

МОДЕЛИРОВАНИЕ КАК ОСНОВА КОНСТРУКТИВНО-КРИТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКИХ ПЕРЕВОДОВ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА)

Горбачевская Светлана Ивановна

к.ф.н., доцент, МГУ имени М.В. Ломоносова
sgaeiou@yandex.ru

Меркиш Татьяна Алексеевна

преподаватель, МГУ имени М.В. Ломоносова
tania.merkish@gmail.com

**MODELING AS A BASIS
FOR CONSTRUCTIVE-CRITICAL ANALYSIS
OF LITERARY TRANSLATION (ON THE
BASIS OF GERMAN TRANSLATIONS
OF A.P. CHEKHOV'S STORIES)**

**S. Gorbachevskaya
T. Merkish**

Summary: The article discusses one of the possible models of constructive-critical analysis of the translation of short stories developed by the authors, which is tested on the material of published German translations of A.P. Chekhov's stories. The proposed conceptual-interpretative model is pragmatically oriented towards the disclosure of the three main categories of this genre in the context of a comparative translation analysis – the author, the chronotope and the dynamics.

Keywords: translation model, translation criticism, literary translation, short stories, text categories.

Аннотация: В данной статье рассматривается разработанная авторами одна из возможных моделей конструктивно-критического анализа перевода художественных текстов жанра короткого рассказа, которая апробируется на материале опубликованных немецких переводов рассказов А.П. Чехова. Предлагаемая концептуально-интерпретативная модель сориентирована прагматически на раскрытие в ходе сравнительно-переводческого анализа трех основных категорий этого жанра – автора, хронотопа и динамики.

Ключевые слова: модель перевода, критика перевода, художественный перевод, короткий рассказ, категории текста.

Научная критика перевода так же важна для развития и совершенствования теории и практики переводческой деятельности, как и литературная критика для развития литературы. Профессиональный переводчик должен уметь объективно и грамотно оценивать качество и своего, и чужого перевода, однако, как показывают исследования, теоретическое осмысление критического анализа перевода как одного из аспектов переводоведения в настоящее время только начинается, и пока в этой сфере больше вопросов, чем ответов.

Как утверждают переводоведы, «о процессе перевода известно лишь немного. Его наиболее существенный этап — умственные действия — протекает в голове переводчика и практически недоступен наблюдению. Поэтому при рассмотрении процесса перевода приходится ограничиваться некоторыми косвенными данными (в основном результатами самонаблюдения опытных переводчиков, их предположениями), дополняя и связывая их логическими рассуждениями. Однако даже сделанные на этой ограниченной основе заключения имеют определенную ценность, как для теории перевода, так и методики его преподавания» [7, с. 152].

Мы присоединяемся к тем, кто предлагает «осмыслить переводческий процесс» [14, с. 251] через моделирование, то есть создание теоретического аналога оригинала, отражающего его основные структуры. Как правило, при моделировании сначала формируется гипотеза о внутреннем строении и функционировании оригинала, которая затем проверяется по заранее определенным параметрам [9, с. 14-15].

Произведения художественной литературы сложнее всего представить в виде некоей абстрактной формулы или конструкции, поскольку полный, адекватный перевод художественного текста предполагает передачу не только основных сюжетных линий и связи событий и действующих лиц внутри оригинала, но и его функционально-прагматических связей с внешним миром. Именно для художественного стиля важна «передача внеязыковых элементов коммуникации (Umsetzung von außersprachlich Vorgegebenem)» [15, с. 31]: эпохи, культурной среды, в которой живет автор текста и которая определяет его идиостиль. Художественные тексты, хотя и подчиняются некоторым общепринятым нормам организации, все же сохраняют значительную долю «активного бессознательного», которое нередко «взрывает

правильность и влияет на характер организации высказывания» [3, с. 25]. И в этом отношении переводоведение находится все еще на стадии сбора и анализа практического материала как основы дальнейшего теоретического осмысления проблем художественного перевода.

Автор сам моделирует в своем произведении ситуацию реальной действительности. Переводчик старается увидеть эту фиктивную жизнь, но передает ее, преломляя через свое мировидение. То есть художественный перевод – всегда сотворчество, и его множественность и вариативность имеют объективный характер [12, с. 139-159]. Таким же вариативным, вероятнее всего, будет переводческое моделирование, а разработка некоей комплексной модели деятельности литературного переводчика остается актуальной задачей.

