

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английской филологии

Направление подготовки: 45.03.02 Лингвистика

Профиль: Перевод и переводоведение

квалификация «бакалавр»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой английской филологии

_____ Т.П. Бабак

«___» _____ 2015

Выпускная квалификационная работа

**СРАВНИТЕЛЬНО – СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ
РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» С РУССКОГО НА
АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

Выполнил студент группы 47 А

Дарина Сергеевна Погорельцева

(подпись, дата)

Форма обучения очная

Научный руководитель

к.ф.н., доцент ВАК Валерий Ерминингельдович Пэшко

(подпись, дата)

Рецензент

Докт.пед.наук, профессор Владимир Иннокентьевич Петрищев

(подпись, дата)

Дата защиты _____

Оценка _____

Красноярск
2015

Оглавление

Введение	2
Глава 1. Особенности перевода художественной литературы как наиболее сложного вида перевода	4
1.1. Художественный текст.....	4
1.2. Задачи художественного перевода.....	10
1.3. Теория уровней эквивалентности	13
1.4. Прагматика перевода	19
1.5. Классификации видов перевода	22
1.6. Критерии качества перевода	25
1.7. Требования к переводчику художественного текста и функции переводчика.....	27
1.8. Основные проблемы поэтического перевода.....	28
Глава 2. Сравнительный анализ двух переводов романа «Евгений Онегин»	34
Заключение.....	61
Список литературы	64

Введение

Темой нашей дипломной работы является «Сравнительно–сопоставительный анализ переводов романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» с русского на английский язык ».

Актуальность темы определяется тем, что никто не рассматривал данное произведение в этом аспекте и оно представляет интерес для анализа.

В отличие от предшествующих периодов, за рубежом стали все больше обращаться к текстам произведений А.С. Пушкина. Изучение произведений Пушкина важно как в плане выявления особенностей национального языка, так и в плане развития переводческой мысли на Западе во всей её противоречивости.

Творчество Пушкина изучалось на Западе, в основном, с точки зрения влияния Байрона и Шекспира на произведения русского поэта. В отечественном литературоведении влияние английской литературы на его произведения исследовалось в частных аспектах. Наиболее значимые работы по данным темам принадлежат М.П. Алексееву [1], Ю.М. Лотману [26] и другим современным исследователям, благодаря которым можно отчетливо видеть преодоление Пушкиным влияния английских писателей.

Объектом исследования данной работы является лексика произведения А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и ее переводы на английский язык.

Предметом исследования является сопоставление лексических единиц, в особенности тех, что служат для выражения эмоционально-экспрессивной оценки, изучение способов их перевода на английский язык. Как известно, весь мир познается в сравнении. Мир языка также немислим без сопоставления языковых единиц, а особенности перевода раскрываются при использовании сопоставительного метода исследования.

Целью нашего исследования является анализ переводов произведения «Евгений Онегин» Чарлзом Джонстоном и Владимиром Набоковым, а также выявление степени эквивалентности переводов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

- осветить теоретические аспекты перевода;
- охарактеризовать степень изученности переводов произведения «Евгений Онегин» А.С. Пушкина на английский язык;
- проследить историю возникновения переводов данного произведения на Западе;

- определить сходства и расхождения при передаче чувств и мыслей оригинала и способы их передачи;

- на основе сравнительно-сопоставительного, семантического и контекстуального методов определить эквивалентность переводов;

Материалом исследования является два текста переводов «Евгения Онегина» Владимиром Набоковым и Чарлзом Джонстоном.

Научная новизна исследования заключается в том, что эта тема практически никем не была раскрыта и проанализирована до настоящего времени. Насколько нам известно, подобной работой занималась только Ljuba Tarvi (разрабатывала количественный метод для Translation Quality Assessment (TQA), который помогал найти соответствия между переводами и оригиналом, и кандидат филологических наук Кукурян И.Л., преподаватель МГУ, которая также работала над темой перевода романа «Евгений Онегин» на английский язык, но с точки зрения лингво-поэтического анализа. [23]

Нами предпринята попытка сравнения переводов одного и того же произведения «Евгений Онегин», выполненных разными переводчиками. Исследуются так же особенности восприятия смысла текста этими переводчиками, приводятся отрывки из переводов на английский язык.

Значительное место в исследовании занял метод сопоставительного анализа. Для выявления особенностей функционирования лексем в анализируемых оригинальном и вторичных текстах был использован метод контекстуального анализа.

Были использованы данные одно- и двуязычных толковых словарей. Теоретической базой данной работы явились труды известного филолога В.В.Виноградова, пушкинистов М.Ю.Лотмана, П.Дебрецени, М.П.Алексеева; работы в области перевода В.Н. Комиссарова, Р.О. Якобсона, А.В. Федорова.

Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность, состояние изученности проблемы. Определяется объект и предмет исследования, происходит постановка целей и задач, которые являются предпосылкой для выбора метода исследования. Раскрывается структура работы и практическая ценность полученных результатов.

В первой главе под названием «Особенности перевода художественной литературы как наиболее сложного вида перевода» мы рассматриваем особенность и специфику перевода художественного текста, а также отмечаем особенности перевода поэзии.

Во второй главе «Сравнительный анализ двух переводов романа «Евгений Онегин»» анализируем перевод романа на английский язык двумя авторами: Набоковым и Джонстоном. Проводим сопоставительный анализ лексики, прослеживаем смысловую эквивалентность переводимых единиц, а также отталкиваясь от анализа русского текста, прослеживаем соответствие эмоциональности и экспрессивности в английских переводах.

В выводах подводятся итоги проведенного исследования и намечаются пути дальнейших научных разработок по данной теме.

Научно-практическая значимость заключается в том, что материалы дипломной работы могут найти применение в курсе теории и практики перевода, лексикологии и фразеологии английского и русского языков.

Глава 1. Особенности перевода художественной литературы как наиболее сложного вида перевода

«Как показывает история, художественный перевод колеблется между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала перевод. Теоретически нет ничего легче, как синтезировать эти два принципа и объявить идеалом точно воспроизводящий оригинал и художественно полноценный перевод. Но на практике подобный синтез невозможен: на различных языках пользуются совершенно различными средствами для выражения одной и той же мысли. Дословная точность и художественность оказываются в постоянном противоречии друг с другом.»

Гиви Гачечиладзе

Говоря о художественном переводе, в самом общем виде можно сказать, что перед ним стоят те же задачи, что и перед другими видами перевода. Художественный перевод, как и любой другой, призван воспроизвести средствами переводящего языка все то, что сказано на исходном языке. Особенности же его и специфика возникающих проблем определяются, прежде всего, спецификой самого художественного текста, его весьма серьезными отличиями от других типов текста.

1.1. Художественный текст

Попытки дать определение таким понятиям, как художественная литература и художественный текст, предпринимались неоднократно. Писатели и литературоведы разных стран пытались провести четкую границу между художественной и «нехудожественной» литературой, между художественными и нехудожественными текстами. Однако до сих пор нет ни

одного более или менее удовлетворительного определения, позволяющего разграничить эти типы текстов по каким-либо формальным признакам. Это, впрочем, не означает, что таких отличий нет, что у художественного текста нет никакой специфики. Проблема состоит в том, что эта специфика очень плохо поддается формализации.

Тексты можно классифицировать по-разному. Так, например, обобщая классификации, существующие в переводоведческой литературе, Андрей Венедиктович Федоров [46] говорит об их стилистической основе и сводит все тексты в три группы, называя их в разные годы несколько по-разному:

- газетно-информационные, документальные, научные (или специально/специальные научные);
- общественно-политические (или же публицистические);
- литературные (или же произведения художественной литературы).

Обращает на себя внимание определенная нелогичность этой классификации. Прежде всего, выделение общественно-политических текстов скорее свидетельствует о тематическом ее характере, нежели о стилистическом. Но тогда не вполне понятно, почему газетно-информационные тексты не попадают в эту категорию. Отчасти это противоречие снимается введением названия «публицистические», хотя грань между публицистическими и непублицистическими газетными текстами провести бывает достаточно трудно. Главное же — такая классификация предполагает как бы априорное знание того, что такое текст литературный. Перефразируя знаменитое определение перевода, можно сказать, что литературным текстом в данном случае считается все, что выдается за литературу. Такая классификация позволяет определить художественный текст как любой текст, не входящий в первые две категории. При несомненной справедливости такого определения его трудно назвать содержательным.

