоего сердца, которое бьётся в белой  
грудь, и живу безумной любовью в этой жизни, полной  
смерти)

Твоё лишь слышу сердце  
С его кипучей кровью.  
И в жизни полной смерти,  
Единой жив любовью.

Ахматовой удалось сохранить и размер стихотворения (4-х стопный ямб), и рифмующиеся 2 и 4 строки с женскими рифмами, которые придадут стихотворению плавное звучание. Каждая строфа состоит либо из двух предложений, либо из одного сложного. У польского автора предложения осложнены однородными членами, повторами. Это делает строфы в интонационном отношении более напряженными. Интонационное напряжение усиливается введением восклицательной конструкции (I tak nic nie zrozumiem!). Ахматова была очень сдержанна в своих стихах, но в переводе она также использует повторы и синтаксические параллелизмы, избегая лишь не свойственного для неё восклицания.

Композиционно стихотворение построено таким образом, что каждое отдельное четверостишие оказывается органично вплетённым в смысловой узор целого произведения. Тот же организационный принцип прослеживается в переводе. Мысль, выраженная в конечной строке одного четверостишия, рождает начало новой строки, связь между которыми обнаруживает себя в семантических повторах или последовательном развитии художественных образов.

Гласные переднего ряда [i], [e] и дифтонги, содержащие их, придают стихотворению плавное, «светлое» звучание:

Ty trzymasz mnie na ziemi,  
Ty wznosisz mnie do nieba,  
Tyś jest mi tutaj wszystkim,  
Po co a tam iść trzeba.

Поэтесса сохраняет эту фонетическую особенность (добавляя ещё один гласный переднего ряда [я]), ключевыми словами являются *небо, небеса, небесная...*

Ты - связь моя с землею,  
Небесная отрада,  
Ты - всё на белом свете,  
К чему стремиться надо.

Перевод отличает близкое к оригиналу воспроизведение образно-смысловой структуры. Речь идёт не о дословной передаче мысли, а о более широком видении стиха, его эмоциональной настроенности. Первые строки стихотворения настраивают читателя на простой душевный тон, задаваемый несложными синтаксическими конструкциями. Уже первая строфа перевода обнаруживает некоторые формальные несовпадения с оригиналом. У Тувима: *Ty trzymasz mnie na ziemi / Ty wznosisz mnie do nieba* (ты держишь меня на земле, ты возносишь меня в небеса). Пространство лирического героя - земля (на которой он чувствует себя неуютно и удерживает его только она) и небеса (куда он, по-видимому, стремится и может попасть опять же только с помощью неё). Тувим использует глаголы настоящего времени (держишь, возносишь). У Ахматовой безглагольные конструкции: *Ты - связь моя с землею / Небесная отрада*. Время здесь становится неважным и неизвестным, стремится к бесконечности. Героиня стихотворения уже не просто **держит** лирического героя на земле, а **связывает** его с землею. Ощущение душевного дискомфорта, которое испытывает герой на земле, остаётся, но немного сглаживается. Ахматова использует абстрактное существительное *отрада*, значение которого (утешенье, наслаждение) усиливается прилагательным *небесная* - возвышенная, чистая, противоположная всему земному. Далее у Тувима: *Tyś jest mi tutaj wszystkim* (ты для меня здесь всё), Ахматова *здесь* расширяет до вселенной, используя устойчивую метафору: *Ты - всё на белом свете*. Глагол *iść* (идти) с союзом *po co* (за чем) Ахматова объединяет в одно слово *стремиться*, объединяющее и движение и цель.

В следующей строфе Ахматова сохраняет синтаксические повторы, которые усиливают значимость, единственность лирической героини, но использует разговорную интонацию: *И лишь тебя я знаю / Лишь ты мне благодатна*. У Тувима: *O tobie wiem jedynie / I tylko Ciebie umiem*. (Я знаю **только** о тебе и **только** тебя постиг). Здесь поэтесса снова не использует глаголы, заменяя их наречием (*непонятно*) и кратким прилагательным (*благодатна*), приближающимися по своей функции к глаголу. В следующих строках нет существенных расхождений, кроме появившегося в переводе местоимения *там*. Ахматова подчёркивает отстранённость героя от мира: *На мир махнул рукою / Мне всё там непонятно*. Кроме этого, переводчица «снимает излюбленные в этот период поэтом восклицания», которые не свойственны её собственному сдержанному слогу (*I tak nic nie zrozumiem!* и *Мне всё там непонятно*) [Богомолова 1987: 180].

Далее у польского поэта: *Co krok - to nowa droga / Co mysl - to otchłań wraса* (Что ни шаг - то новая дорога, что ни мысль, кипящая пучина). Русская поэтесса меняет местами строки, ставя на первое место разум, а после - действие. У неё: *Там что ни мысль - пучина / И что ни шаг - распутье*. В первой строке теряется определение *кипячая*, но добавляется указание на пространство, и опять же это враждебное **там**. У Ахмато-

вой уже не просто *дорога*, а *распутье* - место, где сходятся или расходятся дороги, где герой в раздумье о том, как двигаться дальше. Следующие две строки переводчица опять переставляет местами, заменяя глагол более ёмким и широким существительным со значением процесса: *прояснение сути*. Не просто ответ, а выявление самого важного, существенного в жизни. Любовь - чувство, которое определяет для героини смысл жизни, ее ход; оно - естественное состояние человеческого сердца.

