

RU

Интермедиальность художественного текста как переводческая проблема (на примере англоязычных переводов колоронимов из рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник»)

Симоненко М. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить основные переводческие проблемы, связанные с распознаванием и вербализацией в тексте перевода интермедиальных свойств цветообозначений (колоронимов) художественного текста на материале переводов с русского языка на английский. Научная новизна заключается в изменении традиционного подхода к семантике цветообозначений: колоронимы в оригинальном художественном тексте и в тексте перевода рассматриваются в качестве языковых средств манифестации интермедиальных связей. Результаты исследования указывают на основные проблемы при переводе авторских колоронимов с учётом их интермедиальности – это синестетичность колоронимов и цветовой ритм исходного текста.

EN

Literary Text Intermediality as Translation Problem (by the Example of the English Translation of Colouronyms from I. A. Bunin's Story "Shrove Monday")

Simonenko M. A.

Abstract. The article considers the problem of translating literary colouronyms from Russian into English. Scientific originality of the paper involves a new approach to studying colour term semantics: literary colouronyms are considered as a means to express intermedial relations. Relying on the conducted analysis, the researcher identifies the basic difficulties in translating authorial colouronyms: their synesthetic nature and complicated chromatic pattern of the original text.

Введение

Исследование выполнено в русле теории интермедиальности. Принципы интермедиального анализа применяются в исследовании языковых средств актуализации вербально-иконической интермедиальности в тексте художественной литературы. В фокусе внимания – колоронимы, знаки, замещающие в вербальном тексте референтные медиа – цвета в палитре художника. Материалом исследования послужили колоронимы из рассказа И. А. Бунина «Чистый понедельник» [2] и их переводческие соответствия из двух англоязычных источников, текстов перевода – «Cleansing Monday» Г. Хеттлингера [17] и «Shere Monday» Р. Боуи [18].

На актуальность предлагаемого исследования указывает несколько факторов: с одной стороны, концепция интермедиальности, активно разрабатываемая в литературно-культурологических исследованиях, требует дальнейшего научного осмысления и уточнения с точки зрения языкознания и переводоведения, с другой стороны, значительный исследовательский потенциал имеет анализ переводческих интерпретаций колоронимов с учётом их интермедиальных свойств.

Для решения поставленной цели были намечены следующие задачи: 1) конкретизировать понятия интермедиальности и интермедиальных корреляций с учётом цели исследования; 2) уточнить понятие колоронима и обосновать релевантность данного термина для предлагаемого исследования; 3) определить интермедиальные свойства колоронимов в тексте И. А. Бунина; 4) провести сопоставительный анализ бунинских колоронимов и их переводческих соответствий; 5) выявить зоны максимального расхождения между авторской и переводческой стратегиями реализации интермедиальности посредством колоронимов. Поскольку «след» иного

сознания, случайно или намеренно оставленный переводчиком... является маркером “акцента” переведённого текста» [10, с. 160], сопоставительный анализ позволил одновременно решить ещё одну сопутствующую задачу, а именно, выявить черты уникальности бунинской стратегии вербально-иконической интермедиальности.

Анализ цветообозначений осуществлялся с применением следующих методов: 1) метода интермедиального анализа, суть которого – поиск и фиксация связей между вербальным и визуальным искусствами, литературой и живописью; 2) сопоставительного метода, нацеленного на выявление фактов искажения авторской стратегии интермедиальности при переводе колоронимов.

Теоретическую базу исследования составили труды по семиотике культуры [8; 9; 16] и теории интермедиальности [14; 15; 19; 22; 23], литературоведческие работы, посвящённые творчеству И. А. Бунина [1; 5], изыскания в области переводоведения [4; 10] и семантики цветообозначений [4; 21]. Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в преподавании перевода художественного текста в рамках теории перевода.

Понятие интермедиальности и интермедиальных корреляций

Становление теории интермедиальности в культурологии и филологии обусловлено стремлением объяснить феномен взаимодействия (диалога) искусств и выработать концептуально-методологический аппарат для интермедиального анализа текстов культуры. Предтечами теории интермедиальности являются труды тартуско-московской школы и работы западноевропейских ученых по структурализму и семиотике. В частности, основополагающими стали исследования Ю. М. Лотмана в области интерсемиотических соответствий [8; 9] и труды У. Эко, активно занимавшегося анализом внутри- и внетекстовых связей [16].