В целом, модель художественного перевода как процесс можно представить в виде следующих этапов: 1) *анализа-интерпретации* текста оригинала; 2) *определения и поиска решения* прагматических, конвенциональных и языковых проблем перевода; 3) *определения стратегии* перевода как целенаправленного когнитивного поведения переводчика, то есть более или менее осознанного плана решения конкретных переводческих проблем; 4) создания *структурно-смыслового инварианта* текста; 5) *анализа текстообразующих прагматических связей* текста; 6) *оформления* текста перевода на основе принципа репрезентативности, то есть «репрезентации оригинала средствами иного языка» [11, с. 150], который позволяет сохранить в окончательном тексте перевода важнейшие черты оригинала; 7) *апробации* текста перевода; 8) *редактирования* и шлифовки текста перевода [5, с. 136-137]. Эта универсальная модель может одинаково использоваться как основа для анализа текста переводчиком, а также как метод критики готового перевода.

Объект нашего исследования – жанр короткого рассказа. В качестве одной из основных характеристик нами была выделена монотематичность сюжета, так как чаще всего в рамках произведения выделяется и раскрывается одна тема. Важную роль, однако, играет и вневременной характер описываемых проблем, что делает произведение актуальным для целого ряда поколений. Для короткого рассказа также характерны отсутствие преамбулы и незавершенность сюжетного действия, что создает ощущение «запрыгивания в движущийся поезд и выпрыгивания из него». У читателя фактически не остается времени на предвкушение проблемы, он сразу же погружается в круговорот событий. Данный факт интересным образом сказывается на дистанции между читателем и автором, которая может быть охарактеризована как незначительная. Моментальное погружение в происходящее, сжатый характер хронотопа и напряженная динамика повествования, характерные для короткого рассказа, создают ощущение сопровождения читателя

на протяжении всего повествования автором, выступающим в роли некоего проводника.

Представляется необходимым подчеркнуть, что объем произведения, его формальная краткость, не выступает в качестве основополагающего критерия определения этого жанра, так как рассказы могут расширяться за счет включенных в них описаний (пространства, состояния души героев, их переживаний и т.п.) и перечислений (событий, фактов и т.п.). Сейчас критики, литературоведы и лингвисты говорят о «кинематографичности» художественного текста и связывают эту тенденцию к синтезу литературы и кино, который «отражает совокупность общих свойств киноискусства и литературы и соответствует характеру современного культурного развития, а также особенностям мировидения писателя» [10, с. 5], с бурным ростом потока информации и ускорением темпа жизни. Эта кинематографичность, фрагментарность была свойственна короткому рассказу еще до появления кинематографа и, может быть, в свою очередь, наложила отпечаток на формат кинотекста.

Описывая отдельный случай из повседневной жизни обычного человека, писатель детально рассматривает влияние события на героя, особо подчеркивая тот факт, что все современники персонажа могут столкнуться с похожей проблемой.

С учетом особенностей короткого рассказа мы предлагаем концептуально-интерпретативную модель, основанную на реализации в процессе перевода некоей концепции, сформулированной в голове переводчика. Наша концепция предполагает раскрытие в ходе переводческого анализа и передачу в переводе основных категорий этого жанра – автора, хронотопа и динамики. Определению требований к их эквивалентной репрезентации в тексте перевода и конструктивно-критическому подходу к сравнительному анализу параллельных текстов, а также наиболее четкому выявлению несоответствия содержания текста оригинала и имеющегося текста перевода способствует интерпретация данных категорий [4, с. 103].

Образ автора – «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [2, с. 118]. Он определяется как сосредоточение основных черт его творчества и выражается в индивидуальной словесно-речевой структуре, которая отображается в строе всего текста и определяет существующие между его элементами связи [2, с. 113-151].

Представляется необходимым отметить многозначность термина «автор» в литературоведении. Б.О. Кор-

ман выделяет три возможных значения, которые мы рассмотрим далее. Во-первых, это биографический автор – реально существующий человек, создатель текста. Во-вторых, автор рассматривается как художественный образ рассказчика, передающий определенный взгляд на действительность, который находит свое выражение во всем произведении. Основой художественного образа писателя являются его картина мира, идейная и творческая позиции. В-третьих, данный термин используется для обозначения явлений, которые характеризуют и определяют жанры и роды художественной литературы. Исследователи говорят о частом смешении данных трактовок, так как нередко предполагается, что события из жизни биографического автора влияют на созданный им художественный образ, и наоборот. Однако это является нежелательным, приветствуется четкое разграничение [6, с. 8]. Основопологающим в данном аспекте является факт художественной обработки любого жизненного опыта в тексте, характер которой определяется идеей самого произведения.

