

Даллакян Армине Вачагановна

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ПЕРЕВОДАХ К. Д. БАЛЬМОНТА С АРМЯНСКОГО ЯЗЫКА

Статья посвящена изучению творчества К. Д. Бальмонта, в частности, затрагиваются вопросы переводоведения, анализируются переведённые произведения К. Д. Бальмонта с армянского языка на русский язык. Основное внимание автор уделяет переводческому методу К. Д. Бальмонта, его индивидуальному стилю воссоздания исходного художественного текста в другой языковой системе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/2-2/17.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (44): в 2-х ч. Ч. II. С. 66-70. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 8133

Филологические науки

Статья посвящена изучению творчества К. Д. Бальмонта, в частности, затрагиваются вопросы перевода, анализируются переведённые произведения К. Д. Бальмонта с армянского языка на русский язык. Основное внимание автор уделяет переводческому методу К. Д. Бальмонта, его индивидуальному стилю воссоздания исходного художественного текста в другой языковой системе.

Ключевые слова и фразы: переводческий метод; индивидуальный стиль; языковая система; контекст; интертекст; личность переводчика.

Даллакян Армине Вачагановна, к. филол. н.
Ивановский государственный политехнический университет
armyda@mail.ru

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ПЕРЕВОДАХ К. Д. БАЛЬМОНТА С АРМЯНСКОГО ЯЗЫКА ©

Тема, которая находится в центре нашего внимания, связана сразу с несколькими аспектами изучения творческого наследия К. Д. Бальмонта. Во-первых, «женщина», «женственность», «женское начало» – это одна из основ художественного мира поэта. По точному замечанию Т. П. Шитовой, «в той или иной мере, в той или иной форме поэт постоянно обращается к выражению важного структурного компонента его поэтического космоса – женского начала» [15, с. 4].

Другая сторона заявленной темы – это переводческий метод К. Д. Бальмонта, его индивидуальный стиль воссоздания исходного художественного смысла в другой языковой системе.

Цель нашей статьи – рассмотреть образ женщины в переводах К. Д. Бальмонта с армянского языка.

Согласно нашим выводам, изложенным в диссертации «К. Д. Бальмонт – переводчик армянской поэзии», переводы Бальмонта с армянского языка – это некий интертекст, в котором часть образной системы связана с художественным миром поэзии армянского автора, а другая часть – с лирикой Бальмонта, где личность переводчика ощутимо проявлена в переводимых текстах. Стихотворения армянских авторов в переводе Бальмонта органично встроены в контекст оригинальной лирики переводчика, образы женщины в переводах с армянского коррелируют с теми женскими образами, которые характерны для оригинальной лирики художника. М. В. Рябова выделяет три фактора, создающие трудности при извлечении и сохранении смысла исходного текста. К ним она относит наличие переводческой программы, невозможность сохранения авторского стиля и различие культурных моделей восприятия оригинала и перевода. «Проявление субъективности переводчика должно считаться естественным, поскольку смысловой сдвиг при переводе обусловлен его природой и движением смыслов текста, а переводческие решения могут носить в большей или меньшей степени творческий, индивидуальный характер» [12, с. 108].

По мнению исследователей, в эстетической системе Бальмонта образ женщины принципиально амбивалентен. Женщина одновременно несёт в себе созидающий смысл, является неким идеалом и олицетворяет разрушительное, гибельное начало.

Н. А. Молчанова, размышляя о символике женского имени в поэзии Бальмонта, пишет, что в стихах, посвященных первой жене поэта, Ларисе Гарелиной, «встает образ обольстительной, но в то же время коварной женщины в духе inferнальных героинь Достоевского, которые несут в своей любви не только удовольствия эроса, но и страдания, и гибельное начало» [10]. Иной женский тип воплощался, и, соответственно, иная символика использовалась Бальмонтом при создании образа Екатерины Алексеевны Андреевой (второй жены поэта): «ее чувства подобны живительной прохладе» ее образ – это уже «не огонь, а ровный матово-серебристый свет» [Там же].