Однако самые тесные отношения связывают теорию интермедиальности с теорией интертекстуальности, чьи ключевые положения относительно открытости любого текста и цитации как основного принципа текстопорождения разделяются в теории интермедиальности. Сама идея интермедиальности была инициирована основателями теории интертекстуальности, убеждёнными в глобальной связанности текстов культуры: согласно хрестоматийной формулировке Р. Барта, «каждый текст является интертекстом... и представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [12, с. 218].

В отдельных зарубежных исследованиях интермедиальность трактуется как частный случай интертекстуальности [20; 24]. Подобная точка зрения аргументируется тем фактом, что межтекстовые связи на обоих уровнях устанавливаются посредством одних и тех же механизмов – цитации, аллюзии, реминисценции, пародии. Однако при таком подходе из поля зрения ускользает одна существенная деталь: в интертексте цитирование или аллюзия осуществляются в пределах одного семиотического кода, а в интермедиальном тексте имеет место взаимодействие нескольких кодов (языков), влекущее за собой их взаимную трансформацию. В. Вульф вводит дифференцирующий признак «мономедиальность – кроссмедиальность» для разграничения интертекстуальности и интермедиальности [23]. Наиболее релевантным для задач нашего исследования представляется определение интермедиальности как «особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанном на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [14, с. 39].

Ключевым понятием теории интермедиальности становится «медиа», специфичные знаки искусств (слова, формы, цвета, линии, ритм), организованные в соответствии с определённым кодом и в совокупности формирующие язык данного искусства. Существует мнение, что вербальный текст представляет собой универсальный медиум, поскольку функционирует одновременно как принимающая и передающая система [14]. Инкорпорирование «инородных» медиа в художественный текст может осуществляться как прямо (иллюстрации в вербальном тексте, имитация архитектурных форм в построении стихотворного текста), так и опосредованно, через заимствование сюжетов и технических приёмов других искусств (живописи, музыки) с последующим переводом инкорпорированных знаков на вербальный код. Подобные межкодовые взаимодействия предлагается оценивать в терминах интермедиальных корреляций [15].

Согласно существующим типологиям интермедиальных корреляций [19; 22], связи медиа осуществляются на разных уровнях: 1) на уровне формообразования имеет место заимствование средств, техник и приёмов другого искусства. На этом уровне медиум-реципиент может присваивать структуру и композицию референтного медиума; 2) на уровне мотива, сюжета происходит перенос образов, мотивов и сюжетов из одного искусства в другое; 3) на уровне смысла осуществляется проекция концептуальных моделей. Существующие интермедиальные типологии корректируются и дополняются новыми поколениями исследователей. Так, Я. С. Коврижина, изучая специфику интермедиальности в литературном произведении, предлагает расширить диапазон интермедиальных связей за счёт выделения уровня именованый, под которым понимается использование в литературном произведении терминологии других искусств [6].

В рамках данной статьи фокус внимания сосредоточен на уровне формообразования, предполагающем перевод средств и приёмов, заимствованных из языка визуального искусства, на вербальный код.

О. А. Ханзен-Лёве выделяет в качестве одного из трёх видов интермедиальных корреляций вербально-иконическую интермедиальность [15]. Одним из средств её репрезентации в тексте художественной литературы являются цветообозначения, или колоронимы (данный термин указывает не на процесс, а на итог означивания: колороним от color – цвет и опунт – имя). Термин «колороним» распространяется не только на традиционные лексические средства цветообозначения (прилагательные), но и на менее частотную лексику,

например, глаголы и существительные с семантикой цвета. Колоронимы в художественном тексте имеют денотативную соотнесённость с цветами в живописи, следовательно, разделяют функции с соответствующими денотатами: они участвуют в формообразовании (текстопостроении), используются в качестве базового инструментария для создания сюжетов и мотивов отдельных произведений и целых художественных направлений, в сочетании с другими компонентами текста участвуют в актуализации ключевых концептов идиостиля конкретного автора и, шире, ключевых концептов определённой культурно-исторической эпохи.