Художественным изменениям могут быть подвержены не только факты биографии, но и внутреннее состояние биографического автора. Ответ на вопрос о возможности такого четкого разграничения представляется нам неоднозначным, так как имеющиеся фоновые знания во многом определяют восприятие, понимание и интерпретацию реципиентом любого текста, в том числе и художественного. В данном вопросе мы склоняемся к детальному изучению биографии писателя и структурированному анализу произведений для предельного, насколько это возможно, разграничения разных типов «автора». То есть мы обязательно включаем в категорию автора его биографические данные и отталкиваемся от них.

М.М. Бахтин говорил, что реципиент чаще всего встречает автора в композиции произведения, последний является актором, создателем, а не созданным объектом. По этой причине Бахтин выражает некоторые сомнения относительно корректности понятия «образ автора». Читатель, по его мнению, имеет возможность создать некий образ автора, основываясь на изучении различных источников информации. Несмотря на то, что такой подход будет способствовать прочтению и пониманию литературного текста, он не может быть включен в «образную ткань произведения» [1, с. 403-405]. О субъективизме образа автора писал и В.В. Виноградов, так как таковой создается исследователем, заинтересованным в творчестве автора, является «творческим отпечатком» второго и, одновременно, отображает объективные характеристики стиля и личности самого писателя [2, с. 156].

При анализе художественного текста реципиент уделяет большее внимание объекту речи – всему, что описано в произведении (герои, их действия, хронотоп и др.), особую важность играет и субъект речи – тот, кто пове-

ствует и описывает (повествователь, рассказчик, нарратор). Данная форма выбирается автором, и в ней он проявляется так же ярко и четко, как и в других структурных единицах текста. По этой причине обнаружение субъекта и его описание необходимы для анализа категории «автора» как интегративной составляющей всего художественного произведения. При ее изучении необходимо определить три точки зрения носителя речи: физическую, временную и идейно-эмоциональную [6, с. 20-32].

Степень проявленности писателя в произведении различна. Иногда автор стремится к тому, чтобы его не узнали, он как бы отстранен. Это связано с его желанием достичь максимальной объективности изображения действительности [2, с. 178]. То есть для коротких рассказов характерна, с одной стороны, максимальная дистанцированность, а с другой – абсолютная вовлеченность, которая достигается за счет сокращения физической и временной дистанций между автором и читателем.

Вслед за М.М. Бахтиным мы понимаем под хронотопом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, с. 234]. Время и пространство являются естественными формами существования нашего мира. Однако художественный мир всегда в той или иной степени условен: он есть некий созданный автором образ действительности. По этой причине мы можем определить время и пространство в литературе так же – как условные. «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с. 235]. Художественный текст дает возможность рассматривать, например, события, происходящие одновременно, но в разных местах, расстояние между которыми измеряется сотнями тысяч километров. Также просты и естественны в произведении переходы из одного временного плана в другой – скачки из настоящего в прошлое и наоборот, возможность не воспроизводить весь поток времени, а выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски формулами определенного типа. То же актуально и для пространства, так как мгновенная смена пространственно-временных координат позволяет редуцировать описание намеренно пропущенного промежуточного пространства.

Путешествие по произведению всегда есть путешествие в пространстве и времени, единственными координатами которых выступают маркеры, искусно расставленные писателем и образующие несколько условные рамки произведения. Для короткого рассказа, однако, характерно то, что его рамки полупрозрачны и не ограничивают реципиента, а лишь направляют его. Реципиент не мыслит лишь в рамках рассказа, зачастую он практически вынужден самостоятельно воссоздавать

несуществующие на бумаге фрагменты. Важным, на наш взгляд, является тот факт, что направляется он автором произведения, однако не всегда одним рассматриваемым произведением, но целым рядом тематически объединенных текстов одного писателя.

Основой каждого произведения является сюжет – ход событий, заданный автором в конкретной полноте; цепь событий, изображенная в литературном произведении, жизнь персонажей в ее пространственно-временных изменениях, сменяющих друг друга положениях и обстоятельствах, то есть сюжетное развитие или динамика повествования. Она включает в себя не только те события, которые непосредственно развиваются в произведении, но и события духовной жизни автора и персонажей: их размышления, переживания по ходу повествования, то есть все лирические отступления, ремарки, диалоги и монологи героев и др. Двигателем сюжета почти всегда является описываемый конфликт. Примечательно, что в коротких рассказах он редко носит характер завершенности. Зачастую именно это подталкивает реципиента к размышлениям вне рамок произведения, самостоятельному поиску ответов, некоторому внутреннему диалогу с автором.