Можно выделять разные типы текстов, исходя из того, какой аспект текста является наиболее значимым. В этом случае, вслед за Катариной Райе, все тексты также можно разделить на три группы:

- тексты, ориентированные на содержание;
- тексты, ориентированные на форму;
- тексты, ориентированные на обращение.

Здесь тоже наблюдается некоторая нелогичность, т.к. обращение никак не может стоять в одном ряду с формой и содержанием. Форма и

содержание — это разные стороны самого текста как лингвистической единицы (и единицы перевода), тогда как обращение — это *функция* текста, и реализуется она с помощью либо содержания, либо — что бывает чаще — формы. Тем не менее, эта классификация оказывается практически очень удобной для переводчика, так как, определив, к какому типу относится переводимый текст, переводчик знает, на чем ему следует сосредоточиться и чем ему в случае необходимости можно пожертвовать.

Ориентируясь на читателя и переводчика, тексты можно классифицировать и так, как это делает Эльза Таберниг де Пуккиарелли:

- технические и естественнонаучные;
- философские;
- литературные.

Первый тип выделяется на основе того, что для восприятия таких текстов знание предмета важнее языка. Второй тип выделяется потому, что при восприятии этих текстов нужно еще и следовать за мыслью автора. Литературные же тексты отличаются тем, что в них, кроме содержания, выявлению при чтении и воссозданию в переводе подлежит художественная форма.

Классифицируя не столько сами тексты, сколько переводы, Вилен Наумович Комиссаров пишет: «Жанрово-стилистическая классификация переводов в зависимости от жанрово-стилистических особенностей оригинала обуславливает выделение двух функциональных видов перевода: художественный (литературный) перевод и информативный (специальный) перевод». И далее: «Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям потому, что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа заключается в достижении определенного художественного воздействия, создании художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным».[18] Безусловно, одно из основных отличий художественного текста от любого другого состоит в том, что в нем действительность (а точнее — то или иное ее отражение) представлена в виде образа. По сути дела, деление текстов на

художественные и нехудожественные основывается на том, что у человека существуют две разные системы мышления: логическое и образное. Если научные, документальные и прочие нехудожественные тексты опираются на систему логического мышления, на логическое отражение мира, то тексты художественные апеллируют к образному мышлению, к способности человека познавать мир образно.

Последнее свойство художественных текстов позволяет говорить о различиях в цели создания текстов. Логические тексты пишутся с целью сообщения, тогда как художественные — с целью воздействия. Разумеется, как уже было сказано, любой художественный текст что-то сообщает, но не в этом основная цель его написания. Если для логического текста сообщение фактов и есть основная функция и, следовательно, основная цель его создания, то для художественного текста это лишь средство *воздействия* на читателя. Функция воздействия в художественном тексте чаще всего также не является самодостаточной, она ориентирована на формирование отношения — как эмоционального, так и рассудочного — к каким-то явлениям, фактам, событиям. В большинстве случаев автор ставит перед собой задачу не просто заставить читателя плакать или смеяться, а плакать или смеяться по определенному поводу. Даже в поэтическом описании природы автор стремится вызвать у читателя то эмоциональное состояние, которое испытал он сам, т.е. использует поэтическую форму для того, чтобы читатель мог разделить с ним его эмоциональное состояние, возникшее не «вообще», а по какому-то поводу.

Итак, как уже было сказано, художественные тексты отличаются от логических не только *целью создания*, но и *характером передаваемой информации*, так как в художественном тексте обычно передается информация и интеллектуальная, и эмоциональная, и эстетическая. Вполне естественно, что для этого требуются и особые *способы передачи информации*. Все эти виды информации передаются через рациональное, эмоциональное и эстетическое воздействие на получателя. Такое воздействие достигается с помощью языковых средств всех уровней. Для этого используется и ритмическая организация текста, и фоносемантика, и лексическая семантика, и грамматическая семантика, и многие другие средства.

Поскольку речь идет о переводе отрезков художественной речи, основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста перевода к произведениям ПЯ, обладающим

художественными достоинствами. Иными словами, *художественным переводом* именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на ПЯ речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на ПР.

Противопоставлением художественному переводу является перевод информативных текстов. Информативный перевод представляет собой перевод текстов, основная функция которых заключается в сообщении каких-либо сведений, передачи информации и опускается художественно-эстетическое воздействие на читателя. К таким текстам относятся все материалы научного, делового, общественно-политического, бытового характера. Сюда же следует отнести и перевод многих детективных рассказов, описаний путешествий, очерков, официально-деловых материалов и тех материалов, где преобладает чисто информационное повествование. Приведем пример: *Modern technology is growing at a very rapid rate, and new devices are appearing on the horizon much more frequently.* - Современная техника развивается настолько быстро, что новые типы приборов появляются значительно чаще, чем это было раньше. Появляются на (нашем) горизонте, появляются в нашем поле зрения и т.п. - все это возможно, но необычно образно для русского научного текста. [Черняховская: 1990, с. 47]. Как мы видим из данного примера при переводе передается минимум художественной и стилистической этики, максимум информативности. Особо следует отметить такую особенность художественного текста, как предполагаемая автором степень *активности читателя*, его соучастие в создании произведения, сотворчество. В отличие от логических текстов, где роль получателя сводится к восприятию фактов, в художественной литературе автор в ряде случаев апеллирует к жизненному и читательскому опыту того, кому текст адресован, рассчитывает на появление у читателя определенных ассоциаций, на определенную степень «домысливания» и т.д. Этому способствует и выбор типа повествования, и присутствие в тексте фигуры рассказчика, и степень *адресованности текста*.

Одной из основных особенностей художественного текста является наличие в нем лирического героя. Пользуясь выражением Виктора Владимировича Виноградова, можно сказать, что в произведении всегда есть *образ автора*, который и создает внутреннее единство текста. В отличие от логического, художественный текст не может быть объективным, лишенным авторской позиции, авторского отношения к героям и событиям, авторской интонации. При этом, разумеется, нельзя смешивать образ автора с образом рассказчика,

от лица которого ведется повествование.[6] Структуру художественного произведения часто называют композицией. **Композиция** — это «членение и взаимодействие разнородных элементов или, иначе, компонентов литературного произведения». По сути дела, композиция — это способ организации текста. При этом можно говорить о внешней организации произведения (деление на главы, части, явления, акты, строфы, т.е. о *внешней композиции*), а можно — о структуре художественного содержания, о внутренней основе (т.е. о *внутренней композиции*).

Непосредственное отношение к композиции литературного произведения имеет знаменитая «теория айсберга» Эрнеста Хемингуэя, который полагал, что «если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом... Писатель, который многое опускает по незнанию, просто оставляет пустые места». При переводе художественной книги переводить надо не изолированный словесный знак и его грамматическую оболочку в данном языке, а мысль, образ, эмоцию — всю конкретность, стоящую за этим словом, при обязательном учете всех выразительных средств, всей многосмысленности знака или многозначности слова. За каждым словом стоит все произведение как идейно-художественное целое». Следующая особенность художественного текста состоит в том, что, в отличие, скажем, от научных статей или технических описаний, он обычно характеризуется высокой степенью **национально-культурной и временной обусловленности**. Любой художественный текст характеризуется определенным соотношением компонентов «общечеловеческое — национальное» и «всегда — сейчас (тогда)». Независимо от того, стремится автор к этому или нет, художественный текст всегда отражает особенности того народа, представителем которого автор является и на языке которого он пишет, и того времени, в котором он живет. Кроме того, писатель может сознательно вводить в свой текст национально-культурные реалии, ассоциирующиеся к тому же с определенным временем в жизни народа.