Синтез искусств, в частности литературы и живописи, является одной из характерных черт творчества И. А. Бунина, на «живописность прозы» которого указывают исследователи его творчества [1; 5]. И. А. Бунин, знаток и почитатель искусства живописи, был лично знаком со многими известными художниками – В. М. Васнецовым, М. В. Нестеровым, И. Е. Репиным, Ф. А. Малявиным, Г. А. Ладъженским, П. А. Нилусом, Л. С. Бакстом, и специфика «бунинской цветописи» во многом сложилась под влиянием мастеров изобразительного искусства.

В качестве особой черты поэтики И. А. Бунина исследователи отмечают экфраситичность его стиля: «Бунинская проза насыщена так называемыми “обратными экфрасисами”, описаниями, которые вызывают у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением различных живописных полотен» [1, с. 11]. Экфрасис относится к числу интермедиальных приёмов, обеспечивающих интеракцию разных семиотических систем. Очевидно, что перевод бунинской прозы с учётом интермедиальных связей оригинала предполагает помимо собственно переводческого профессионализма наличие обширных познаний в сферах, интересовавших самого автора – живописи, истории искусства.

Парадигматические и синтагматические связи бунинских колоронимов

Цветовая палитра рассказа «Чистый понедельник» полихромна и устроена по принципу «ядро-периферия». В ядерную часть входят колоронимы, доминирующие в разных частях текста – чёрный и его оттенки, которые в совокупности образуют парадигму чёрного (тёмного). Примыкает к ядру цветового комплекса оппозиит чёрного – белый, данная лексема означает отдельные фрагменты текста. Следующий слой образован лексикой, повторяющейся в тексте, но ограниченной сферой использования – данная лексика ассоциативно связана только с главным персонажем рассказа и служит его маркером (*гранатовый, янтарный*). Дальнюю периферию образуют единичные колоронимы, дополняющие целостный цветовой фон текста, но не передающие ключевые смысловые образы (*зелёный, голубой, серый*).

Автор рассказа насыщает текст разными оттенками; колоронимы, обозначающие базовые цвета, формируют многочисленные парадигматические связи (*чёрный – смуглый, дегтярный, смольный, чернота, чернеющий; красный – пунцовый, гранатовый, кирпично-красный; жёлтый – янтарный, желтоволосый, золотой; синий – сизый, снежно-сизый, голубой, синеватый*). Именно второй компонент в парадигматической паре вызывает затруднения у переводчика. Так, *чернеющие прохожие* в переводе Г. Хеттлингера (Текст Перевода 1 – ТП1) трансформируется в “**dark figures of pedestrians**”, в переводческой интерпретации Р. Боуи (Текст Перевода 2 – ТП2) – это “**bedimmed passersby**” (затемнённый, затуманенный). Очевидно, что ни одному переводчику не удалось в полной мере вербализовать авторское цветоощущение. Следует отметить, что отсутствие в английском языке эквивалентных глаголов с семантикой цвета вынуждает переводчика прибегать к грамматическим и лексическим трансформациям: *белела громада храма* – “**white mass seemed**” (ТП1); “**whiteness of the massive Christ the Savior**” (ТП2); *позовели окна* – “**lights of the rooms glowed pink**” (ТП1); “**bright windows were casting a rosy glow**” (ТП2).

Парадигматически колоронимы представляют литературный инструментарий, текстообразующий потенциал которого реализуется посредством включения отдельных колоронимов в контексты разной протяжённости. Повторы колоронимической лексики в разных частях текста, когда имеет место многократная артикуляция отдельных колоронимов и компонентов парадигматического ряда, способствуют связности и целостности как отдельных фрагментов, так и всего текста. Например, минималистски точно, посредством двукратного повтора в разных фрагментах текста идентичной конструкции с колоронимами-оппозитами – *Вся в чёрном!* (о героине) и *вся в белом* (о великой княгине) – автор одновременно разделяет нарративное время-пространство и закреплённые за ними значения (топосы) и связывает отдельные эпизоды повествования в целостную континуальную историю. Схожую функцию текстопостроения, композиционного связывания, выполняет колорит в живописном тексте.