Динамика является универсальной, имманентной текстовой категорией и связана как с порождением, так и с восприятием содержания текста. Само порождение текста – динамический процесс. «...Образ содержания текста, как любой предметный образ, принципиально динамичен. Он не есть, он становится, и лишь в постоянном становлении – его бытие» [8, с. 24]. Динамика может проявляться как в языковых формах, так и способах подачи информации, в развитии сюжета и поведении действующих лиц. Это не только развертывание текста во времени, но и ощущение внутреннего взаимодействия, подвижности, воздействия, столкновения, борьбы составляющих его компонентов. В качестве элементов сюжета как части композиции выступают следующие: экспозиция, завязка, развитие действия (перипетии), кульминация, развязка и дистанцирование. Динамика текста рассматривается нами как явление, включающее в себя данные аспекты.

Мы выделили следующие элементы динамики: а) движение – развитие во времени и пространстве, подробное описание, аргументированное объяснение заданной темы, которое хорошо подчеркивается временными формами; б) торможение – сомнение, уступка, новая информация, риторические вопросы; в) борьба – альтернативные оценки и аргументы; г) перемена – развитие новой темы, неожиданное заключение; д) статика – констатация фактов, ситуаций, событий. Их детальное рассмотрение позволяет сделать некоторые общие выводы о выражении данной категории в коротком рассказе. Пролог и эпилог обычно не включены в сюжетную ли-

нию, но бывают исключения, когда они выделены лишь графически, а на самом деле их события начинают или продолжают сюжет произведения. Для коротких рассказов характерно, однако, и редуцирование некоторых основополагающих элементов, перечисленных выше. Это обусловлено эффектом «движущегося поезда», который мы уже упоминали: действие начинается до того, как читатель искусно помещается писателем в произведение, развязка же зачастую существует лишь в форме домыслов, а не самого текста.

Анализируя имеющиеся переводы, мы сначала составляем свою модель деятельности переводчика, а затем, сравнивая возможные цели, этапы и результаты этой деятельности со своим моделированием, пытаемся аргументированно обосновать свою критику. Таким образом соприкасаются модель перевода и модель анализа перевода. Учитываются такие характеристики, как непротиворечивость, исчерпывающий характер описания объекта и возможность перенести эту модель на другие подобные объекты и явления.

Материалом исследования стали переводы рассказов А.П. Чехова на немецкий язык. Были выбраны те рассказы, которые можно назвать короткими, исходя из выше названных критериев. Мы проанализировали по два варианта переводов рассказов «Студент», «Крыжовник» и «Случай из практики» и хотели бы рассмотреть с критической точки зрения несколько примеров вариативности переводческих решений.

Рассказ «Студент» был опубликован в 1894 г. Главный герой, сын дьячка студент духовной академии Иван Великопольский, возвращается с охоты. Ему холодно, он подходит погреться к костру, который развели на своем огороде две вдовы – мать Василиса и дочь Лукерья. Вечер Страстной пятницы вызывает у Ивана ассоциацию с евангельским событием, когда так же в холодную ночь грелся у костра апостол Павел. И он рассказывает об этом этим двум простым, грубым, забитым женщинам. Рассказ оказывает такое сильное эмоциональное воздействие на всех троих, что Василиса начинает рыдать, ее дочь застывает в сильном напряжении, а сам молодой двадцатидвухлетний рассказчик вдруг ощущает, что их всех в этот момент посетило некое откровение о единстве времени и непрерывной связи прошлого с настоящим. И жизнь кажется ему чудесной и полной высокого смысла.

Из воспоминаний родных и И.А. Бунина известно, что «Студент» был любимым рассказом А.П. Чехова. В нем автор присутствует как сочувствующий, сопереживающий, одухотворяющий природу рассказчик, который открывает нам духовную связь прошлого и настоящего в их простой обыденности. Потрясающе выразительным является описание предпасхального холодного, уют-

ного состояния природы и душевного уныния студента в начале рассказа, когда он «думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре и что при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [13-Т7, с. 366-367]. В переводе (16) это состояние размышления подчеркнута модальностью необходимости – студент не может не думать об этом: *Der Student ... musste nun daran denken, dass genau der gleiche Wind zu Rjuriks Zeiten geweht hatte, dann auch zu den Zeiten des grimmen Iwan, auch unter dem Zaren Peter, und dass unter diesen Fürsten genau das gleiche Elend und der Hunger herrschten; auch damals – dieselben durchlöcherten Strohdächer, Unbildung, dumpfer Kummer; dieselbe Öde ringsum, die gleiche Finsternis; das Gefühl, unter einem ewigen Druck dahinzuleben – alle diese fürchterlichen Dinge waren, sind und werden sein, und wenn auch tausend Jahre darüber vergehen, das Leben wird nie besser werden* [16, S. 62-63].