Помимо всего этого, то или иное прочтение художественного текста может еще зависеть и от того, насколько читатель знаком с концепцией автора. Неверно понятая концепция заставляет совершенно по-иному воспринимать читаемое. А если читатель оригинала одновременно еще и переводчик, то возникает замкнутый круг: неверно поняв идею произведения, он выбирает варианты перевода, «работающие» на эту идею, навязывая тем самым свое

прочтение читателю перевода. Тамара Исааковна Сильман по этому поводу пишет: «...бывают случаи, когда, под влиянием неточной общей концепции произведения, в работе чрезвычайно опытных переводчиков происходят такие стилистические и смысловые сдвиги, в результате которых по-русски произведение начинает звучать несколько иначе, чем в подлиннике».[39]

1.2. Задачи художественного перевода

В предыдущем разделе речь шла об особенностях художественного текста как такового, вне зависимости от того, переводится он или читается в оригинале. Теперь обратимся к проблемам перевода. Первая из них — *зачем* переводить? С какой целью переводятся художественные тексты? Кажущийся совершенно очевидным ответ на этот вопрос на самом деле совсем не так очевиден. А ведь именно от него будет зависеть ответ на вопрос — *как* переводить? Теоретически можно представить себе три цели перевода художественных текстов. Во-первых, познакомить читателей с творчеством писателя, произведений которого они сами прочесть не могут из-за незнания того языка, на котором он пишет. Познакомить с его произведениями, с его творческой манерой, стилем и т.д. Во-вторых, познакомить читателей с особенностями культуры другого народа, показать своеобразие этой культуры. В-третьих, просто познакомить читателя с содержанием книги.

Поставив перед собой первую задачу, переводчик будет стремиться перевести текст так, чтобы читатель перевода получил то же художественное впечатление, что и читатель оригинала. Для этого ему придется «сглаживать» некоторые национально-культурные различия, следить за тем, чтобы текст в переводе воспринимался так же естественно, как и в оригинале, чтобы внимание читателя перевода не отвлекалось на незнакомые ему реалии, которых при чтении не замечает читатель оригинала, поскольку они ему хорошо знакомы. Возможно, при этом читатель и получит достаточно полное представление о творческом методе писателя, но достоверного представления о той культуре, представителем которой является писатель, он при этом, скорее всего, не получит.

Пытаясь решить вторую задачу, переводчик должен будет максимально полно сохранить и всеми имеющимися в его распоряжении способами объяснить читателю все встречающиеся в тексте реалии, все особенности той культуры, в рамках которой создано произведение. Такой перевод будет достаточно информативным в страноведческом плане, но заведомо будет производить на читателя совсем иное впечатление, чем оригинал на

своего читателя. Более того, это будет совсем не то впечатление, на которое рассчитывал автор.

Проще всего решается третья задача. В этом случае переводчик не утруждает себя поиском функциональных аналогов тех или иных выразительных средств, пренебрегает национальной спецификой, мало заботится о форме, сосредоточившись полностью на содержании, а точнее — на фабуле, переводя так, чтобы читатель понял, «кто кого любил, кто кого убил». Вероятно, в определенных ситуациях такой перевод имеет право на существование. Однако он не может считаться художественным. К сожалению, в последнее время все чаще приходится сталкиваться именно с этим вариантом, т.е. с *нехудожественным переводом художественных текстов*.

Говоря о целях художественного перевода и стоящих перед переводчиком задачах, следует, вероятно, обратиться к проблеме, которую сформулировал Иван Александрович Кашкин в отношении творческого процесса создания художественного произведения. «Часто говорят: форма — содержание — форма. Ведь форма как будто объемлет содержание, служит его оболочкой. Но в художественном творчестве дело обстоит сложнее. Неразрывная связь формы с содержанием приводит к тому, что с содержания-замысла все начинается и содержанием-результатом все кончается, а форма незримо, а потом и зримо присутствует на всех стадиях творческого процесса, воплощая собою то, что замыслил и чего достиг художник. Взаимопроникновение этих двух необходимых сторон творчества особенно ясно сказывается в стиле художника». В применении к переводу эту проблему можно сформулировать так: представляет ли собой художественный перевод переход от формы через содержание к форме или же от содержания через форму к содержанию? Иными словами, что нужно воспроизвести в художественном переводе — форму или содержание? В отличие от процесса *создания* произведения, переводчик вынужден начинать с формы, т.к. только через нее он может постигнуть содержание. Но означает ли это, что *воссозданию* подлежит именно форма? Вопрос этот значительно сложнее, чем кажется на первый взгляд. С одной стороны, существенная роль художественной формы, о которой говорилось в предыдущем разделе, заставляет отнестись к ней с большим вниманием, чем при переводе нехудожественных текстов. С другой стороны, как и в любом другом типе текстов, форма в художественном произведении является лишь *средством выражения содержания*, в том числе —

средством *воздействия* на читателя. Главным же при этом остается то, *ради чего* это средство используется, т.е. то, что принято называть содержанием. Следует только помнить, что в художественном тексте содержание шире и сложнее, чем в текстах чисто логических, хотя бы уже потому, что составляющая его информация оказывается многоплановой — и интеллектуальной, и эмоциональной, и эстетической. Таким образом, начиная свое знакомство с художественным текстом-оригиналом с формы, переводчик через нее постигает содержание и воссоздает в переводе именно содержание, находя *для него* соответствующую форму, а не подыскивая те или иные соответствия форме оригинала.

Сказанное никак не противоречит тому, о чем шла речь в предыдущем разделе. В произведениях, созданных в рамках формального метода, форма также существует не сама по себе. Она существует для определенного воздействия на эстетическую или же одновременно интеллектуальную и эстетическую систему восприятия, т.е. в конечном итоге для *воздействия* на читателя. Именно эта функция в данном случае и занимает место содержания, а значит, именно она подлежит воссозданию в переводе. Итак, в применении к художественному переводу ответ на поставленный вопрос может выглядеть так: **форма¹ — содержание¹ » содержание² - форма²**, т.е. задача переводчика состоит в выявлении содержания во всей его полноте (или выявлении всех функций формы) и воссоздании их в новой форме. При этом наличие содержания¹ и содержания² объясняется тем, что, как будет показано дальше, некоторые изменения в содержании, адаптирующие текст к культуре переводящего языка, практически всегда неизбежны.

Подводя итог и учитывая все вышесказанное, подлинно адекватным мы считаем перевод, который исчерпывающе передает замысел автора в целом, все смысловые оттенки оригинала и обеспечивает полноценное формальное и стилистическое соответствие ему. Такой перевод может быть создан путем творческого применения реалистического метода отражения художественной действительности оригинала, должен происходить не простой подбор соответствий, а подбор наилучших языковых средств для воспроизведения художественных элементов подлинника.

Основными требованиями, которым должен удовлетворять адекватный художественный перевод, являются:

1. Точность. Переводчик обязан донести до читателя полностью все мысли, высказанные автором. При этом должны быть сохранены не только основные положения, но также нюансы и оттенки высказывания. Заботясь о полноте

передачи высказывания, переводчик, вместе с тем, не должен ничего добавлять от себя, не должен дополнять и пояснять автора. Это также было бы искажением текста оригинала.

2.Сжатость. Переводчик не должен быть многословным, мысли должны быть облечены в максимально сжатую и лаконичную форму.

3.Ясность. Лаконичность и сжатость языка перевода, однако, нигде не должны идти в ущерб ясности изложения мысли, легкости ее понимания. Следует избегать сложных и двусмысленных оборотов, затрудняющих восприятие. Мысль должна быть изложена простым и ясным языком.

4.Литературность. Как уже отмечалось, перевод должен полностью удовлетворять общепринятым нормам русского литературного языка. Каждая фраза должна звучать живо и естественно, не сохраняя никаких намеков на чуждые русскому языку синтаксические конструкции подлинника. Ввиду значительного расхождения в синтаксической структуре английского и русского языков, как отмечалось выше, редко оказывается возможным сохранить при переводе форму выражения подлинника. Больше того, в интересах точности передачи смысла зачастую бывает необходимым при переводе прибегнуть к изменению структуры переводимого предложения в соответствии с нормами русского языка, т. е. переставить или даже полностью заменить отдельные слова и выражения, хотя замена даже одного слова другим весьма существенна. В переводе же не одно, а все слова заменяются другими, принадлежащими, помимо всего, к иной языковой системе, которая отличается своей особой структурой речи – порядок слов в предложении, слова, принадлежащие к одному синонимическому ряду, как правило, существенно отличаются в разных языках смысловыми оттенками.