Создаваемые колоронимом синтагматические связи указывают на синестетичность (межсенсорную особенность) вербальных описаний как характерную черту идиостиля автора. Сочетание знаков с разной сенсорной отнесённостью всегда апеллирует к межчувственным ассоциациям, поэтому образ, моделируемый при помощи синестезии, многомерен, детализирован и может без труда визуализироваться: *бархатистопунцовые губы; снежно-сизая Москва; кирпично-красные стены*. Большое количество синестетических колоронимов в бунинском рассказе подтверждает правило эффективности избыточной спецификации цвета в полихромных текстах [21]. Подобный приём значительно облегчает первоначальную идентификацию объекта и последующее формирование его многомерного перцептивного образа.

Перевод колоронимов в составе синестетических тропов

Моносенсорность отдельного колоронима как вербального знака преодолевается за счёт его инкорпорирования в систему связей с единицами, обозначающими иной (по отношению к цвету) тип перцепции,

при этом создаётся установка на полисенсорность восприятия. В этом случае колороним в вербальном тексте выполняет те же функции формообразования, что и цвет в живописи – отделяет фигуру и фон, акцентирует фигуру, делает её более выпуклой, многомерной. Синестетические колоронимы создают эффект визуального присутствия фигуры (объекта). Языковая синестезия, таким образом, служит средством актуализации вербально-иконической интермедальности.

В переводе синестетические тропы получают разную интерпретацию. В зависимости от мастерства переводчика и степени его погружённости в творчество автора синестезия может сохраняться при переводе: **бархатисто-пунцовые** губы – “**velvetish crimson lips**” (ТП2), **кирпично-красные** стены – “**brick red blood of the monastery walls**” (ТП1), либо элиминироваться: **бархатисто-пунцовые** губы – “**rich red lips**” (ТП1); **снежно-сизая** Москва – (Moscow) “**blue gray under snow**” (ТП1); “**dove blue Moscow**” (ТП1); **кирпично-красные** стены – “**blood-red walls**” (ТП2).

Обратный экфрасис в рассказе представлен тремя литературными полотнами, двумя портретами главной героини и картиной, изображающей сцену шествия инокинь в Марфо-Мариинской обители.

Оба портрета выполнены преимущественно в тёмных тонах. Сопоставим «литературные портреты» оригинала и их переводческие интерпретации (см. Табл. 1 и Табл. 2).

Таблица 1. Вербальный портрет героини рассказа «Чистый понедельник» (портрет № 1) и переводческие интерпретации

Текст оригинала	ТП1	ТП2
А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько злоеущие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как чёрный собольий мех , брови, чёрные, как бархатный уголь , глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был тёмным пушком; выезжая, она чаще всего надевала гранатовое бархатное платье и такие же туфли с золотыми застежками...	She possessed a kind of Indian or Persian beauty – a complexion like dark amber , hair so black and full it seemed almost sinister in its magnificence. Her eyebrows gleamed softly like sable ; the rich blackness of velvet and coal filled her eyes. One had to overcome a small spell to look away from her mouth, her rich red lips , and the dark , delicate down above them. When we went out, she usually wore a garnet velvet dress and matching shoes with golden clasps...	Her beauty, on the other hand, had overtones of the Hindu or Persian: an amberlike duskiness about her face, something a bit ominous in the thickness of her marvelous black hair , brows that gleamed softly, like black sable fur , black eyes like velvet coals . She had a dark downy fluff above velvetish crimson lips and that lent a special touch to her captivating mouth. Most of the time when she went out she would wear a velvet garnet red dress and shoes of the same color with golden buckles.

В первом портрете героини насыщенность цветов, общий колорит образа передаётся синестетическими эпитетами (**смугло-янтарное**; **бархатисто-пунцовые**), метафорами (**густая чернота**; **бархатный уголь**) и сравнительными оборотами с прототипическим компонентом (**как чёрный собольий мех**; **чёрные, как бархатный уголь**).

Полные соответствия при переводе обнаруживаются в тех немногочисленных случаях, когда в фокусе оказываются простые монолексемные колоронимы (**золотые застежки** – “golden clasps”; “golden buckles”; **гранатовое бархатное платье** – “garnet velvet dress”).

Перевод синестетических тропов вызывает очевидные затруднения, в поиске адекватной номинации используются разного рода замены: синестетические эпитеты заменяются на сравнения (**смугло-янтарное** – “like dark amber”; “amberlike duskiness”), либо на нейтральные атрибутивы, не передающие значение синестетичности (**бархатисто-пунцовые** – “rich red”). В результате переводческих трансформаций частично утрачивается и исходная метафоричность фразы **густая чернота (волос)** – “hair so black and full” (ТП1); “thickness of her black hair” (ТП2).