Такую же безысходность почувствовал и другой переводчик (17) (*Und jetzt) ... musste der Student daran denken, dass ... all diese Schrecken gab es, gibt es und wird es immer geben, und davon, dass noch einmal tausend Jahre vorübergehen, wird das Leben nicht besser werden* [17, S. 106-107]. Но он отмечает евангельские события использованием плюсквамперфекта, как бы противопоставляя одну временную ось другой, а переводчик (16), употребляя стержневые глаголы в претерите, связывает эти события в одну ткань повествования.

Хотелось бы отметить, что плюсквамперфект не всегда несет только временную нагрузку в тексте. Семантика завершенности действия, присущая этой временной форме, помогает выразить результативность, начало, окончание, моментальность действия, констатировать сам факт его совершения, то есть состояние. Например, процесс перехода состояния души своего героя от уныния к радости автор передает через повтор предложений с «если», показывая логику его мышления как движение от неуверенности к уверенности: «...если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение... если Василиса заплакала, ...Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» [12-Т7, с. 369]. Этот оттенок перехода в речи от модальности сомнения к модальности уверенности наиболее точно передан в интерпретации и переводе (17), где для этого использованы глагол *müssen* и конструкция плюсквамперфекта, которая больше подчеркивает дистанцированность давно прошедших событий, а вневременное значение констатации свершившегося факта:

Wenn sie zu weinen begonnen hatte, so musste doch all das, was sich in jener schrecklichen Nacht mit Petrus ereignet hatte, eine Beziehung zu ihr haben...dass, wenn Wassilissa in Weinen ausgebrochen...war, seine Erzählung von vorhin über das, was vor neunzehn Jahrhunderten geschehen war, offensichtlich in einem Bezug zur Gegenwart stehen musste... Wenn die alte Frau geweint hatte, dann nicht, weil er es verstanden hatte, ergreifend zu erzählen, sondern deshalb, weil Petrus ihr nahe war und weil sie sich mit ihrem ganzen Wesen in das versetzt hatte, was in Petri Seele vor sich gegangen war [17, S. 109]. Плюсквамперфект помогает сосредоточить внимание читателя на эмоциональном состоянии героя.

В переводе (16) хронотоп рассказа максимально сжат, пространство и время благодаря претериту воспринимаются как единое целое. Описываемый в сюжете временной промежуток очень невелик, всего несколько минут, но, используя плюсквамперфект только один раз, автор делает при этом огромный временной скачок, соединяя свой мир с евангельским миром: *...wenn sie weinte, so bedeutete das, dass alles, was sich in jener schrecklichen Nacht mit Petrus zugetragen hatte, in irgendeiner Beziehung zu ihr stand... wenn Wassilissa weinte und ihre Tochter verlegen wurde ... Wenn die Alte weinte, so geschah es nicht darum, weil er es verstand, rührend zu erzählen, sondern darum, weil ihr Petrus nahe war und weil sie mit ihrem ganzen Wesen miterlebte, was in der Seele des Petrus vorging* [16, S. 65].

Речь главного героя, внешняя и внутренняя, богатая эмоциональными оттенками, определяет динамику развития действия. Она динамично противопоставлена речи женщин. Василиса произносит всего две коротких фразы, а Лукерья выражает свои чувства только мимикой и жестами. Если сравнить два перевода фразы: «Ах, какая-то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь!» [13-Т7, с. 367], то очевидно, что второй переводчик (17), используя и знаки препинания, и парцелляцию, и причастную конструкцию модального глагола, передал эту динамику точнее и глубже: *Ach, was war das für eine schreckliche Nacht, Mütterchen! Eine unbeschreiblich trostlose, nicht enden wollende Nacht!* [17, S. 107]. Вариант перевода (16) менее эмоциональный: *Ach, was war das doch für eine furchtbare Nacht, Großmutter, eine überaus drückende, lange Nacht* [16, S. 63].

Рассказ «Крыжовник» был опубликован в 1898 г. В начале повествования Чехов передает разговор между героями, один из которых рассказывает собеседникам о своем брате и его страстном желании приобрести себе хоть маленькое, но свое поместье в деревне и посадить там свой крыжовник. В детстве братья и жили в деревне, но после смерти отца их поместье «оттягали за долги» [13-Т8, с. 302]. Однако остались воспоминания о счастливом детстве, и брат стремился вернуть это утраченное счастье. Он всю жизнь упорно работал, на всё экономил, жил впроголодь и, наконец, купил себе

