

УДК 802.0 : 801.73 : 820-32.035

СИМВОЛИКА В ХАРАКТЕРОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: ОРИГИНАЛ И ПЕРЕВОД (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ В.ИРВИНГА “RIP VAN WINKLE”)

Шама И.Н., к.филол.н., доцент

Запорожский государственный университет

Интерес к проблемам межкультурной коммуникации, отмечаемый повсеместно в последнее время, приобретает особую значимость там, где речь идёт о переводе. Причём о переводе не только в сфере делового, профессионального общения, не только на бытовом уровне, но и на уровне перевода художественного, когда исходный текст (далее - ИТ) выступает источником знаний об иной культуре, иных традициях и нормах. Кросс-культурная интерпретация художественного текста часто приводит к неожиданным, непредсказуемым выводам, требующим особых разъяснений, но и открывающим широкие интерпретационные перспективы при переводе.

Сказанное в полной мере относится к интерпретации ИТ на основе символики культуры. Подобный подход помогает по-новому взглянуть на текст и глубже проникнуть в его авторскую концепцию. Это, в свою очередь, облегчает переводчику поиск адекватных соответствий в переводном тексте (далее - ПТ). На теоретическом уровне символическая интерпретация ИТ более детально раскрывает механизм, через который национально-культурный контекст влияет на создание ИТ. Символика даёт возможность увидеть картину мира ИТ и его автора в её наиболее полном, точном и доказательном виде (о методике такой интерпретации см.[1]).

Язык символики, возможно, наиболее древний из всех языков. В нём человек фиксировал высшие ценности своей культуры, образуя своего рода «словарь» национальной культуры. Следовательно, переводя символы, а, точнее, «перевоссоздавая» их средствами другого языка, мы тем самым переносим их из одной культуры в другую, что неизбежно порождает целый ряд сложностей на всех этапах переводческого процесса. Сложностей, связанных как с объективной, так и с субъективной сторонами этого процесса.

Попробуем показать возможности символической интерпретации ИТ на основе анализа портретной символики в новелле классика американской литературы В.Ирвинга “*Rip Van Winkle*” в оригинале [2] и в переводе А.Бобовича [3].

Начнём с того, что одной из самых архаических дихотомий в человеческой культуре принято считать дихотомию «своё/чужое». Более того, она оказывается и самой всеобъемлющей. На её основе можно определить место и значимость любого персонажа в характерологическом контексте ИТ. Архаическое мышление, миф, ритуал, фольклор традиционно отделяли «своё» от «чужого» по принципу «нормы/отклонения от нормы». Тот же принцип применим и к анализу символики портрета. Первый критерий, сигнализирующий об антинорме в портрете персонажа, - избыток/недостаток признака. Любой подобный указатель свидетельствует, что персонаж принадлежит к «чужому» символическому пространству и сам является «чужим». Второй критерий – «нечеловеческие», «звериные» черты во внешности или поведении персонажа. Далее, третий критерий – неестественная, нетрадиционная синтагматика портретных атрибутов. И, наконец, четвёртый – и самый общий из всех – критерий: внутреннее/внешнее пространство персонажа.

Все эти критерии применимы и ко внешности, и к одежде, и к поступкам персонажа. При этом необходимо сразу отметить, что наибольшая объективность, по сравнению с другими методами интерпретации, здесь обеспечивается системностью, т.к. все символические коды, варианты и атрибуты символов взаимосвязаны и неотделимы друг от друга, дополняя и проясняя друг друга.

Обратимся теперь к оригиналу Ирвинга, в частности, к ситуации символического контакта. Последний предполагает, по меньшей мере, четыре составляющие: 1. Предрасположенность к контакту, включающая особый хронотоп, «снимающий» или «размыкающий» символические границы, и отмеченность, выделенность героя, который должен обладать свойствами, присущими персонажам-контактёрам, а именно – зыбкостью, уязвимостью границ микрокосма, родовых границ, их отсутствием, смещением символических координат. Кроме того, на данном этапе обязательным становится наличие персонажей, относящихся к разным мирам (своему и чужому) и стремление к контакту хотя бы у одного

из них. 2. Приглашение к контакту (вербальное/невербальное). 3. Сам контакт. 4. Влияние контакта на его участников.