1.3. Теория уровней эквивалентности

Разговаривая о трудностях и особенностях художественного перевода нельзя не остановиться на уровнях (или типах) эквивалентности. Анализируя различные теоретические модели перевода, В.Н. Комиссаров отмечает, что каждая из них отражает только какие-то отдельные аспекты переводческой деятельности и лишь все вместе, в совокупности они дают достаточно полную картину тех содержательных компонентов, передача которых обеспечивает эквивалентность перевода. По его мнению, роль такой объединяющей модели, всесторонне описывающей переводческую деятельность, может сыграть теория уровней эквивалентности.

«Теория уровней эквивалентности — это модель переводческой деятельности, основанная на предположении, что отношения эквивалентности устанавливаются между аналогичными уровнями текстов оригинала и перевода. Основой этой модели является выделение в содержании текста ряда последовательных уровней, отличающихся по характеру информации, передаваемой от Источника к Рецептору».[18]

Суть этой теории состоит в том, что «различия в системах ИЯ и ПЯ и особенностях создания текстов на каждом из этих языков в разной степени могут ограничивать возможность полного сохранения в переводе содержания оригинала. Поэтому переводческая эквивалентность может основываться на сохранении (и соответственно утрате) разных элементов смысла, содержащихся в оригинале. В зависимости от того, какая часть содержания передается в переводе для обеспечения его эквивалентности, различаются разные *уровни (типы) эквивалентности*. На любом уровне эквивалентности перевод может обеспечивать межъязыковую Коммуникацию».

Действительно, для обеспечения вполне успешного акта межъязыковой коммуникации иногда бывает вполне достаточно жестом указать на нужный Предмет, вместо того, чтобы переводить фразу «Я имею в виду вон тот предмет, расположенный слева от вас, чуть повыше красного шара и пониже зеленого куба». При этом цель коммуникации может быть достигнута, хотя в «переводе» не только не воспроизведены значения слов и структура высказывания, но и высказывания как такового нет. В других случаях переводчик описывает ту же ситуацию, но делает это по-другому, сохраняя при этом и цель коммуникации, и способ ее достижения через идентификацию определенной ситуации. В передаваемом от Источника к Рецептору тексте В.Н.Комиссаров выделяет пять основных уровней плана содержания: 1) уровень языковых знаков (слов); 2) уровень высказывания; 3) уровень (структуры) сообщения; 4) уровень описания ситуации; 5) уровень цели коммуникации.

Приведенная последовательность уровней, по мнению В.Н.Комиссарова, отражает не только структуру содержания текста, но и основные этапы анализа Рецептором переданного ему текста. Сначала Рецептор идентифицирует языковые знаки, затем «последовательно уясняет содержание анализируемого текста на уровне высказывания, сообщения, описания ситуации и приходит к пониманию содержания целого на уровне цели коммуникации». Именно в этом порядке рассматривает

В.Н.Комиссаров уровни эквивалентности перевода в изданной в 1973 году книге «Слово о переводе».

Позднее В.Н.Комиссаров изменил последовательность выделяемых им уровней на обратную и ввел термин *тип эквивалентности*, сначала употребляя его наряду с термином *уровень* (как в приведенной выше цитате из работы 1990 года), а затем и вместо него (см., например, изданную в 1999 году книгу «Современное переводоведение»). По-видимому, изменение последовательности расположения и рассмотрения уровней вызвано тем, что речь идет одновременно о двух разных наборах уровней. С одной стороны, выделяются уровни содержания в тексте, и в этом случае действительно значения отдельных слов представляют собой низший уровень — это те кирпичики, из которых в результате их взаимодействия складывается содержание высказывания, имеющего также свое значение (точнее — назначение) в процессе общения, т.е. преследующее определенную коммуникативную цель. С другой стороны, речь идет об уровнях эквивалентности содержания двух текстов — оригинала и перевода. Здесь уже ситуация меняется. Эквивалентность на уровне языковых знаков — это эквивалентность на уровне цели коммуникации + эквивалентность на уровне описания ситуации + эквивалентность на уровне структуры сообщения + эквивалентность на уровне высказывания 4- сохранение содержания языковых знаков. Поэтому рассматривать этот уровень как низший нелогично и технически неудобно. Разные типы эквивалентность перевода можно проиллюстрировать следующими примерами из работы В.Н.Комиссарова:

- Первый тип (эквивалентность на уровне цели коммуникации) : Цель коммуникации здесь заключается в выражении эмоций говорящего, который возмущен предыдущим высказыванием собеседника. В переводе использована одна из стереотипных фраз, служащих для выражения возмущения в русском языке. При этом составляющие ее языковые средства не соответствуют единицам оригинала и даже сама ситуация описана по-другому: в оригинале дается оценка тому, что человек сказал, а в переводе даются рекомендации в отношении поведения человека, сказавшего это.
- Второй тип (эквивалентность на уровне описания ситуации): В этом случае общая часть содержания оригинала и перевода не только передает одинаковую цель коммуникации, но и отражает одну и ту же внеязыковую ситуацию.

- Третий тип (эквивалентность на уровне сообщения) :
При таком переводе сохраняется цель коммуникации, описывается та же ситуация и сохраняются общие понятия, с помощью которых эта ситуация обозначена в оригинале, хотя ни синтаксическая структура, ни использованные в переводе слова не воспроизводят синтаксической структуры и значений слов оригинала.
- Четвертый тип (эквивалентность на уровне структуры высказывания):
Этот тип эквивалентности предполагает, наряду с тремя компонентами содержания, сохранявшимися в третьем типе, воспроизведение в переводе значительной части значений синтаксических структур оригинала. Иными словами, здесь уже сохраняются значения, заключенные в связях между языковыми единицами, однако эквивалентности на уровне слов нет.
- Пятый тип (эквивалентность на уровне языковых знаков):
В этом типе эквивалентности сохраняется цель коммуникации, описание ситуации, смысл сообщения, значение синтаксических структур и значение слов, т.е. достигается максимальная степень близости содержания оригинала и перевода, которая может существовать между текстами на разных языках.

Итак, при каждом последующем типе эквивалентности передается тот же тип информации, что и на предыдущем, плюс некоторая дополнительная информация. В этом отношении новый, «перевернутый» вариант модели действительно представляется более логичным и удобным. Замена термина *уровень* термином *тип* также снимает целый ряд трудностей, связанных с интерпретацией этой модели. Термин *уровень* предполагает восхождение от низшего к высшему, что в данном случае вряд ли уместно, поскольку в исходном варианте модели получается, что перевод на высшем уровне эквивалентности оказывается информационно наименее полным. Кроме того, само понятие уровня предполагает как бы качественную оценку — чем выше уровень, тем выше качество перевода, чего в данном случае нет.

На самом деле предложенные В.Н.Комиссаровым уровни — это лишь способ описания возможных действий переводчика, модель, подсказывающая ему, в каких пределах и какой частью содержания текста оригинала он волен или не волен жертвовать. Так, из этой модели становится ясным, что ни при каких условиях нельзя жертвовать целью коммуникации. Никакие соответствия на других уровнях не могут быть эквивалентными, если нет эквивалентности на уровне цели коммуникации. Однако это не значит, что

эквивалентность на уровне цели коммуникации лучше, чем эквивалентность на уровне, скажем, языковых знаков, ибо последняя также неизбежно предполагает сохранение цели коммуникации. С другой стороны, нельзя полагать, что перевод всегда тем лучше, чем полнее близость содержания оригинала и перевода, т.е. что эквивалентность на уровне языковых знаков всегда лучше, чем, скажем, эквивалентность на уровне описания ситуации. Термин же *тип* не вызывает ненужных ассоциаций с иерархичностью и поэтому не содержит в себе имплицитной оценки качества перевода, соответствующего тому или иному типу эквивалентности. Создававшаяся изначально для объяснения обычной процедуры выбора формы перевода из ряда возможных вариантов, а также обусловленности перевода особенностями описываемой действительности, теория уровней эквивалентности, по оценке самого В.Н.Комиссарова, во многом зависит от конкретизации понятия эквивалентности на каждом из выделенных уровней, а также от адекватного описания вариантов плана выражения каждого уровня и смысловых различий между такими вариантами.