имение, посадил там кусты крыжовника и превратился в типичного ленивого, толстого как поросенок («щеки, нос и губы тянутся вперед, – того и гляди хрюкнет в одеяло» [13-Т8, с. 304]) и недалёкого обывателя, думающего лишь о тарелке крыжовника к ужину. От лица рассказчика Чехов так описывает процесс поедания его братом еще неспелых, жестких и кислых ягод, что становится совсем не смешно, а горько и даже страшно видеть, в кого превратился этот человек: «Николай Иванович засмеялся и минуту глядел на крыжовник молча, со слезами, – он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребенка, который, наконец, получил свою любимую игрушку, и сказал: – Как вкусно!» Мы до мелочей можем представить себе всю эту сцену, и именно в деталях ощущается кинематографичность короткого рассказа как жанра. Если сравнить критически перевод (17) 1978 г. и перевод (18) 2016 г., сделанный почти сорок лет спустя, то можно отметить, как изменились в немецком языке средства репрезентации текста оригинала. Легкий, простой, лаконичный язык Чехова до сих пор, то есть, больше ста лет является образцом современного русского языка. Перевод (17): *Nikolaj Iwanytsch lachte und schaute wohl eine Minute lang schweigend – vor Rührung konnte er nicht sprechen – und mit Tränen in den Augen auf die Beeren, dann nahm er eine von ihnen in den Mund, blickte mich mit dem triumphierenden Gesichtsausdruck eines Kindes, das endlich sein Lieblingsspielzeug bekommen hat, an und sagte „Wie schmackhaft!“* [17, S. 174] – представляется более тяжеловесным, слащавым и структурно запутанным по сравнению с переводом (18), выполненным Ульрикой Ланге (Ulrike Lange): *Nikolaj Iwanytsch lachte und schaute lange auf die Stachelbeeren, schweigend, mit Tränen – vor Erregung konnte er nicht sprechen –, dann steckte er sich eine Beere in den Mund. Schaute mich triumphierend an wie ein Kind, das endlich sein Lieblingsspielzeug bekommen hat, und sagte: „Wie köstlich!“* [18, S. 246]. Здесь репрезентативно представлены, как структуры, так и выбор лексических эквивалентов. Выражение «от волнения» так и переводится дословно *vor Erregung*. Существительное *Rührung*, использованное в переводе (17), означает «растроганность, умиление» – эмоциональное чувство, больше свойственное барышням, чем молодым людям.

В конце рассказа Иван произносит знаменитые чеховские слова о «человечке с молоточком», которые так часто цитируются, что стали у нас прецедентным текстом: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда – болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других. Но человечка с молоточком нет, счастливый живет себе, и мелкие житейские заботы волнуют его слегка, как ветер осину, – и все обстоит

благополучно» [13-Т8, с. 307]. Это позиция самого автора. Модальность желательности передана в обоих переводах конъюнктивом, но в (17) использован оптатив, мягко выражающий призыв автора: *Es wäre gut, wenn vor der Tür eines jeden zufriedenen und glücklichen Menschen jemand mit einem Hämmerchen stünde und ihn durch ein Klopfen ständig daran erinnerte, dass es Unglückliche gibt...* [17, S. 175]. Модальный глагол перевода (18) сильнее по своей прагматике долженствования и больше подходит для публицистического стиля писателя: *Vor der Tür eines jeden zufriedenen, glücklichen Menschen müsste jemand mit einem Hämmerchen stehen und ihn ständig durch Klopfen daran erinnern, dass es Unglückliche gibt...* [18, S. 247].

Хронотоп определен композицией рассказа, где одна история описывается внутри другой истории, что помогает логично связать его с двумя другими рассказами «маленькой трилогии» – «Человек в футляре» и «О любви». Перечисляются события, связанные с описываемым событием, и несколько часов воспоминаний общения с братом. Все это время идет дождь – и в начале: «Еще с раннего утра все небо обложили дождевые тучи...» [13-Т8, с. 299], и в конце рассказа: «Дождь стучал в окна всю ночь» [13-Т8, с. 309]. В обоих переводах репрезентация на лексическом уровне почти одинаковая, но в (17) начало *Schon seit dem frühen Morgen bedeckten Regenwolken den ganzen Himmel...* [17, S. 166] передано более полно, чем в (18): *Bereits seit dem frühen Morgen bedeckten Regenwolken den Himmel...* [18, S. 237].

Динамика, как и в других чеховских рассказах, связана с переменами. Оба брата изменились: один стал обывателем, другой вдруг воспрянул духом и стал по-иному оценивать понятие человеческого счастья. Его охватила жалость и досада на себя: «Я уже стар и не гоюсь для борьбы, я неспособен даже ненавидеть. ... Ах, если б я был молод!» [13-Т8, с. 307] ... «Если б я был молод!» [13-Т8, с. 308]. Эмоционально-экспрессивно окрашенные монологи с призывами: «...не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!... Делайте добро!... Господи, прости нас грешных!» [13-Т8, с. 308-309] – также динамичны по своей природе.