Как видим, на всех этапах развития ситуации символического контакта обязательно присутствуют, по крайней мере, два персонажа. Можно предположить, следовательно, что портретные описания приобретают особую значимость и являются одним из средств описания ситуации в целом.

Сразу отметим, что портрет мы будем понимать в его широком смысле, т.е. в единстве описаний внешности, поступков, действий, внутреннего мира. Говоря языком символики, в единстве микро- и макрокосма, кинетического и эмотивного кодов. Оговорим сразу и то, что рассматривать мы будем в основном символику портрета «чужих» персонажей, как наиболее показательную. Что же касается самой ситуации символического контакта, то анализу будут подвергнуты два этапа: приглашение и сам контакт.

Итак, в ИТ наличествует персонаж, в описании которого символические коды прямо указывают на предрасположенность его к контакту с иномирием. Это Рип Ван Винкль, относящийся к персонажам-контактёрам (о классификации персонажей в связи с их «открытостью» для символического контакта см. [4, 127-128]). Есть и соответствующий хронотоп, формирующий необходимые для контакта пространственно-временные условия (подробнее см. [5]).

Приглашение к контакту с иномирием в ИТ выражено как в вербальной, так и в невербальной форме. Сначала это *“a voice from a distance, hallooing: “Rip Van Winkle, Rip Van Winkle!”*” [2,37]. О том, что призыв этот исходит от иномирия, догадаться не сложно. Главный индикатор здесь – само пространство [5]. Добавим лишь следующее. Зов появляется тогда, когда Рип решает спускаться назад, в своё пространство. Причём, чем крепче его намерение, тем громче становится зов: сначала это *“a voice ... hallooing”*, второй раз – это уже *“a cry”*. Иномирие не хочет выпустить Рипа из пограничного пространства, ибо в противном случае контакт окажется невозможным. В этом причина «вербализации» приглашения к контакту. Называя пришельца по имени, иномирие символически «узнаёт» и «подчиняет себе» Рипа (ср. согласно архаическим представлениям, знать имя – значит иметь власть над его владельцем [6, 261сл.]). В этом же причина нарастания звука, и именно поэтому *“he heard the same cry ring through the still evening air”* [2,37]. Звук не просто *«отчётливо прозвучал»*, как пишет переводчик [3,22]. В данном случае значимой оказывается этимология глагола *“to ring”*: его староанглийский корень означал *“to put a ring or circle around”* [7,405]. Иномирие, следовательно, очерчивает «звуковой круг», окружает Рипа, не позволяя ему выйти из «контактной» зоны и заставляя подчиниться своему требованию (ср. значение круга в мировой символике [8, 160сл.]). В ПТ, к сожалению, указанная этимологическая связь теряется. Переводчик воспроизводит лишь «лежащее на поверхности», бытовое, современное значение глагола. Смещены акценты и в последовательности усиления звука. Громкость здесь, наоборот, уменьшается: *«окрик»* в начале → *«голос»* во второй раз [3,22]. Снимается, таким образом, нарастание напряженности, центростремительности контакта.

Гораздо удачнее соответствие, найденное для символического атрибута *“still”* (*«тихий ... воздух»*). В английском ИТ прилагательное выступает одним из индикаторов иномирия: воздух в «чужом» пространстве, в месте, где проходит axis mundi, беззвучен, бездвижен, поскольку безжизнен (типичная антинорма). В подтверждение сказанному вспомним реакцию Рипа на первый оклик: *“he looked round, but could see nothing, but a crow...”* [2,37]. Английское местоимение подчёркивает ту самую «закрытость» верхнего мира для человека. Рип это понимает и потому ищет источник звука не среди людей (тогда было бы *“nobody”*), а среди нелюдей. В русском ПТ (*«никого не было»* [3,22]) сохранён указатель на отсутствие человека, но Рип теряет своё врождённое свойство понимать, где норма, а где её отсутствие. В ПТ он пытается увидеть в иномирии то, чего там быть не должно – человека. Иномирие ИТ – это мир, в котором смертному не место, мир, где всему привычному, «нормальному» приходит конец (ср. значение *“to still”* – *“to put an end to”* [9,1038]). В русском аналоге внимательный читатель может проследить подобные ассоциации. «Тихий» – это и неподвижный, и молчаливый (ср. тихая ночь). Присутствует и ассоциативная связь с прекращением, «умиранием» признака (ср. затихает ветер, боль, голоса и т.п.; ср. также при внезапном молчании во время беседы говорят, что «пролетел тихий ангел» [10, 770]). Вместе с тем, в ПТ всё же подчёркивается именно отсутствие звука, а само соответствие больше вписано в контекст литературного направления (здесь – романтизм), чем в символический контекст.