В целом эта модель, представляющаяся скорее описательной, чем операциональной, позволяет переводчику определить, какой степени близости к оригиналу он может достичь в каждом конкретном случае.

В отличие от В.Н. Комиссарова В. Коллер различает следующие пять видов эквивалентности: 1) денотативную, предусматривающую сохранение предметного содержания текста (в переводческой литературе оно именуется «содержательной инвариантностью» или «инвариантностью плана содержания»); 2) коннотативную, предусматривающую передачу коннотаций текста путем целенаправленного выбора синонимичных языковых средств (в переводческой литературе обычно относится к стилистической эквивалентности); 3) текстуально-нормативную (*textnormative Äquivalenz*), ориентированную на жанровые признаки текста, на речевые и языковые нормы (в переводческой литературе также часто фигурирует под рубрикой «стилистической эквивалентности»); 4) прагматическую, предусматривающую определенную установку на получателя (в переводческой литературе также именуется «коммуникативной эквивалентностью»); 5) формальную, ориентированную на передачу художественно-эстетических, каламбурных, индивидуализирующих и других формальных признаков оригинала [Koller, 1983: 186-191].

Достоинством релятивистского подхода к эквивалентности является, на наш взгляд, то, что он учитывает многомерность и многогранность процесса перевода. В. Коллер прав, отмечая, что эквивалентность является нормативным, а не дескриптивным понятием. В приводимом им перечне видов эквивалентности находят свое отражение нормативные требования, предъявляемые к переводу. Некоторые из этих требований частично противоречат друг другу.

В Коллер исходит из предположения, что в шкале ценностей, которыми оперирует переводчик, существуют лишь переменные величины. Каждый раз, переводя текст в целом или какой-либо из его сегментов, переводчик стоит перед задачей установить иерархию ценностей, подлежащих сохранению в переводе, и на ее основе - иерархию требований эквивалентности в отношении данного текста. Таким образом, иерархия этих требований варьируется от текста к тексту, что не дает возможности сформулировать то главное требование, которое лежит в основе любой эквивалентности. Действительно, соотношение между различными требованиями, предъявляемыми к переводу, является переменной величиной. Однако думается, что требование коммуникативно-прагматической эквивалентности при всех условиях остается главнейшим, ибо именно это требование, предусматривающее передачу коммуникативного эффекта исходного текста, подразумевает определение того его аспекта или компонента, который является ведущим в условиях данного коммуникативного акта. Иными словами, именно эта эквивалентность задает соотношение между остальными видами эквивалентности - денотативной, коннотативной, текстуально-нормативной и формальной.

Подводя итог, следует отметить, что понятие эквивалентности всегда связано с воспроизведением коммуникативного эффекта исходного текста, который детерминирован первичной коммуникативной ситуацией и ее компонентами (коммуникативной установкой первичного отправителя, установкой на первичную аудиторию). Что же касается понятия адекватности, то оно ориентировано на соответствие перевода, в частности, тем модифицирующим его результат факторам, которые привносит вторичная коммуникативная ситуация (установка на другого адресата, на другую культуру, в частности на иную норму перевода и литературную традицию, специфическая коммуникативная цель перевода и др.). Отсюда следует, что адекватность - относительное понятие. Перевод, адекватный с позиций одной переводческой школы, может быть неадекватным с позиций другой.

В данной работе мы опираемся на новую теорию уровней эквивалентности В.Н. Комиссарова. Данный вариант модели действительно представляется более логичным и удобным. Согласно теории В.Н. Комиссарова в процессе перевода устанавливаются отношения эквивалентности между соответствующими уровнями оригинала и перевода. Единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех существующих уровнях или только на некоторых из них. Конечная цель перевода, по Комиссарову, заключается в установлении максимальной степени эквивалентности на каждом уровне.

1.4. Прагматика перевода

Анализируя сложности художественного перевода следует обязательно остановиться на прагматических аспектах художественного перевода. Прагматика перевода — основное понятие данного раздела лингвистической теории перевода — определяется следующим образом: «Влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремления обеспечить желаемое воздействие на Рецептора перевода называется прагматическим аспектом или прагматикой перевода». Из этого определения следует, что под знаком понимается текст в целом. Этот текст обладает способностью оказывать воздействие на своего получателя, то есть обладает прагматическим потенциалом, который определяется В.Н.Комиссаровым как «способность текста производить...коммуникативный эффект, вызывать у Рецептора прагматические отношения к сообщаемому, иначе говоря, осуществлять прагматическое воздействие на получателя информации...». Центральной фигурой переводческого процесса является фигура переводчика, которой должен принимать во внимание все факторы, оказывающие влияние на процесс перевода, чтобы воспроизвести прагматический потенциал текста оригинала. Чтобы уяснить, какие именно факторы и явления воздействуют на процесс перевода, рассмотрим структуру акта переводной коммуникации с прагматической точки зрения.

Процесс переводной коммуникации начинается не с анализа текста оригинала переводчиком, как утверждают большинство исследователей, а значительно раньше — с появления у одного из коммуникантов определенной коммуникативной интенции. Коммуникативная интенция появляется под влиянием некоторой потребности, возникающей в результате

воздействия окружающей среды, в процессе жизнедеятельности коммуниканта, как результат его вовлеченности в происходящие вокруг него и с ним процессы. Эти потребности могут быть удовлетворены посредством создания речевого произведения — текста. Следовательно, следующий этап акта коммуникации — создание текста. Вид потребности, а значит и вид коммуникативной интенции, определяет особенности текста, его содержание и форму.

Созданный для реализации определенной коммуникативной интенции текст наделяется определенными функциями. Как правило, всегда можно выделить для данного текста основную, или доминантную функцию. Это та функция, которая была предусмотрена создателем текста в процессе его создания. Если это художественное произведение, то доминантной функцией является функция художественно-эстетического воздействия. Для научно-технического текста такой функцией будет функция передачи информации. Текст публицистической статьи или рекламный текст выполняют основную функцию воздействия, влияя на сознание, убеждения и поведение получателя текста.

В исследовании прагматических аспектов перевода большое значение имеет определение специфики, коммуникативной направленности исходного текста. В этом отношении, как уже стало ясно тексты на ИЯ неоднородны. Немецкий исследователь Альбрехт Нойберт приводит классификацию исходных текстов, включающую четыре типа:

1-й тип — текст ИЯ не предназначен специально для аудитории ИЯ. С прагматической точки зрения такой текст в равной мере интересует и аудиторию ИЯ, и аудиторию ПЯ. Примеры: научная, техническая литература, рекламные тексты.

2-й тип содержит информацию, отвечающую специфическим потребностям аудитории ИЯ в какой-то особой исторической, экономической, политической, культурной и географической ситуации.

3-й тип: Художественная литература. Тексты этого типа имеют много общего с текстами 2-го типа, так как они возникают и интерпретируются в определенной общественной ситуации. Но затем они оказываются вне времени и обретают значимость для всех людей, так как выражают общечеловеческие ценности.

4-й тип: Текст создается на ИЯ и предназначается прежде всего для перевода на ПЯ. Примерами текстов этой группы служат различные информационно-пропагандистские материалы, адресованные иностранной аудитории. Такие материалы изначально пишутся с учетом предполагаемой реакции читателя

или слушателя.

Как мы видим, данная классификация строится на основе того, кому предназначен исходный текст. Понятно, что условна и сама ее автор не исключает, что она может включать какие-то дополнительные типы текстов или промежуточные типы.