В немецких переводах (17) и (18) эти части монолога переданы почти одинаково, но в раннем и более эмоциональном переводе (17) в значении «бодры» появляется слово *Courage*: *Ich bin schon alt und taugt nicht für den Kampf, nicht einmal für den Hass bin ich geschaffen... Ach, wenn ich nur jung wäre! ... lassen Sie sich nicht einschläfern! Werden Sie nicht müde, Gutes zu tun, solange Sie jung und stark sind und Courage haben!... Tun Sie Gutes!... Herr, vergib uns Sündern!* [17, S. 177]. ... *Herr, vergib uns Sündern!* [17, S. 178]. Существительное *Courage* пришло в немецкий язык в начале XIX в. из французского и обозначало не просто «мужество», как слово *Mut*, а особое мужество для того, чтобы сделать то, что и не очень

хочется, и боишься делать, но надеешься на удачу. Оно и сейчас используется в языке, но не в обыденном, а в возвышенном стилевом регистре. В переводе (18) дается дословный вариант «бодры» – *munter: Werden Sie nicht müde, Gutes zu tun, solange Sie jung, stark und munter sind... Tun Sie Gutes!...* [18, с. 249]. Нам представляется, что в данном случае для немного высокопарного, но для искреннего стиля монолога чеховского героя – рупора идей автора – больше подошло бы слово *Courage* со всем своим богатством его смысла и оттенков.

Главный герой рассказа «Случай из практики» (1898) – молодой врач-ординатор Королев, которого вызвала владелица фабрики госпожа Ляликова к своей дочери Лизе. Девушка была больна, но никто не мог поставить диагноз, и она смирилась со своей болезнью. Все события увидены глазами врача, который сразу чувствует какой-то диссонанс и в доме, и на фабрике, похожей на «чудовище с багровыми глазами» [18, с. 345-346], и в природе. После разговора с Лизой он понимает, что болезнь девушки – это одиночество и непонимание. Все, живущие на территории фабрики, страдают – девушка, ее мать, рабочие. Довольна только гувернантка, которая «жила здесь в свое полное удовольствие» [13-Т8, с. 344]. Врач советует Лизе бежать из этого жуткого места, но, как всегда в коротком рассказе, финал остается открытым и непредсказуемым.

Как и в других рассказах писателя, основной сюжетный мотив здесь – это преображение. Душевное состояние акториального автора меняется от неприязненной тревоги в начале рассказа до радости в конце, от равнодушной констатации, что в болезни Лизы нет ничего серьезного и можно уезжать, до желания как-то помочь девушке, поддержать ее. Вдруг исчезло «впечатление существа убогого и некрасивого», и он увидел «мягкое страдальческое выражение, которое было так разумно и трогательно...» [13-Т8, с. 341]. Русское слово общеславянского происхождения «убогий» имеет три основных значения: 1) калека, 2) нищий и 3) несовершеннолетний, невыразительный. В переводе (17) оно передано прилагательным *armselig: der Eindruck eines armseligen, unschönen Wesens verschwand...* [17, S. 194]. Оно глубже и адекватнее передает это понятие, чем просто слово *arm*, использованное переводчицей (18): *Der Eindruck eines armen, hässlichen Wesens war im Nu verschwunden...* [18, S. 291]. То же самое можно отметить при передаче подобранных Чеховым определений для описания выражения лица девушки – мягкое страдальческое, разумное и трогательное. Перевод (17) сохраняет такое же впечатление: *...er nahm einen sanften leidenden, so verständlichen und rührenden Ausdruck an ihr wahr...* [17, S. 194]. В переводе (18) оно пропадает: *...er sah den leidenden weichen Ausdruck der so vernünftig und ruhig war...* [18, S. 291].

Доктору «хотелось успокоить ее не лекарствами, не

советом, а простым ласковым словом» [13-Т8, с. 342]. И он сказал не прямо, а «окольным путем», что их дети и внуки будут знать, что делать. Устаревшее русское слово «окольный», то есть, не прямой, связанный с уловками, в обоих переводах передано одинаково: *... sagte... auf Umwegen...* [17, S. 202, 18, S. 300]. Потом доктор добавляет: «Очень рад, что познакомился с вами... Вы славный, интересный человек» [13-Т8, с. 349]. Многозначное понятие «славный» имеет два основных значения – 1) прославившийся и 2) очень хороший, располагающий к себе. Переводчик (17) посчитал подходящим эквивалентом слово *prächtigt* «роскошный» [17, S. 203], а переводчица (18) – *großartig* – «великолепный» [18, S. 301]. И то, и другое определение преувеличивают это понятие. Здесь больше всего подошло бы слово *nett* – милый, приятный.