При переводе сравнений переводчики придерживаются разных стратегий: в ТП2 основным параметром избирается точность перевода, строгое следование авторской интенции (**как чёрный собольий мех** – “like black sable fur”; **чёрные, как бархатный уголь (глаза)** – “black eyes like velvet coals”), в ТП1 демонстрируется приверженность принципу адекватности (**как чёрный собольий мех** – “like sable”). Вероятно, изымая колороним “black” из текста перевода, автор руководствовался стилистическими соображениями: *sable* в английском языке означает «собольий мех», «чёрный цвет», поэтому использование двух синонимичных компонентов в одном сочетании является, по мнению переводчика, избыточным.

Что касается интерпретации фразы **чёрные, как бархатный уголь, глаза**, намеренное изменение последовательности компонентов сочетания в ТП1 приводит к искажению фокуса восприятия и, как следствие, к разрушению исходного образа повествования: синтаксически и семантически *blackness* «чернота» соотносится в первую очередь с денотатами *velvet* «бархат» и *coal* «уголь», тогда как в бунинском тексте **чёрный** служит признаком другого денотата – **чёрные глаза**. Таким образом, синестетичность бунинских колоронимов в первом экфрасисе (портрет героини № 1) фиксируется и передаётся при переводе лишь частично (50% в ТП1 и 83% в ТП2).

Если в первом портрете монополия чёрного и его оттенков иногда нарушается хроматическими вкраплениями (**пунцовый, гранатовый, золотой**), то во втором портрете чёрный окончательно завладевает художественным пространством и только единичное яркое пятно (*нурпур*) разбавляет монохромность вербальной картины (см. Табл. 2).

Таблица 2. Вербальный портрет героини рассказа «Чистый понедельник» (портрет № 2) и переводческие интерпретации

Текст оригинала	ТП1	ТП2
...она прямо и несколько театрально стояла возле пианино в черном бархатном платье, делавшем ее тоньше, блистая его нарядностью, праздничным убором смольных волос, смуглой янтарностью обнаженных рук, плеч, нежного, полного начала груди, сверканием алмазных сережек вдоль чуть припудренных щек, угольным бархатом глаз и бархатистым пурпуром губ; на висках полуколючками загибались к глазам черные лоснящиеся кошечки , придавая ей вид восточной красавицы с лубочной картинки.	...she was standing very straight and somewhat theatrically beside the piano in a black velvet dress that made her look even more slender than usual. She was radiant in all her finery, with her pitch black hair elaborately arranged, with the dark amber of her arms and shoulders and the delicate, full beginning of her breasts exposed, with the fractured light of diamond earrings playing on her lightly powdered cheeks – with the coal black velvet of her eyes, with the deep velvet-red of her mouth. Fine glossy braids hung from her temples, curling up toward her eyes like the hair of exotic, Eastern beauties in those simplistic prints so popular among the masses.	...she was standing up straight beside the piano in a somewhat theatrical pose, wearing a black velvet evening dress that made her look thinner, basking in its elegance, in the festive coiffure of her tar black hair, the dusky amber of her bare arms and shoulders, the delicate ample cleft of her breasts, the glitter of diamond earrings that hung by her lightly powdered cheeks, the coal black, velvet eyes and velvety purple of her lips. Black glossy locks of hair, in semi-circles of ringlets, were folded in toward her eyes, giving her the look of an Oriental beauty on a primitive folk painting.

В этом портрете также велика роль синестезии: посредством вербального инструментария автор артикулирует аллюзию на колорит живописного текста, текстуру холста, характер мазков (*смольные волосы; смуглая янтарность; угольный бархат глаз; бархатистый пурпур губ*). Полисенсорность сочетаний с колоронимами передается и в текстах переводов, только разными способами.

При переводе колоронима *смуглая* используется замена по типу обобщения: *dark* – «тёмный»; «смуглый»; *dusky* – «тёмный», «темноватый»; «сумеречный»; «смуглый». Аналогичным способом интерпретируется и колороним *пурпур* в ТП1: *бархатистый пурпур губ* – “*deep velvet-red of her mouth*”. Обобщения такого рода могут приводить к утрате важных коннотаций. *Пурпур* в русском языке означает тёмно-красный или ярко-красный цвет, ассоциирующийся с закатом солнца или с костюмом правителя, в последнем значении пурпур символизирует роскошь, высокий статус обладателя [13, с. 631]. Наиболее близки по значению к русской лексеме *пурпур* английские “*scarlet*” и “*purple*”, которые в англоязычной культуре связаны с цветом кардинальской мантии.