Итак, заключительным этапом процесса переводной коммуникации является оказание определенного коммуникативного эффекта на получателя текста перевода. Показательны в этом отношении слова Н.М.Любимова, сказанные применительно к художественному переводу, но вполне справедливые и по отношению к прочим видам перевода: «Каждый настоящий писатель, каждый подлинный художник, подлинный мастер мобилизует все имеющиеся в его распоряжении изобразительные средства, чтобы достичь нужного ему художественного эффекта. Значит, и писатель-переводчик, воссоздавая его произведения на своем языке, должен по возможности мобилизовать все средства, чтобы достигнуть того же эффекта».[28] Вполне очевидно, что коммуникативный эффект, производимый текстом, определяется доминантной функцией этого текста, которая, в свою очередь, формируется как реализация коммуникативной интенции отправителя исходного текста. Коммуникативный эффект, производимый разными текстами, будет разным по своему характеру, то есть разными будут прагматические отношения получателей к текстам. «Они могут иметь преимущественно интеллектуальный характер, когда текст служит для Рецептора лишь источником сведений о каких-то фактах и событиях, его лично не касающихся и не представляющих для него большого интереса. В то же время полученная информация может оказать на Рецептора и более глубокое воздействие. Она может затронуть его чувства, вызвать определенную эмоциональную реакцию, побудить к каким-то действиям». При этом следует иметь в виду, что коммуникативный эффект, производимый текстом перевода (так же как и текстом оригинала) — это всегда потенциальный эффект. Никто не может гарантировать, что созданный текст полностью выполнит свою доминантную функцию и произведет тот эффект, на который рассчитывал его автор. В этой связи уместно вспомнить положения работ Г.Йегера, в которых он определяет понятие коммуникативной ценности текста. Первоначально Г.Йегер придерживался максималистского подхода, определяя коммуникативную ценность как способность текста перевода создавать тот же коммуникативный эффект, что и текст оригинала. В дальнейшем он внес существенное уточнение в понятие коммуникативной ценности, утверждая, что это понятие складывается из «коммуникативно релевантных свойств»

текста, а целью перевода является максимальное соответствие этих свойств конечного текста свойствам исходного текста (насколько это возможно в условиях данного акта языкового посредничества). Другими словами, задача переводчика — выделить в тексте оригинала те его свойства, которые и обеспечивают возможность определенного коммуникативного эффекта, и затем сохранить эти свойства в переводе с тем, чтобы и текст перевода обладал потенцией производить аналогичный коммуникативный эффект.

1.5.Классификации видов перевода

Как пишет Комиссаров В.Н. - *Перевод* можно определить как вид языкового посредничества, при котором на ПЯ создается текст, коммуникативно равноценный оригиналу, причем его коммуникативная равноценность проявляется в его отождествлении Рецепторами перевода с оригиналом в функциональном, содержательном и структурном отношении. Для пользующихся переводом он во всем заменяет оригинал, является его полноправным представителем. (Комиссаров В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990. – С. 43–45.)

Задача перевода – обеспечить такой тип межъязыковой коммуникации, при котором создаваемый текст на языке Рецептора (на «переводящем языке» – ПЯ) мог бы выступать в качестве полноценной коммуникативной замены оригинала и отождествляться Рецепторами перевода с оригиналом в функциональном, структурном и содержательном отношении.

Функциональное отождествление оригинала и перевода заключается в том, что перевод как бы приписывается автору оригинала, публикуется под его именем, обсуждается, цитируется и пр. так, как будто он и есть оригинал, только на другом языке.

Содержательное отождествление оригинала и перевода заключается в том, что Рецепторы перевода считают, что перевод полностью воспроизводит содержание оригинала, что в нем передается то же содержание средствами иного языка.

Структурное отождествление перевода с оригиналом заключается в том, что Рецепторы перевода считают, что перевод воспроизводит оригинал не только в целом, но и в частностях. Предполагается, что переводчик точно передает структуру и порядок изложения содержания в оригинале, не позволяет себе что-либо изменить, исключить или добавить от себя.

Существуют две основных классификации видов перевода: по характеру переводимых текстов и по характеру речевых действий переводчика в процессе перевода. Первая классификация связана с жанрово-стилистическими особенностями оригинала, вторая – с психолингвистическими особенностями речевых действий в письменной и устной форме.

Жанрово-стилистическая классификация переводов в зависимости от жанрово-стилистических особенностей оригинала обуславливает выделение двух функциональных видов перевода: художественный (литературный) перевод и информативный (специальный) перевод. *Художественным переводом* называется перевод произведений художественной литературы. Произведения художественной литературы противопоставляются всем прочим речевым произведениям благодаря тому, что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа заключается в достижении определенного эстетического воздействия, создании художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является первичным, самостоятельным.

Поскольку речь идет о переводе отрезков художественной речи, основным отличием художественного перевода от иных видов перевода следует признать принадлежность текста перевода к произведениям ПЯ, обладающим художественными достоинствами. Иными словами, *художественным переводом* именуется вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на ПЯ речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на ПР.

Анализ переводов литературных произведений показывает, что в связи с указанной задачей для них типичны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечить художественность перевода. Приведем несколько примеров подобных отклонений.

The mountain tops were hidden in a grey waste of sky... (A. Cronin) . - Вершины гор **тонули** в сером небе. (Пер. М. Абкиной)

Ясно, что отказ от ближайшего соответствия английскому were hidden не случаен. Глагол «тонули» хорошо передает здесь и беспредельность небесного свода (waste of sky).

Dirmy waited in a corridor which smelled of disinfectant and looked out on to a back street. A fly, disenchanted by the approach of winter was crawling dejectedly up the pane. (J. Galsworthy). - Динни ожидала ее в коридоре, пропахшем карболкой. Муха, удрученная приближением зимы, уныло ползала по окну, которое выходило на глухую боковую улицу. (Пер. Ю. Корнеева и П. Мелковой)

И здесь выбор перевода «пропахший» (smelled), «карболкой» (disinfectant), «удрученная» (disenchanted), «глухая боковая улица» (back street), а также добавление местоимения «ее» и 'перенос информации об окне из первого предложения в другое, несомненно, преследуют цель повышения художественного уровня перевода.

But night-time in this dreadful spot! - Night, when the smoke was changed to fire; when every chimney spurted up its flame; and places, that had been dark vaults all day, now shone red-hot, with figures moving to and fro within their blazing jaws and calling to one another with hoarse cries. (Ch. Dickens). - А какая страшная была здесь ночь! Ночь, когда дым превращался в пламя, когда каждая труба полыхала огнем, а проемы дверей, зияющие весь день чернотой, озарялись багровым светом, и в их пышущей жаром пасти металась призраки, сиплыми голосами перекликавшиеся друг с другом. (Пер. Н. Волжиной)

Переводчик руководствуется прежде всего стремлением создать художественное описание страшной картины ночи в представлении испуганной бездомной девочки. Для выполнения этой задачи меняется структура предложения («ночь в этом ужасном месте» - «какая страшная была здесь ночь»), выбираются соответствия отдельным словам (changed to fire - превращался в пламя, spurted up flame - полыхала огнем, figures - призраки и пр.), ситуация описывается иным способом (places that had been dark vaults all day, т.е. «там, где весь день были черные склепы», заменяется более понятным «проемы дверей, зияющие весь день чернотой»). Независимо от оценки результатов таких изменений, они могут рассматриваться как модификация отношений эквивалентности под воздействием доминантной функции, определяемой типом перевода.

В художественном переводе различаются отдельные подвиды перевода в зависимости от принадлежности оригинала к определенному жанру художественной литературы. В качестве таких подвидов выделяются перевод поэзии, перевод пьес, перевод сатирических произведений, перевод художественной прозы, перевод текстов песен и т.д. Выделение перевода произведений того или иного жанра в особый подвид перевода носит условный

характер и зависит от того, насколько существенное влияние оказывает специфика данного жанра на ход и результат переводческого процесса.

Информативным переводом называется перевод текстов, основная функция которых заключается в сообщении каких-то сведений, а не в художественно-эстетическом воздействии на читателя. К таким текстам относятся все материалы научного, делового, общественно-политического, бытового и пр. характера. Сюда же следует отнести и перевод многих детективных (полицейских) рассказов, описаний путешествий, очерков и тому подобных произведений, где преобладает чисто информационное повествование. Деление на художественный и информативный перевод указывает лишь на основную функцию оригинала, которая должна быть воспроизведена в переводе. Фактически, в оригинале, требующем, в целом, художественного перевода, могут быть отдельные части, выполняющие исключительно информационные функции, и, напротив, в переводе информативного текста могут быть элементы художественного перевода.