Перевод всей символической ситуации частично адекватен ИТ из-за недооценки переводчиком, во-первых, символического уровня сюжета в целом, а, во-вторых (и это следствие первого), в силу того, что в ПТ не учитываются такие два существенных свойства символа, как полисемантичность и культурная устойчивость, когда новые значения, фиксируясь в символе, не «стирают» прежних. Именно поэтому Ю.М.Лотман считал, что символ – носитель «памяти семиотической системы» [11, 14].

Итак, уже на этапе приглашения к контакту появляются элементы звукового символического кода, указывающие на принадлежность зовущего к иномирию. Это необычность не только самого звука, но и

его источника. В данной точке символического пространства вообще нет своих звуков, кроме грохота шаров. Все звуки, равно как и свет, - это имитация, отражение, подражание «земным» символическим атрибутам [5]. Поэтому зов иномирия, выраженный вербально, исходит из «ниоткуда». Действительно, незнакомец, появившийся на скале, не произносит ни единого слова. Он призывает Рипа и указывает, что тому делать, жестами. Полное молчание сопровождает и игру в кегли, очевидцем которой стал Рип, и вообще весь контакт (ср. отсутствие звуков, неконвенциональный тип коммуникации – признаки «антинормы», «чужого» пространства).

Выше уже отмечалось такое свойство главного героя, как умение воспринимать сигналы нормы и антинормы. Благодаря этому Рип осознаёт, что попадает в «чужое» пространство. Это же свойство заставляет его почувствовать «чужесть» услышанного им зова: *“Rip now felt a vague apprehension stealing over him”* [2, 237]. Эмотивный код наполнен негативными символическими элементами и атрибутами. Для индикации «чужого» важно и «утроение» негативного предчувствия (ср. избыток признака – свидетельство антинормы; ср. также значение числа «три»). В ПТ, кстати, последний указатель не столь явен. Один атрибут (“stealing”) здесь пропущен: *«Рип проникся какой-то смутной тревогой»* [3, 22]. С другой стороны, переводчик очень точно передаёт все оттенки значения, заключённые в неопределённом артикле: это и страх (естественный при встрече с иномирием), и таинственность звука, и «незнакомость», неизвестность голоса, и прогностичность ситуации.

Заметим попутно, что прогностичность в ИТ формируется и через хронотоп, и через всю систему символических кодов. В характерологическом контексте это атрибуты эмотивного кода, связанные с главным героем, а также те, которые принадлежат к характеристикам Волка, пса, неразлучного с Рипом. В описываемой ситуации вербального приглашения к символическому контакту именно Волк первым понимает, откуда исходит призыв и чувствует опасность, тогда как Рип пока что лишь смутно ощущает её (ср. собака – животное-медиатор, связанное у многих народов с представлениями о смерти и пути в загробный мир [12, 192]). Взгляд пса обращён именно к тому месту, где обитают призраки: он смотрит *“down into the glen”* [2, 37]. Переводчик такую концентрацию взгляда не воспроизводит. Он просто опускает указание на значимую точку в пространстве: *«смотря вниз»* [3, 22].

Вернёмся, однако, к символическому контакту и к портретам его участников. Каким образом Рип узнаёт «чужаков»? Что подсказывает ему об «ином» происхождении незнакомцев?