Синестетическая метафора *угольный бархат (глаз)* и монологический эпитет *смольные (волосы)* в англоязычном варианте требуют уточнения колоративного признака, поэтому в английские сочетания вводится колороним *black*: *угольный бархат (глаз)* – “*coal black velvet of her eyes*” (ТП1); “*coal black velvet eyes*” (ТП2); *смольные (волосы)* – “*pitch black hair*” (ТП1); “*tar black hair*” (ТП2). По мнению Е. А. Горн, специалиста по семантике колоративной лексики, «лексема *чёрный* в русском языке включает прототипический компонент, который... ассоциируется у носителя языка с данным цветом... В русском языке *чёрный* по умолчанию – это цвет сажи или угля... в английском же языке оттенки чёрного носят скорее абсолютный характер» [4, с. 13-14]. Аппеляция к предметным образам помогает передать тончайшие оттенки цвета, а также способствует установлению ассоциативной связи между цветом и текстурой объекта: *pitch* – «древесная смола»; «смола при переработке нефти»; *tar* – «смоль, жидкая смола»; «сланцевая смола»; «дёготь», «гудрон».

Таким образом, синестезия как один из важных маркеров интермедальности в большей степени реализуется в переводческих интерпретациях второго «литературного портрета» героини. Приращение денотативных значений (конкретизация) либо утрата коннотаций (обобщение) обусловлены, скорее всего, влиянием лингвокультуры.

Перевод колоронимов с учётом композиционного ритма контекста

В словесном художественном тексте цветовой ритм создаётся контрастом ключевых колоронимов текста, градацией доминирующих цветов, лексическими повторами цветообозначений в отдельных фрагментах и целом тексте, синтаксическим обрамлением колоронима, выступающего в роли ритмико-композиционного акцента.

В живописи контраст выполняет формообразующие функции: разделение, размежевание пространства, акцентуация фигуры и фона, выстраивание общей композиции, высвечивание отдельных деталей [7]. Как художественный приём контраст выполняет также функцию транслятора концептуальных смыслов, наделяя цвет определённой символикой: «...и вот представьте себе: гроб – дубовая колода, как в древности, золотая парча будто кованная, лик усопшего закрыт **белым** “воздухом”, шитым крупной **чёрной** вязью – **красота** и **ужас**» [2]. В рассказе И. А. Бунина оппозиция двух основных ахроматических цветов разделяет нарративное время-пространство, композиционно объединяет разные фрагменты в целостное высказывание и маркирует значимые топосы.

Доминирование чёрного и его оттенков в цветовом решении портретов героини служит знаком неопределённости, душевных переживаний, сложного выбора между любовью и служением. Белый в сочетании

с золотым в последнем эпизоде семантизирует очищение, обретение искомого смысла. Повторяемость ключевых колоронимов обеспечивает связность отдельных фрагментов и всего текста, а также целостность восприятия художественных образов. Аналогичную функцию выполняют цвета в выстраивании целостной композиции живописного текста: «...образная сила цвета заключается... в связях цветов между собой и в их связях с образом, в подчинении цветового решения всей образной структуре» [3, с. 189].

Завершающий фрагмент текста содержит ещё один пример обратного экфрасиса – сцена шествия инокинь является своего рода цитатой, вызывающей ассоциации с живописными полотнами мастеров историко-религиозного жанра (см. Табл. 3).