Ty jedna odpowiadasz,  
Mówiąca czy milcząca.

(Только ты отвечаешь, молчишь ли ты или говоришь)

Молчишь ли, говоришь ли -  
Ты прояснение сути.

В последней строфе теряется строка: *Więcej w białej piersi* (которое бьётся в белой груди). *Кровь сердца* переводчица интерпретирует как *сердце с кипучей кровью*. У Ахматовой появляется характер героини: «кипучий» - страстный, пылкий. Следует обратить внимание на форму глаголов: *ślucham* (*слушаю*) и *śłyszę*. *Слушать* - больше, чем *слышать*. По существу «слышать» - значит физически воспринимать звук. Тогда как «слушать» - значит воспринимать звуки определенного значения. Человек слышит в результате реакции органов чувств. Слушание же - волевой акт. Чтобы слушать, необходимо желание.

Эпитет *безумная* (любовь) Ахматова, следуя своей сдержанности, заменяет на *единая*. Тем самым стихотворение завершается тем, с чего оно начиналось - единственностью той, которая и «связь с землёю», и «прояснение сути».

В своей любовной лирике Ахматова часто обращается ко второму лицу, которое ощущается присутствующим. Многие её стихотворения начинаются прямо с «ты» или с соответствующей глагольной формы. («Ты знаешь, я томлюсь в неволе», «Ты письмо моё милый не комкай», «Как соломинкой пьёшь мою душу» и др.). Кроме этого, исследователи подчёркивают характерные для поэтессы разговорные интонации и редкие метафоры. Может быть, поэтому в этом стихотворении поэтессе удалось найти общий тон с польским автором. Ахматова вводит более спокойные, нейтральные, привычные образы. Делает она это с замечательным тактом, позволяя себе подобные отступления, как правило, только в мелочах - в эпитетах, во вспомогательных образах, в интонации. Изменяя внешние формы, перестраивая отдельные фразы, поэтессе удалось очень точно передать то, о чём писал на своём языке Тувим.

#### Список использованной литературы

1. Богомолова Н. А. Польские и русские поэты XX века. Творческие связи. Аналогии. Художественный перевод. - М., 1987.
2. Гурвич И. Любовная лирика Ахматовой (целостность и эволюция) // Вопросы литературы. - М., 1997. - № 5.
3. Живов М. Тувим // Литературная энциклопедия: В 11 т. - М., 1939. - Т. 11.
4. Королева Н. В. Комментарии // Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 8 томах. - М., 2005. - Т. 8 (дополнительный): Переводы. 1950-1960-е гг.
5. Польская поэзия XIX-XX вв.: В 2-х томах / Под ред. Ю. Живова. - М., 1963. - Т. 2.
6. Julian Tuwim. Dzieła. - Warszawa, 1955. - Т. I: Wiersze.

#### АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕЙОРАТИВНОЙ ОЦЕНКИ В РУССКИХ И АНГЛИЙСКИХ СУБСТАНТИВНЫХ ФЕ

Белобородова А. В.

Челябинский институт экономики и права им. М. В. Ладощина

Статья рекомендована к публикации д.ф.н., проф. Поповой Н. Б. и к.ф.н. Юздовой Л. П.

Данная статья посвящена рассмотрению формирования пейоративного коннотативного компонента во фразеологизмах в английском языке. Антропоцентрическая обусловленность моральной оценки раскрывается в статье на примере субстантивных фразеологизмов, дающих негативную оценку личности и ее атрибутам - поведению, поступкам, суждениям.

Человек, оценивая свойства, определяет качество «предметов», выражает свою оценку; без человека нет ни качества, ни оценки, существуют лишь свойства предмета сами по себе. Оценка отражает не реальный мир, а отношения между существующим миром и его идеализированной моделью. В современной лингвистике нет единого толкования термина *оценка*: этим термином обозначают средства суффиксации со значением оценки, всю совокупность значений и средств языка, выражающих эмоциональное отношение. Оценка - языковая функционально-семантическая категория, имеющая сложную структуру и большой круг средств выражения.

При оценивании всегда имеется субъект оценки, объект оценки и оценочное отношение. Оценка нередко относят к сфере модальности. Безусловно, оценка и модальность связаны, но между этими понятиями существует и различие: модальность выражается на уровне высказывания, а оценочность широко проявляется во фразеологизмах и лексемах. Языковая категория оценки является отражением мыслительных процессов, которые ведут к установлению ценности всевозможных объектов. Категория оценки признаётся функционально-семантической и имеет особое, единое для всех репрезентирующих единиц, содержание, многочис-