В информативном переводе подвиды перевода выделяются на основе принадлежности переводимых текстов к различным функциональным стилям ИЯ. При этом необходимо, чтобы функционально-стилистические особенности оригиналов определяли и специфические черты перевода таких текстов. По этому признаку выделяются в особые подвиды перевод научно-технических материалов, перевод официально-деловых материалов, перевод политико-публицистических материалов, перевод газетно-информационных материалов, перевод патентных материалов и др. Психолингвистическая классификация переводов, учитывающая способ восприятия оригинала и создания текста перевода, подразделяет переводческую деятельность на письменный перевод и устный перевод.

1.6. Критерии качества перевода

Анализируя перевод художественных текстов стоит обратиться к критериям качества перевода.

Общая теория перевода раскрывает понятие переводческой нормы, на основе которой производится оценка качества перевода. Совокупность требований, предъявляемых к качеству перевода, называется нормой перевода. Качество перевода определяется степенью его соответствия переводческой норме и характером невольных или сознательных отклонений от этой нормы.

Нормативные требования формулируются в виде принципов или правил перевода. Норма перевода складывается в результате взаимодействия пяти различных видов нормативных требований: 1) нормы эквивалентности перевода; 2) жанрово-стилистической нормы перевода; 3) нормы переводческой речи; 4) прагматической нормы перевода; 5) конвенциональной нормы перевода. Норма эквивалентности перевода не является неизменным параметром. Она означает необходимость возможно большей общности содержания оригинала и перевода, но лишь в пределах, совместимых с другими нормативными требованиями, обеспечивающими адекватность перевода. Жанрово-стилистическую норму перевода можно определить как требование соответствия перевода доминантной функции и стилистическим особенностям типа текста, к которому принадлежит перевод. Выбор такого типа определяется характером оригинала, а стилистические требования, которым должен отвечать перевод – это нормативные правила, характеризующие тексты аналогичного типа в языке перевода. Жанрово-стилистическая норма во многом определяет как необходимый уровень эквивалентности, так и доминантную функцию, обеспечение которой составляет основную задачу переводчика и главный критерий оценки качества его работы. Норму переводческой речи можно определить, как требование соблюдать правила нормы и узуса ИЯ с учетом узуальных особенностей переводных текстов на этом языке. Эти особенности реализуются переводчиками интуитивно в их практической деятельности. Прагматическую норму перевода можно определить как требование обеспечения прагматической ценности перевода. Прагматические условия переводческого акта могут сделать вынужденным полный или частичный отказ от соблюдения нормы перевода, заменить фактически перевод пересказом, рефератом или каким-либо иным видом передачи содержания оригинала, не претендующим на его всестороннюю репрезентацию. Конвенциональную норму перевода можно определить как требование максимальной близости перевода к оригиналу, его способность полноценно заменять оригинал, как в целом, так и в деталях, выполняя задачи, ради которых перевод был осуществлен. Таким образом, соблюдение всех нормативных правил, кроме нормы эквивалентности, носит более общий характер и является чем-то само собой разумеющимся, а степень верности оригиналу оказывается той переменной величиной, которая в наибольшей степени определяет уровень профессиональной квалификации переводчика и оценку качества каждого отдельного перевода.

1.7. Требования к переводчику художественного текста и функции переводчика

Как и в любом другом виде перевода, переводчик художественного текста выступает в двух ролях: получателя текста-оригинала и отправителя текста-перевода. Однако обсуждавшаяся уже специфика художественного текста приводит к тому, что в каждом из этих амплуа переводчику приходится выполнять множество функций и к нему предъявляется Целый ряд весьма специфических требований.

Несмотря на то, что переводчик читает текст на том языке, на котором он создавался, он должен читать его совсем не так, как обычный читатель. В отличие от последнего, он должен воспринимать понятный ему текст глазами представителя другой культуры, оценивая степень понятности или непонятности, привычности или непривычности как содержания, так и формы. Переводчик все время должен находиться как бы по обе стороны границы между двумя культурами. На этом этапе во многом решается судьба будущего перевода, которая зависит а) от того, насколько полно и верно переводчик поймет текст, т.е. от уровня его компетенции как читателя на исходном языке и б) от его способности оценить степень межкультурных расхождений. От обычного читателя он отличается еще и тем, что его прочтение текста не может считаться его личным делом. Если переводчик не увидел в тексте всех заложенных в нем вариантов прочтения, если он неверно понял авторскую концепцию, то ни один получатель перевода, каким бы подготовленным читателем он ни был, уже *не* сможет найти в тексте этих вариантов и не сможет понять авторскую концепцию, т.к. переводчик их просто не заложит в текст перевода. Если переводчик, не зная каких-то реалий (в том числе — литературных произведений), на знание которых читателями рассчитывает автор, не заметит аллюзии, которая может оказаться чрезвычайно важной для восприятия смысла, то этого смысла уже никогда не сможет понять читатель перевода. Если переводчик окажется недостаточно подготовленным к восприятию непривычной формы, он не сможет воссоздать ее функции в переводе, лишив тем самым читателя нужной информации. Для того, чтобы избежать этих неприятностей, переводчик художественной литературы должен не просто знать исходный язык, а также литературу, историю, культуру народа, говорящего на этом языке, но и быть знакомым с творчеством, системой взглядов и эстетических ценностей автора. Функции переводчика как отправителя текста на переводящем языке также

чрезвычайно сложны. В применении к художественному переводу правильнее было бы говорить не об отправителе, а о создателе этого текста, поскольку при переводе как поэтических, так и прозаических произведений переводчик должен владеть всей системой выразительных средств, т.е. владеть техникой художественного письма хотя бы в рамках того литературного направления, к которому принадлежит переводимый текст, а также уметь находить соответствия между этими средствами в двух разных языках.

Поскольку практически любой текст допускает возможность нескольких вариантов перевода (что обусловлено лексической и синтаксической синонимией, представленной практически во всех языках), перед переводчиком как создателем *художественного* текста на переводящем языке стоят особые задачи. Помимо того, что выбранный им вариант должен быть именно художественным, он еще и обязательно должен включать в себя возможность всех тех толкований, которые допускает текст оригинала. Помимо того, что переводчик должен увидеть эти толкования в оригинале, о чем уже говорилось выше, он должен выбрать именно тот вариант перевода, который позволит ему создать текст, допускающий такое же множество прочтений, причем именно таких же прочтений. Если этого не произошло, то переводчик создал текст, отражающий только его личную трактовку. С такой ситуацией приходится нередко встречаться, читая литературную критику, написанную на основе переводных текстов. Читатель, знакомый с оригиналом, порой просто не может понять, о чем говорит критик, поскольку критик вынужден полагаться на ту трактовку, которую ему предложил переводчик. И наоборот, человеку, знакомому с произведением в переводе, зачастую непонятны рассуждения критиков, читавших оригинал. В тексте перевода просто не оказалось того, о чем говорит критик. Это может произойти потому, что переводчик не увидел заложенной в текст многозначности, а может быть и результатом неспособности переводчика воссоздать ее на переводящем языке. Только в том случае, когда переводчик на обоих этапах — чтения текста и его воссоздания — справляется со всеми стоящими перед ним задачами, можно говорить не просто о переводе художественного текста, но о *художественном переводе*.

1.8. Основные проблемы поэтического перевода

Все, что до сих пор было сказано о художественном переводе, в полной мере относится и к переводу поэзии. Однако помимо этого существует целый ряд

особенностей, отличающих как сами поэтические тексты, так и возникающие при их переводе проблемы.

Все эти проблемы можно условно разделить на две группы, первая из которых связана с особенностями национального и авторского поэтического мышления, а вторая — с особенностями формы стиха, обусловленными как структурой языка, так и сложившимися у каждого народа традициями. Основные из них можно сформулировать так:

- возможно ли воссоздать в поэтическом переводе всю систему образов и ассоциаций, лежащих в основе оригинального поэтического текста и если да, то будут ли они оказывать на читателя перевода то же воздействие, что и на читателя оригинала?
- *возможно* ли перевести поэтический текст размером подлинника и если нет, то с какими содержательными и формальными потерями это сопряжено?
- *нужно ли стремиться* к тому, чтобы перевести поэтический текст размером подлинника, и если это сделать, то с какими содержательными и формальными потерями это сопряжено?
- насколько возможно и насколько необходимо сохранять в переводе характер рифмы оригинала?