Иными словами, в целом, амбивалентное женское начало в лирике Бальмонта воплощается зачастую в противоположных женских образах. Нечто подобное можно наблюдать и в переводах с армянского. О том, насколько важен образ женщины в этих переводах, говорит уже тот факт, что из девяти переводов четыре непосредственно посвящены женщине или воплощению женского начала. Это перевод легенды «Ахтамар» О. Туманяна, перевод стихотворения П. Дуряна «Она», стихотворение В. Терьяна «Наирянка» и перевод стихотворения женщины-поэта Сипил «Ладан».

Кроме стихотворения «Ладан», в котором женский образ «закодирован» непосредственно в лирической героине, остальные тексты изображают женщину объективировано. Так же, как и в оригинальном творчестве Бальмонта, женские образы переводов можно условно разделить на роковые, губящие, хтонические и светлые, чистые, ангелоподобные.

Примером первого женского типа может служить героиня легенды «Ахтамар» О. Туманяна [2, с. 571-573]. Древняя легенда, поэтически переработанная Туманяном, в переводе Бальмонта, при сохранении точности словесного оформления и сюжета, становится примером тайны и трагедии любви вообще. Конкретные приметы пейзажа превращаются в знаки чарующей живой стихии: «остров полон прежних чар»; «свет далекий», «искры света манят лаской тайных чар», «звезды ропшут и трепещут».

При сопоставлении оригинала становится очевидным, что перевод Бальмонта более лаконичный, почти афористичный. Он не передает стилистических и эмоциональных оттенков образов оригинала.

Это, однако, практически не касается образа героини: и в оригинале, и в переводе Тамар «бесстыдная» и «бесстыжая». Оригинал, правда, более прямолинеен в оценках: Тамар настолько «развратна», что о ней «сплетничают» звезды. У нас нет возможности в рамках данной статьи дать подробный сопоставительный анализ перевода и оригинала, поэтому просто отошлем к нашей диссертации, уже упомянутой выше. Сейчас нам важнее, какой предстает Тамар в интерпретации Бальмонта. Очевидно, что не только бесстыдной, но и роковой и губящей.

Каждой ночью искры света
Манят лаской тайных чар:
Каждой ночью, тьмой одета,
Ждет его к себе Тамар [7, с. 582].

«Ласка тайных чар» Тамар приводит в итоге возлюбленного к смерти. В переводе О. Туманяна – гибель влюбленного юноши результат действия «злых сил», Тамар – такая же жертва, как и ее герой. Однако сам сюжет легенды перекликается, к примеру, с балладой Бальмонта «Замок Джэн Вальмор»: хозяйка замка «надменная красавица» увлекает и губит влюбленных в нее:

Но ради Джэн, о ради Джэн,
И смерть сама желанна [6, с. 200].

Даже то, что гибнут влюбленные юноши от «змеиного взгляда» Джэн ночью, также перекликается с сюжетом армянской легенды.

В полночный сад зовет она
Безумных и влюбленных,
Там нежно царствует луна
Меж елей полусонных [Там же]...

Как видим, образ героини поэмы в равной степени подсказан и оригиналом, и эстетическими предпочтениями переводчика.

Совсем другой женский тип воплощался и, соответственно, иная образность использовалась Бальмонтом при создании образа девушки в переводе стихотворения П. Дуряна «Она».

Бальмонт, сохраняя здесь общую словесную канву оригинала («девушка», «роза весенняя», «небо» – «высь поднебесная», утрачивает метафорическую «объемность» текста армянского поэта. П. Дурян с помощью сложной системы «перекличек» создает образ взаимоотражения человека – «юной девушки» – и мира. Бальмонт же разворачивает лирический сюжет, следуя выбранной логике прочтения: на «небо» (обратим внимание: лаконичный образ оригинала превращается в поэтический штамп «высь поднебесная») не стоит смотреть, если оно не похоже на глаза красавицы. У Дуряна все несколько иначе. Поэт прямо спрашивает о том, что если бы юная девушка прямо отражала мир *горний* «неземной эфир», то нужно ли было бы смотреть на небо? Если бы в человеке прямо отражался *горний* мир, то, возможно, само небо бы не было нужно.