Таблица 3. Сцена шествия инокинь в рассказе «Чистый понедельник» и варианты перевода фрагмента

Текст оригинала	ТП1	ТП2
...из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви, за ними, вся в белом , длинном, тонколикая, в белом обресе с нашитым на него золотым крестом на лбу, высокая, медленно, истово идущая с опущенными глазами, с большой свечой в руке, великая княгиня; а за нею тянулась такая же белая вереница поющих , с огоньками свечек у лиц, инокинь или сестер...	...a procession carrying icons and holy banners came from the church, followed by the duchess, who wore long white robes and a white veil with a golden cross sewn into its front. Tall, thin-featured, she carried a large candle and walked slowly, devoutly, with lowered eyes. Behind her stretched a long row of women identically dressed in white , singing as they walked, their faces illuminated by the candles they held.	...icons appeared, gonfalons were borne out of the church, and behind them, dressed all in white , long-limbed and delicate of visage, in a white ceremonial kerchief with a golden cross embroidered on the forehead, tall, stepping devoutly along with eyes lowered and a large candle in her hand, came the Grand Duchess. Behind her stretched a lengthy chain of that same whiteness , singers with flamelets of candles in their hands, nuns or lay sisters...

В приведённом фрагменте цветоритм создаётся лексическим повтором колоронима *белый* и особым синтаксическим решением, благодаря которому акцентируется ключевой колороним. Очевидно, что наибольшие затруднения при переводе вызывают именно развёрнутые синтаксические структуры с участием колоронима, тогда как стандартные бинарные атрибутивные сочетания переводятся эквивалентной лексикой (*белый обрус* – “white robes”; “white ceremonial kerchief”; *золотой крест* – “golden cross”).

Простота синтаксиса на уровне миниконтекста (словосочетания) компенсируется изысканной сложностью синтаксического построения целого фрагмента – параллельная инверсия в начале и в конце эпизода (*из церкви показались несомые на руках иконы; за нею тянулась такая же белая вереница поющих*), опущение предиката в центральной части, пресуппозиция которого, однако, обусловлена предшествующим контекстом (*показались иконы – (показалась) великая княгиня*) – все эти языковые приёмы в сочетании с доминантностью белого цвета создают плавный, текучий ритм композиции, реконструируют спокойную и одновременно торжественную атмосферу шествия.

Именно эти синтаксические особенности и затрудняют перевод для носителей языка с иной структурой. Стремлением упорядочить конструкцию и привести её к стандартам англоязычного синтаксиса обусловлено введение в тексты переводов предикатов, которые отсутствуют в бунинском тексте: *вся в белом* – “duchess, who **wore** long white robes” (ТП1); “all in white **came** the Grand Duchess” (ТП2); *белая вереница* – “women identically **dressed** in white” (ТП1). Проблемы с решением сложной синтаксической задачи могут повлечь трансформацию простой атрибутивной фразы в конструкцию генетивного типа, предполагающую частеречную замену и добавление новых компонентов: *белая вереница* – “(behind her stretched) a lengthy **chain of that same whiteness**” (ТП2).

То же намерение соблюсти каноны английского синтаксиса препятствует адекватной передаче авторского замысла. Устранение инверсии и «восстановление» традиционного миропорядка в области синтаксиса приводят к искажению задуманного автором ритма и нарушению смыслового посыла: *из церкви показались несомые на руках иконы, хоругви* – “a procession carrying icons and holy banners came from the church” (ТП1); “icons appeared, gonfalons were borne out of the church” (ТП2). Дробление бунинского развёрнутого предложения на малые сегменты (в ТП1 это три отдельных предложения, в ТП2 их два) также нарушает ритм как повествования, так и главного события фрагмента, шествия инокинь.

В сцене шествия актуализируется ещё один приём интермедальности художественного текста – особый синтаксис фрагмента формирует рамочное пространство литературного полотна, на котором яркими пятнами выделяются колоронимы, акцентирующие главные фигуры общей композиции (*великая княгиня – вся в белом, в белом обресе; белая вереница поющих*).

Заключение

Таким образом, интермедальный потенциал бунинских колоронимов в области формообразования реализуется в языковой синестезии, экфрасисе, ритмико-композиционном решении. Языковая синестезия с участием колоронимов обеспечивает полисенсорность восприятия: вербальный образ приобретает форму, цвет, текстуру, то есть те характеристики, которые ассоциативно связывают его с референтным медиумом. Особый цветовой ритм создаётся конвергенцией экспрессивного синтаксиса и колоронимов в роли идентификаторов главных фигур отдельной сцены или общей композиции.