Таких указателей несколько. Во-первых, это зооморфные черты во внешности и костюмах: глаза – *“piggish”*, шляпа – *“with a little red cock’s tail”*, тулья – украшены перьями (*“feather”*) [2, 38]. Все эти признаки в ПТ не только переданы адекватно, но и способствовали подбору удачного соответствия для описания волос проводника Рипа. У него были *“thick bushy hair”* [2, 37]. Переводчик наделяет старика *«густою гривой волос»* [3, 23], подчёркивая тем самым его принадлежность к тому же пространству, что и призраки. Соответствие удачно и потому, что устойчиво ассоциируется с лошадью, животным-медиатором [12, 42; 13, 48-51]. Это вполне согласуется с медиативной функцией провожатого Рипа.

Далее на «иномирное» происхождение игроков в кегли указывает постоянное преувеличение признаков (избыток признака как знак антинормы). Если это ножи, то обязательно *«длинные»* (*“long”*). Если штаны, то *«необъятные»* (*“enormous”*), *«необыкновенно широкие»* (*“of ample volume”*). Нос такой большой, что, кажется, заменяет всё лицо (*“the face ... seemed to consist entirely of nose”*), а голова – *«огромная»* (*“large”*) [2, 37-40; 3, 23]. Кстати, в последнем случае переводчик очень точно конкретизирует признак в полном согласии с символической ситуацией избыточности.

Избыток признака в ИТ подаётся и через «умножение» атрибутивной характеристики. Так, чтобы показать слишком медленные движения незнакомца-проводника (антинорма), рядом стоят наречие и причастие, первое из которых прямо, а второе – косвенно, как раз означают эту странную неторопливость: *“slowly toiling”* [2, 37]. В ПТ использован приём смыслового развития (*«с усилием взбиравшегося»*) [3, 22]). Ситуация в принципе не теряет своей размерности и даже избыточности, но противопоставление теперь идёт не по интенсивности движения, а по наличию/отсутствию усилия. При этом теряется та самая «странная» медлительность, которая индицирует антинорму.

Главного среди игроков Рипу подсказывает вертикальная символика, в которой также отмечается принцип избытка. У того, кого Рип выделяет как *“the commander”*, на голове *“high crowned hat”*, а на ногах – *“high-heeled shoes”* [2, 38]. Символика границы здесь указывает и на главенство персонажа (ср. высокие уборы – знак высокого положения их хозяина), и на его близость к верхнему ярусу мироздания. Последнее усиливается (опять избыток признака) и за счёт увеличения (укрепления) символической границы с нижней зоной (высокие каблуки; ср. обувь в символике контакта – скорее препятствует, чем способствует контакту).

Иномирие в портретах персонажей выявляется и через отсутствие признака, приличествующего норме. Встреченные Рипом существа *“stared at him with such fixed, statue-like gaze”* [2, 40] (ср. неподвижность взгляда – признак потусторонний, антинорма). В ПТ допущены две неточности. Во-первых, прилагательное *«упорный»* [3, 24] больше соответствует настойчивому, пристальному взгляду, тогда как

“fixed” – взгляд застывший, неподвижный. Во-вторых, излишней выглядит в ПТ дописка «*каждый из них* уставился на него упорным, как у изваяния взглядом» [3,24]. В ИТ (“*they stared at him*”) ситуация аномальна как раз в силу «единства» взгляда толпы. Игроков много, внешность каждого описывается отдельно. Но взгляд у них на всех – один. Рип видит, как на него смотрит иномир в целом, а не каждый отдельный его представитель. Именно после этого Рип замечает, что их лица “*strange, uncouth, lack-lustre*” [2, 40]. Наконец-то названа причина аномалий в портретах: “*lack-lustre*”, т.е. отсутствие жизненной силы, жизни как таковой. В прямом своём значении “*lack-lustre*” – это скорее «тусклый». В ИТ значение переосмыслено: тусклый → отсутствие света → свет = жизнь → отсутствие жизни. Поэтому переводчик прав, давая контекстуальное смысловое развитие и в ПТ: «*безжизненный*». Рип – среди призраков.

ПТ здесь максимально адекватны:

- утроение аномалии («странные» – «чужие» – «безжизненные»);
- акцент на принадлежности к чужому пространству. Переводчик удачно выбирает контекстуальные соответствия: “*strange*” – «странный» (непонятный, а, значит, чужой), “*uncouth*” – «чужой»;
- причинно-следственная цепочка: “*strange, uncouth*”, because of “*lack-lustre*”.