В лирическом сюжете Бальмонта вся красота мира воплощена в образе непорочной девушки. У Дуряна же незапятнанная красота девушки – это знак высшей гармонии мира. Лирическая героиня Дуряна – часть вселенной, а не ее центр, как в переводе Бальмонта.

В целом, образность перевода позволяет однозначно противопоставить героиню стихотворения «Она» героине поэмы «Ахтамар»: в ней нет гибельности и роковой привлекательности, она чиста и непорочна. «Весенняя роза», «высь поднебесная» – вот объекты сопоставления с героиней. В последней строфе Бальмонт прямо называет «юную девушку» «чистой» (в оригинале «непорочная»).

Тот же женский тип мы встречаем и в переводе стихотворения В. Терьяна «Наирянка» (сборника «Поэзии Армении»). Это наиболее точный во всех смыслах перевод Бальмонта с армянского языка: совпадают лексемы, отдельные словосочетания, целые строки, отсутствуют фрагменты, которые можно было бы назвать «вольным» переложением. Думается, метафорический, но верный ответ на вопрос, почему это происходит, дает И. Р. Сафразбекян: «Уже в первой строке тонко найден ключ ко всему стихотворению: –Мне наирянка улыбнулась тонкостанная...» [13, с. 216].

Образ героини стихотворения – наирянки – в переводе наделен не отвлеченно-абстрактной таинственностью, а вполне конкретными национальными чертами: «открытый облик девы гор», «наирянка тонкостанная». Переклички на уровне образного строя переводов стихотворений «Наирянка» и «Она» очевидны: героиня «непорочная и чистая», у нее «открытый облик», «в сердце – роза», она – «заря из ночи данная» [8, с. 412].

Очевидно, что перед нами – иная ипостась героини лирики Бальмонта. Приведем лишь некоторые примеры из текстов поэта, где так решается образ героини:

Ты мне понравилась так сразу оттого,
Что ты так *дественно-стыдлива* и прекрасна («Сразу») [5, с. 68]...

или:

И *тонкий стан* ко мне прильнул в воздушном сне,
И предал я свой дух *чарующей весне* («Люси, моя весна!..») (выделено автором – А. Д.) [Там же].

В стихотворении «Голубая роза» – сложная переключка природных образов и образа Юной Девы, но сама образность та же, что и в переводах с армянского:

Горы встали кругом, в снеге рады цветам,
Юной Девой одна называется там.
С этой Девой далекой ты слита Судьбой,
Роза-влага, цветок голубой.

Вы равно замечались о горной весне.
Ваша мысль – в голубом, ваша жизнь – в белизне.
Дева белых снегов, голубых ледников,
Как идет к тебе Роза Ветров (выделено автором – А. Д.) [6, с. 168]!

Белый, голубой, горные выси, «девственно-бледные дикie розы» (образ из стихотворения Бальмонта «PASEO DE LAS DELICIAS B SEVILЬE») – все это символы чистоты и невинности в лирике К. Бальмонта и в переводах с армянского. Как видим, лирические сюжеты и образная система в переводах К. Бальмонта тесно связаны с оригинальным лирическим оформлением женских образов в стихах самого поэта.

Еще один аспект интересующей нас темы – это попытка выразить женскую душу что называется от первого лица. «В письме к поэтессе и переводчице Л. Н. Вилькиной Бальмонт признавался: – Меня интересуют только женские души» <...> Женские души Бальмонт считал более тонкими, отзывчивыми, мягкими, и в нем самом некоторые современники (например, В. Я. Брюсов – прим. автора – А. Д.) находили эти «женские» качества» [10].

Итак, поэту ближе женские души, да и в нем самом зачастую проявляется феминное начало, о женском языке его произведений неоднократно писал И. Анненский.

Своеобразной попыткой выразить «женскую душу» стал перевод Бальмонтом стихотворения Сипил «Ладан». Подстрочный перевод стихотворения «Ладан» наглядно показывает, насколько изысканной была образность, к которой прибегает армянская поэтесса. Так, нельзя не обратить внимания на центральную развернутую метафору: «Тайно колыхнутся дрожащие рыдания» [9, с. 129] [(подстрочный перевод автора – А. Д.).