Сопоставительный анализ колоронимов исходного текста и их переводческих соответствий позволил сделать следующие выводы относительно экспликации интермедиальных свойств колоронимов в текстах англоязычных переводов:

1) при переводе синестетичность бунинских колоронимических тропов утрачивается либо частично, либо полностью, что обусловлено как объективными факторами (языковые различия в области семантики и синтаксиса), так и субъективным выбором определённой переводческой стратегии;

2) адекватная переводческая интерпретация концептуально значимых колоронимов отсутствует в тех случаях, когда переводчики используют замены подобных единиц по типу обобщения (*чёрный* – “dark”; *пурпур* – “red”), игнорируя при этом контекстные и интермедиальные связи колоронима;

3) определённые переводческие искажения заданного автором ритма повествования наблюдаются в тех случаях, когда переводчики пытаются привести исходную синтаксическую конструкцию к стандартам англоязычного синтаксиса. Итогом становится деконструкция авторского цветового ритма и, как следствие, нарушение интермедиальных корреляций.

Очевидно, что распознавание интермедиальных свойств колоронимов и их вербализация в тексте перевода составляют одну из серьёзных переводческих проблем. Постигание смыслов уникальных бунинских цветообразов требует экспертных знаний, выходящих далеко за пределы творчества писателя в сфере влияния другого искусства – живописи, вне контекста которой невозможно постичь и оценить специфику бунинской цветотопии. Перспективным представляется дальнейшее исследование интермедиальных свойств колоронимов на уровне мотиво- и сюжетообразования. Для решения данной цели необходимо расширение корпуса анализируемых источников.

Список источников

1. Байцак М. С. Поэтика описания в прозе И. А. Бунина: живопись посредством слова: автореф. дисс. ... к. филол. н. Омск, 2009. 20 с.
2. Бунин И. А. Чистый понедельник [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vilavi.ru/raz/bunin/poned/poned.shtml> (дата обращения: 17.06.2020).
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965. 480 с.
4. Горн Е. А. Цветообозначения в художественном тексте на английском и русском языках в сопоставительно-переводческом аспекте (на материале современной английской литературы): автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 2015. 19 с.
5. Зими́на-Ды́рда Т. Ю. Поэтика цвета и света в прозе И. А. Бунина, П. А. Нилуса и А. М. Фёдорова: дисс. ... к. филол. н. М., 2011. 227 с.
6. Коврижина Я. С. Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2015. 232 с.
7. Кузин В. С. Психология живописи. М.: Оникс 21 век, 2005. 304 с.
8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.
9. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. 479 с.
10. Пшёнкина Т. Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект: дисс. ... д. филол. н. Барнаул, 2005. 330 с.
11. Серов Н. В. Символика цвета. СПб.: Страта, 2015. 214 с.
12. Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / науч. ред., сост. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. М.: Интрада, 1996. 317 с.
13. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка: 180000 слов и словосочетаний. М.: Альта-Принт, 2007. 1248 с.
14. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38-45.
15. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
16. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 384 с.
17. Bunin I. A. Collected stories / translated by G. Hettlinger. Chicago: Ivan R. Dee, 2007. 398 p.
18. Bunin I. A. Night of denial: Stories and novellas / translated by R. Bowie. Evanston: Northwestern University Press, 1992. 640 p.
19. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Sonderband 11. S. 291-360.
20. Intertextuality / ed. by H. F. Plett. Berlin – N. Y.: Walter de Gruyter, 1991. 268 p.
21. Rubio-Fernandez P. How redundant are redundant color adjectives? An efficiency-based analysis of color overspecification // Frontiers in Psychology. 2016. Vol. 7. P. 1-15.
22. Scher S. P. Notes toward a Theory of Music // Comparative Literature. 1970. Vol. XXII. № 2. P. 147-156.
23. Wolf W. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. 2002. Vol. 4. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. P. 13-35.
24. Zander H. Intertextualität und Medienwechsel // Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien / hrsg. von U. Broich, M. Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 178-196.

Информация об авторах | Author information



Симоненко Марина Александровна¹, к. филол. н., доц.

¹ Российский экономический университет им. В. Г. Плеханова, Москва



Simonenko Marina Aleksandrovna¹, PhD

¹ Plekhanov Russian University of Economics, Moscow

¹ masimonenko@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.02.2021; опубликовано (published): 09.04.2021.

Ключевые слова (keywords): интермедиальность; колороним; экфрасис; медиа; синестезия; intermediality; colouronum; ekphrasis; media; synesthesia.