Хронотоп рассказа – это несколько часов в ограниченном пространстве, где территория фабрики и сам дом ее владелицы похожи на тюрьму, «и на всем какой-то серый налет, точно от пыли» [18, с. 340]. Но это гнетущее впечатление от всего окружения вечером и ночью, а утром меняется девушка, и меняется позитивно картина вокруг нее. И в голове доктора появляются другие мысли «о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такую же светлой и радостной, как это тихое, воскресное утро...» [18, с. 350]. Оба переводчика почти одинаково передали это важное в смысловом плане предложение так же, как и многие другие, что естественно для качественных переводов.

Подводя итог проведенной апробации нашей модели категориально ориентированного конструктивно-критического анализа перевода жанра короткого рассказа, хотелось бы, в первую очередь, подчеркнуть важность раскрытия и адекватной передачи средств выражения категории автора, которая определяет эмоциональный фон и все оттенки модальности текста, что особенно важно при учете его особой чеховской публицистичности. Хронотоп рассказов, как правило, сжат и в пространстве, и во времени, и ограничивается какими-то внешними рамками. Категория динамики в чеховских текстах представлена часто в кинематографичном переплетении фрагментов рассказа в рассказе или реплик героев.

Переводчики отражали эти категории в целом адекватно, но не всегда репрезентативно, если брать во внимание современное состояние немецкого языка и лингвокультурную ситуацию. Однако мы отдаем себе отчет, что в рамках выбранной модели наша оценка может быть только тогда достаточно объективной, когда будет проработано большое количество эмпирического материала. Кроме того, именно художественный перевод предполагает множество вариантов, поскольку вариативность – это основа восприятия и интерпретации художественного текста.

Исходя из полученных результатов, можно сделать вывод о принципиальной возможности теоретического обоснования действий переводчика художественной литературы, необходимых для осуществления этого способа человеческой коммуникации, то есть создания пере-

водного текста, прагматически адекватно отражающего структуру и содержание оригинала. Моделирование может стать как отправной точкой поиска релевантных переводческих эквивалентов, так и конструктивно-критического анализа имеющегося художественного перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / Отв. ред. Г.В. Степанов. Изд. 7-е. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 144 с.
4. Горбачевская С.И., Меркиш Т.А. Уровни переводческого анализа текста короткого рассказа (из опыта перевода рассказов В. Борхерта на русский язык). // Вестник Московского университета, Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, №3. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2020. – С. 97-105
5. Горбачевская С.И., Меркиш Т.А. Модель и стратегия перевода текста короткого рассказа // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки, №2-2. – М.: 2021. – С.134-141
6. Корман Б.О. Изучение Текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 111 с.
7. Латышев Л.К., Семенов А.Л. Перевод: Теория, практика и методика преподавания: Учебник для студ. перевод. фак. высш. учеб. заведений – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 192 с.
8. Леонтьев А.А. Восприятие текста как психологический процесс // Психолингвистическая и лингвистическая природа текста и особенности его восприятия. – Киев: КГУ, 1979. С. 18 – 30.
9. Марчук Ю.Н. Модели перевода: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования. – М.: Академия, 2010. – 176 с.
10. Можаяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд). Автореф. . . канд. филол наук. 10.02.04 – германские языки. – Барнаул, 2006. – 22 с.
11. Тюленев С.В. Теория перевода: Учебное пособие / С.В. Тюленев. – М.: Гардарики, 2004. – 336 с.
12. Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода: вводная часть: учеб. пособие. – Магадан: Изд. СВГУ, 2008. – 182 с.
13. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 7, 8. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
14. Шадрин В.И. Университетское переводоведение: учебник / В.И. Шадрин. – СПб.: ВВМ, 2017. – 292 с.
15. Fix, U.; Poethe, H.; Yos, G. Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. 3. Auflage. – Frankfurt am Main: Lang. 2003. – 236 S.
16. Tschechow A.P. Rothschilds Geige. Erzählungen. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Reinhold von Walter. – Freiburg im Breisgau: Verlag Herder KG, 1960. – 195 S.
17. Tschechow A. Erzählungen. Übersetzung von Kay Borowsky. – Stuttgart: Verlag Reclam, 1978. – 334 S.
18. Tschechow A. Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1896 – 1903. Aus dem Russischen neu übersetzt von Vera Bischoitzky u.a. – München: Verlag dtv, 2016. – 522 S.

© Горбачевская Светлана Ивановна (sgaeiou@yandex.ru), Меркиш Татьяна Алексеевна (tania.merkish@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»