Этот образ сложно переплетается с предметным описанием струящегося дымного благовония ладана в храме: «У святых колонн седая пелена (дымка)» [Там же] [(подстрочный перевод автора – А. Д.).

Возникает параллель «дым ладана – рыдания и мольбы», благодаря которой ладан становится своего рода посредником между миром дольным и миром горным, воплощением «рыданий» женщины. При этом весь этот комплекс смыслов в оригинале дан лишь намеком, нет даже открытого (союзного) сравнения, это лишь образные ряды, последовательно подчеркивающие двойную природу ладана, одновременную его причастность земному и высшему.

К сожалению, перевод Бальмонта не сохраняет сложности построения центрального образа оригинала. Строки Сипил: «У святых колонн седая пелена (дымка), / Тайно колыхнутся дрожащие рыдания» (подстрочный перевод автора – А. Д.) [9, с. 129].

Бальмонт переводит: «У сумрачных колонн, где стонов тлеет страсть, / Трепещет белое снежисто покрывало» [8, с. 447].

Как можно заметить, в переводе этих двух фрагментов количество неизменных лексических единиц минимально: «колонны», «вещество», «запах», «пламя». Чаще Бальмонт прибегает к приему перевода, который получил название «модуляции или смыслового развития». Этот прием представляет собой замену слова или словосочетания оригинала единицей языка перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы.

Так, Бальмонт заменяет уже в первой строке «ладан» на «фимиам». С точки зрения референциального значения оба слова тождественны, обозначают ароматическую смолу, которую используют при богослужении. Однако прагматические значения этих лексем расходятся: фимиам звучит более книжно, литературно, кроме того, сочетание «курить фимиам» (в отличие от словосочетания оригинала «курить ладан») имеет еще и фразеологическое значение – воздавать всяческие почести, петь славословия, непомерно и восторженно восхвалять. Обратим также внимание, что в творчестве самого Бальмонта фимиам употребляется в стихотворении «Зимний дым» в значении сходном с тем, которое мы встречаем в тексте Сипил:

Дым встает, и к белой крыше
Под упорством ветра льнет.
Встало Солнце. Ветер тише.
Дым воздушный отдохнет.

Будет ровной полосой
Восходить, как фимиам.
Вечнотающей красою
К вечно синим Небесам [6, с. 39]!

Иначе говоря, слово в переводе становится более «литературным» и более «бальмонтским». Нельзя не заметить, что везде, где оригинал дает возможность выбора, Бальмонт выбирает лексику с книжными коннотациями. Из вариантов «алтарём (ризницей, храмом)» переводчик выбирает алтарем. «Курить фимиам перед алтарем» звучит почти как поэтический штамп, в то время, как для Сипил важно, на наш взгляд, лишь указание на «место действия», пространство развертывания лирического сюжета.

Условно говоря, у Бальмонта выбор того или иного варианта словоформы соотносится с контекстом перевода в большей степени, чем с эстетической системой оригинала. К примеру, «запах входит» разворачивается для поэта-переводчика в сложную систему ассоциаций: «запах» – «цветок» – «чашечка кадила». Все вполне логично и последовательно в художественной системе перевода. Однако при таком развертывании образа утрачиваются смысловые оттенки оригинала. Для Сипил «недра (лоно) кадила» – это символ земного материального и даже порождающего начала. Перевод не сохраняет даже намека на этот смысловой подтекст.

Финальное четверостишие, в котором акцент переключается с образа ладана на женский образ, также различается в оригинале и в переводе: перевод более традиционно риторичен. Сравним:

Бальмонт

И сердце женщины, лелеющее стон,
Когда расплавится, тогда лишь будет сильно
И сталью вырвется из кожаных ножен,
Лазурным пламенем взнесясь над всем, что пыльно
[8, с. 447].

Подстрочный перевод

Алое сердце несчастной женщины
Не должно освободиться из сильных ножен.
До тех пор пока не растает, рассосётся
Чистыми желаниями пожирая пламя
[9, с. 172-173].