И, наконец, ярким показателем в ИТ выступает необычная синтагматика элементов и атрибутов символических кодов. Причём и в портретном, и в акциональном, и даже в ономастическом кодах.

Эта необычная сочетаемость проявляется в постоянных оппозициях во внешности персонажей: “*short doublets*” – “*long knives*”; “*large beard*” – “*small ... eyes*” [2, 38]. Верхом же антинормы, поразившей Рипа больше всего, стала целая цепочка символических оксюморон: “*these folks were evidently amusing themselves, yet they maintained the gravest faces*”, “*the most melancholy party of pleasure*” и т.п. [2, 40]. В ПТ такая «сопоставимость несопоставимого» сохранена полностью: «развлекались от всего сердца» – «удерживали на своих лицах неизменно суровое выражение» [3, 24] (дописка «неизменно» ещё больше усиливает антинорму и подчёркивает отсутствие мимики – ср. выше неподвижность взгляда); «унылая забава» [ibid.]. Антинорма заметна и в том, как Рип воспринимает происходящее. В ИТ всё для него “*particularly odd*” [2,40]. Причём “*odd*” повторяется не единожды применительно к описываемым событиям: призраки в глазах Рипа тоже “*odd-looking*” [2,38]. Абсолютно исчерпывающее обозначение того, как в обыденном мире должна восприниматься антинорма: “*odd*” = “different from what is ordinary” [9,716]. Переводчик в обоих случаях использует смысловое развитие («странные» – для “*odd-looking*” и «что больше всего поразило» для “*particularly odd*”), оставаясь, впрочем, в рамках допустимых трансформаций.

Очень необычно проявляется антинорма через антропоним. Наблюдая за незнакомцами, Рип думает о том, что “*the whole group reminded ... of the figures in an old Flemish painting, in the parlor of Dominie Van Shaick, the village parson*” [2,38]. Парадокс, а, следовательно, необычность синтагматики, в следующем: в сравнении, вписанном в конкретную символическую ситуацию, соединены сразу две мировых религии и дорегиональная, языческая вера.

Так, сама ситуация выросла из легенд, восходящих к германо-скандинавским мифам о божестве-громовнике. Кроме того, картина, виденная Рипом в доме священника, как бы «оживает» наяву. Вспомним: для архаического мировоззрения образ явления и само явление – одно и то же (ср., например, нераздельность грозы и Перуна у древних славян [14] или представления новообращённых язычников, согласно которым икона – это не изображение святого, а сам святой [15, 19]).

Далее. Картина была увидена в доме священника. А само имя этого священника (“*Dominie Van Shaick*”) соединяет сразу ислам и христианство: “*Dominie*” – христианский бог, наставник; “*Shaick*” – «шейх», высшее духовное лицо у мусульман [2,263].

В ПТ, к сожалению, такое толкование затруднено по целому ряду причин. Во-первых, имя собственное, согласно традиции, транскрибировано без комментариев (переводчик не воспринял имя как говорящее). А во-вторых, в ПТ имя редуцировано: отсечена его первая половина (“*Dominie*”). Пастор стал просто «*Ван Шайком*» [3,24]. Потеряно, таким образом, очень яркое и существенное указание на аномальность ситуации.

В заключение несколько слов ещё об одном признаке, сопровождающем все действия и описания персонажей-призраков, и тоже указывающем на их принадлежность к «чужому» пространству. Речь идёт о “*silence*”. Атрибут показательный, наряду с сопутствующими символическими кодами безошибочно указывающий на «наоборотность», «потусторонность» героев. Английское существительное, очень ёмкое, включает в себя и безмолвие, и беззвучие (т.е. молчание и людей, и не людей, и природы). Учитывая, что в сопровождающих символических кодах есть атрибуты “*still*”, “*lonely*”, “*sole*”, речь идёт о характеристике иномира в целом, включая и пространство, и его обитателей. Поэтому не вполне адекватной кажется конкретизация в ПТ там, где “*Rip and his companion had labored on in silence*” [2,38] («ни Рип, ни его спутник не проронили ни слова» [3,23]). Точно так же неоправдано сужение значения

для “*they quaffed the liquor in profound silence*” [2,40] («в глубоком **молчании** проглотили они напиток» [3,24/]). В обоих случаях в ИТ “*silence*” имеет более широкое значение: «**полная тишина**» [9,978].