Смысл оригинала в том, что сердце несчастной девушки лишь тогда освободится от оков горя, когда растает в стремлении в высшему, в «чистых желаниях», как тает ладан, превращаясь в нечто бесплотное. У Бальмонта сердце «лелеющее стон» (традиционно-поэтическая риторика) станет сильным закаленным, как сталь, покинув «ножны» и возносясь надо всем мирским («что пыльно»). «Кожаные ножны», «сталь», вырвавшаяся из ножен, «лазурное пламя» – вся эта условно метафорическая лексика, согласуясь со стилем перевода, заслоняет собой тонкую и интимную интонацию оригинала.

Структура отдельных образов (особенно тех, которые строятся в оригинале на основе сложных метафорических ассоциаций), образная система в целом в переводе меняется автором намеренно и эти изменения принципиально важны для него. Однако выразить «женскую душу» Бальмонту не удастся: интимное женское начало замещается условно-поэтической риторикой, зачастую близкой по форме к стихам самого поэта. Такой способ перевода в современном переводоведении оправдывается многими специалистами: «переводчик, получив от заказчика задание на передачу информации, в процессе своей деятельности самостоятельно решает, что и как должно быть передано, чтобы обеспечить оптимальный прием передаваемой информации» [11, с. 122].

Таким образом, анализ образов женщин в переводах Бальмонта с армянского лишний раз показывает насколько личностно переводчика и его художественный мир довлеют над текстами переводов. В переводах с армянского узнаваемы как женские типы Бальмонта-лирика, так и внутренняя потребность выразить женскую душу (обрести своего рода гармонию мужского и женского, тот изначально единый «Пол», о котором поэт пишет в своем эссе «Поэзия как волшебство»).

Список литературы

1. Амирханян М. Д. Русская художественная литература и геноцид армян. Ереван: Айастан, 1988. 272 с.
2. Армянские беллетристы драматурги и поэты: в 2-х т. / под редакцией Ю. Веселовского и М. Берберяна. М.: Типолиторг, 1894. Т. 2. 573 с.
3. Армянские поэты в переводах К. Д. Бальмонта / сост., заклочит. ст. С. В. Даллакян. Иваново: Издатель Епишева О. В., 2008. 32 с.
4. Армянские поэты нового времени / вст. ст. С. М. Джрбашяно; сост., библиографические справки, прим. М. Г. Джанполадян, А. С. Шарудян; редакция стихотворных переводов Е. М. Николаевской. Л.: Советский писатель, 1983. 560 с.
5. Бальмонт К. Д. Избранное. Стихотворения; Переводы; Статьи. М.: Худ. лит., 1980. 742 с.
6. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 2-х т. М.: ТОО «Можайск-Терра», 1994. Т. 1. 832 с.
7. Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969. 742 с.
8. Брюсов В. Я. Поэзия Армении с древнейших времён до наших дней. М.: Моск. армянский комитет, 1916. 523 с.
9. Даллакян А. В. К. Д. Бальмонт – переводчик армянской поэзии: дисс. ... к. филол. н. Иваново, 2010. 173 с.
10. Молчанова Н. А. Символика женского имени в лирике К. Д. Бальмонта [Электронный ресурс]. URL: <http://balmontoved.ru/knigi/298.html> (дата обращения: 09.12.2014).
11. Петрова Е. С., Статеева Е. В. Перевод и коммуникативная языковая медиация: границы понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 9. Ч. 2. С. 121-126.
12. Рябова М. В. Проблема ассимиляции культурных смыслов при переводе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 2. С. 106-109.
13. Сафразбекян И. Р. И. Бунин, К. Бальмонт, В. Иванов, Ф. Сологуб – переводчики антологии «Поэзия Армении» // Брюсовские чтения – 1966. Ереван: Советакан грох, 1968. С. 214-218.
14. Сборник армянской литературы / под ред. М. Горького. Пг.: Книгоизд-во «Парус» А. Н. Тихонова, 1916. 200 с.
15. Шитова Т. П. Женщина в лирике К. Д. Бальмонта: поэтика, образ, миф: автореф. дисс. ... к. филол. н. Иваново, 2003. 17 с.