Конкретизация вызывает разночтения между ИТ и ПТ и в следующем случае. Едва увидев незнакомца, Рип сразу же отмечает “*the singularity of the stranger’s appearance*” [2,37], т.е. отмеченность, выделенность, единичность. Это признак антинормы, который, уточняемый и дополняемый в дальнейшем другими группами символов, убеждает в конце-концов Рипа в том, что перед ним не люди. Русское соответствие «**странная наружность**» [3,23] в целом не противоречит ситуации, но в контексте всего ИТ теряется разнообразие показателей антинормы (“*strange*”, “*singular*”, “*peculiar*”, “*odd*”).

Сужаются интерпретационные возможности у читателя ПТ и из-за переводческой дописки. “*There was something strange and incomprehensible about the unknown*”, - пишет Ирвинг, - “*that inspired awe and checked familiarity*” [2,38]. При беглом прочтении, когда символический ряд остаётся без внимания, “*the unknown*” легко понимается как «незнакомец», тот, кого встретил Рип. Так и читаем в ПТ: «он так и не решился обратиться к **старик**у, ибо в нём было что-то необыкновенное и непостижимое, внушавшее страх и исключавшее возможность сближения» [3,23]. Однако в контексте символического прочтения ИТ оказывается, что смысл здесь гораздо глубже. “*The unknown*” – это всё чужое пространство, представителем которого является «старик» ПТ. Тогда понятно, почему главная эмоция Рипа – страх (“*awe*”, “*fear*”). Ему страшно, т.к. он столкнулся с неизвестным, непонятым, чужим (“*strange*”, “*incomprehensible*”). С тем, что незнакомо. Именно поэтому исключена “*familiarity*” (ср. английское существительное образовано от “*familiar*” - «знакомый» и имеет ту же этимологическую основу, что и “*family*” – «семья», «свой род»). Не совсем точен, следовательно, вариант перевода «**сближение**» для “*familiarity*”, затемняющий значимую с точки зрения символики этимологию и полисемию.

Итак, главный итог всему, что позволила увидеть и понять символическая интерпретация ИТ и его характерологического контекста, - необходимость учитывать при переводе древний язык символов, наполняющий и современные тексты, раскрывающий их глубинные смыслы, имплицитные, трудно угадываемые при поверхностном чтении, но дающие переводчику возможность избегать ошибок, неточностей, искажений в ПТ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя и их английских переводов). – Запорожье, 1996.
2. Irving W. Rip Van Winkle // Ирвинг В. Новеллы. – М., 1982. – С.30-48.
3. Ирвинг В. Рип Ван Винкль // Ирвинг В. Новеллы. – М., 1985. – С.17-32.
4. Шама И.Н. Астральные символы «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В.Гоголя: сопоставительный и переводоведческий анализ. – Запорожье, 1997.
5. Шама И.Н. Символический контакт: предпосылки возникновения (на материале новеллы В.Ирвинга “Rip Van Winkle” в оригинале и переводе) // Харьков. – В печати.
6. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М., 1998.
7. Hoad T. F. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. – Oxford, N.Y., 1996.
8. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М., 1995.
9. Longman Dictionary of Contemporary English. – Lnd., 1992.
10. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М., 1994. – Т.4.
11. Об итогах и проблемах семиотических исследований // Труды по знаковым системам XX. Актуальные проблемы семиотики культуры. – Тарту, 1987. – Вып.746. – С.3-17.
12. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. – М., 1985.
13. Голан А. Миф и символ. – М., 1993.
14. Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Перун // Мифы народов мира: В 2-х т. – М., 1988. – Т.2. – С.306-307.
15. Юдин Ю.И. Роль и место мифологических представлений в русских бытовых сказках о хозяине и работнике // Миф – фольклор – литература. – Л., 1978. – С.16-37.