IMAGE OF A WOMAN IN THE TRANSLATIONS
BY K. D. BALMONT FROM THE ARMENIAN LANGUAGE

Dallakyan Armine Vachaganovna, Ph. D. in Philology
Ivanovo State Polytechnic University
armyda@mail.ru

The article is devoted to investigating the creative work of K. D. Balmont, in particular, the author touches on the issues of theory of translation, analyzes the works translated by K. D. Balmont from the Armenian into Russian. The researcher pays special attention to K. D. Balmont's translation method, his individual style of reconstructing the original literary text in the other language system.

Key words and phrases: translation method; individual style; language system; context; intertext; personality of a translator.

УДК 81

Филологические науки

Данная статья посвящена исследованию информационно-понятийного ядра концепта «консерватизм» в английском и русском языках. Этимология слова – основного имени концепта – и историческая справка о его употреблении позволяют выявить его концептуальную структуру. Раскрытие содержания концепта «консерватизм» и определение специфики его языкового выражения осуществляются при помощи метода словарных дефиниций и выявления репрезентирующих данный концепт слов-синонимов.

Ключевые слова и фразы: концептуальная структура; внутренняя форма слова; этимология; языковое выражение; метод словарных дефиниций; языковая оценка; интерпретация.

Даниленко Наталья Борисовна

Челябинский государственный университет (филиал) в г. Миассе
nbdanilenko@gmail.com

ЛЕКСЕМНЫЙ УРОВЕНЬ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «КОНСЕРВАТИЗМ»
В РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ[©]

Вопрос о методах исследования концепта рассматривается многими учеными, при этом общепризнано мнение об ограниченности любого метода. По утверждению Ю. С. Степанова, «слоистое» строение концепта предполагает использование «не одного, а совокупности нескольких различных методов при изучении концепта» [16, с. 46].

З. Д. Попова и И. А. Стернин обращают внимание на то, «что большинство исследователей вычленяют в составе концепта образ, определенное информационно-понятийное ядро и некоторые дополнительные признаки» [15, с. 106]. Таким образом, при описании концепта должны быть учтены не только понятийно-дефиниционные, но и коннотативные, образные, оценочные, ассоциативные характеристики.

В. А. Маслова полагает, что «получить доступ к концепту лучше всего через средства языка, через слово, предложение, дискурс» [13, с. 59]. В своей книге «Когнитивная лингвистика» В. А. Маслова перечисляет современные методики описания и изучения концептов, которые используют исследователи: это профилирование (Е. Бартминский), выявление вертикальных синтаксических полей (С. М. Прохорова), концептуальный анализ (Л. О. Чернейко), определение вертикального контекста (О. С. Ахманова и И. В. Гюббенет) и другие [Там же, с. 65].

В своих научных трудах, посвященных исследованию концепта, Ю. С. Степанов обращается к исследованиям К. Д. Кавелина (1818-1885); именно последний впервые поставил вопрос о методе не только в русском, но и в европейском масштабе. Указывая на «требование метода, которое формулирует Кавелин: при изучении народных обрядов, поверий, обычаев – искать их непосредственный, прямой, буквальный смысл», и подчеркивая тот факт, что «это то самое, что позднее лингвисты назвали внутренней формой слова (обычая, обряда)», Ю. С. Степанов делает вывод о том, что «применительно к наиболее отдаленному в историю слою был впервые поставлен вопрос о методе» [16, с. 46-47].

В когнитивных исследованиях автор анализирует внутреннюю форму слова как источник сведений о структуре концепта, и мы согласны, что именно сведения о внутренней форме являются первым шагом на пути раскрытия концептуальной структуры слова – основного имени концепта. Причем, на наш взгляд, оптимальным является не просто раскрытие этимологии слова, но и историческая справка о его употреблении.

Далее, описание любого концепта подразумевает раскрытие его содержания и выявления специфики его языкового выражения, что возможно осуществить при помощи метода словарных дефиниций. По определению