«Поэзия, — пишет Ефим Григорьевич Эткинд, — высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрированностью выражается дух народа — своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять поэзию другого народа — значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры». У каждого народа складывается свое представление о поэтичности, свои традиции поэтического самовыражения.

Будучи по преимуществу достаточно короткими и заключенными в достаточно строго регламентированную форму, поэтические тексты отличаются от прозаических значительно более высокой степенью семантико-стилистической и образной концентрации, а, следовательно, и более высокой значимостью каждого отдельного слова, каждого отдельного образа. Поэтому сложившаяся у каждого народа традиция того или иного употребления слов в поэзии действительно создает серьезные проблемы при переводе. Фальшь в одном слове, может разрушить все стихотворение. Однако возникает вопрос: что в поэтическом переводе следует считать

верность, а что - фальшью? Что важнее передать — факты или настроение? Пожалуй, функция апелляции к эмоциональному миру читателя для поэтического текста оказывается наиболее важной. Напрашивается, казалось бы, достаточно простое решение: найти закрепленные в переводящем языке слова-образы, функционально эквивалентные тем, что содержатся в подлиннике, и тем самым вызвать у читателя соответствующее эмоциональное состояние и аналогичное художественное впечатление. Однако в этом случае речь будет идти уже не о переводе, а о собственном стихотворении переводчика, написанном «по мотивам» оригинала. Положительные эмоции у читателя при этом, возможно, и возникнут, но они будут совсем другими. Если в прозаическом художественном тексте, где возникают аналогичные проблемы, все-таки имплицитное можно сделать эксплицитным, воспользовавшись добавлениями, пояснениями или примечаниями, то сама специфика поэтического текста, регламентированность его формы и, главное, его ориентированность не столько на интеллектуально-рассудочное, сколько на эмоционально-образное восприятие, эту возможность исключают. Все это заставляет говорить о том, что главная проблема при переводе поэзии состоит в преодолении различий в поэтике и в образных системах у разных народов.

Это не значит, что можно недооценивать возникающие при поэтическом переводе трудности, связанные с воссозданием *формы* стиха. Существует мнение, что поэтический перевод сложнее прозаического именно потому, что очень трудно, сохраняя содержание, одновременно сохранить размер и рифму. Лексические соответствия словам исходного языка в переводящем языке чаще всего не рифмуются и могут иметь совершенно иную слоговую и акцентную структуру.

Действительно, различия в фонетической структуре двух языков иногда оказываются настолько существенными, что они практически исключают не только эквилинеарность перевода, но и его эквиметричность и «эквирифмичность».

Существенно различается в разных языках и длина слов, их слоговая структура. Так, специалисты подсчитали, что средняя длина слова в русском языке составляет 2,24 слога, тогда как в немецком — 1,74, а в английском — всего 1,22. При этом в русском языке имеются шестисложные слова, которые практически не встречаются в немецком и английском. Несмотря на это, большинство наиболее распространенных русских слов состоит из 1 — 2 слогов и оказывается короче соответствующих литовских, а грузинские

слова в подавляющем большинстве случаев длиннее английских в три или даже в четыре раза.

В результате всех этих различий в каждом языке складывается своя система стихосложения. В одних языках (как, например, во французском) она силлабическая, в других (как в русском, английском или немецком) — силлаботоническая.

Все сказанное усугубляется еще и разным эмоциональным восприятием однотипных орфоэпических единиц представителями разных культур. Один и тот же стихотворный размер и один и тот же тип рифмы (если их все-таки удалось сохранить) совершенно по-разному воспринимаются носителями разных языков.

В разных языках на разных этапах существования национальной литературы складывается и разное отношение к точности рифмы. Вскрывая причины «деканонизации» точных рифм в разных языках, Виктор Максимович Жирмунский показывает разный характер фонетических процессов, лежащий в основе этого явления и приводящий к различным результатам.

В отношении формы поэтического перевода нужно, по-видимому, говорить не об эквиметричности и «эквирифмичности» как таковых, а об *эквивалентности метра и рифмы*. Помимо метра и рифмы, поэтический текст характеризуется и другими фонетическими особенностями, создающими то, что принято называть «музыкой стиха». С этой целью автор может использовать аллитерации, ассонансы (которые, как уже упоминалось, могут даже лежать в основе неточной рифмы, но которые могут также встречаться и внутри строки), звукоподражание и т.д. Использование тех или иных выразительных средств, равно как и своеобразие, степень новизны, свежести образов составляют индивидуальный авторский стиль, который подлежит передаче в переводе, ибо именно он отличает одного поэта от другого.

Любое поэтическое произведение — это всегда обобщение, даже в том случае, когда по форме оно, казалось бы, представляет собой сиюминутную зарисовку. Задача переводчика — понять, обобщение чего? Мысли? Чувства? Личного опыта? Обобщение до философского понятия или до образа (т.е. интеллектуальное или эмоциональное)? Что это — попытка выразить свое настроение или же попытка вызвать определенную реакцию у читателя?

Поняв все это, можно переходить к вопросам формы. Почему автор выбрал именно этот размер? Почему он обратился (не обратился) к свободному стиху? Что изменилось бы, если бы в оригинале строка была длиннее (короче)? Как все эти элементы формы связаны с содержанием, с тем настроением, которое создается при чтении этого стихотворения? Только после того, как переводчик найдет ответы на эти и многие другие вопросы, описанные в предыдущих разделах в применении к художественному тексту вообще, он может приступить к выбору формальных эквивалентов и начинать решать чисто технические проблемы поиска нужных рифм, слов нужной длины и т.д. Вопрос о том, можно ли «для ритма» вставлять или выбрасывать слова, можно ли добавлять или заменять метафоры, эпитеты, сравнения, сам по себе не имеет ответа, так как все эти технические приемы могут рассматриваться только как средство воссоздания образа, настроения, как средство достижения того же художественного воздействия на читателя перевода, которое испытывает на себе читатель оригинала. Подводя итог, можно сказать, что проблемы поэтического перевода вызваны главным образом спецификой поэтического текста, образная основа и форма которого теснейшим образом связаны с породившей этот текст культурой и с особенностями строения языка. В целом перед поэтическим переводом стоят те же задачи, что и перед художественным переводом в целом, однако высокая концентрация образности, чрезвычайно большая семантико-стилистическая нагрузка на каждое слово, а также повышенное внимание к форме, обусловленной в значительной степени особенностями строения языка и при этом являющейся важнейшим выразительным средством, делают общие проблемы художественного перевода в применении к переводу поэтическому значительно более острыми и сложными.[Сдобников В.В.,2006]

Выводы по главе 1

Мы рассмотрели теоретические аспекты перевода, необходимые для анализа текстов художественной литературы. Мы также определили, что художественный перевод в большинстве случаев колеблется между двумя крайними принципами: дословно точный, но художественно неполноценный перевод и художественно полноценный, но далекий от оригинала, вольный перевод. В конечном итоге мы определили, что подлинно адекватным перевод мы считаем тот, который исчерпывающе передает замысел автора в целом, все смысловые оттенки оригинала и обеспечивает полноценное формальное и стилистическое соответствие ему. Такой перевод может быть создан путем творческого применения реалистического метода отражения художественной действительности оригинала, должен происходить не

простой подбор соответствий, а подбор наилучших языковых средств для воспроизведения художественных элементов подлинника. В данной работе мы опираемся на новую теорию уровней эквивалентности В.Н. Комиссарова. Данный вариант модели действительно представляется более логичным и удобным. Согласно теории В.Н. Комиссарова в процессе перевода устанавливаются отношения эквивалентности между соответствующими уровнями оригинала и перевода. Единицы оригинала и перевода могут быть эквивалентны друг другу на всех существующих уровнях или только на некоторых из них. Конечная цель перевода, по Комиссарову, заключается в установлении максимальной степени эквивалентности на каждом уровне. Принимая во внимание все вышесказанное об особенностях перевода художественных текстов, мы переходим к следующей главе к анализу двух переводов произведения «Евгений Онегин», выполненных Владимиром Набоковым и Чарльзом Джонстоном.

Глава 2. Сравнительный анализ двух переводов романа «Евгений Онегин»

Роман «Евгений Онегин» Пушкина отличается значительной тематико-стилистической неоднородностью. Переводчики, берущиеся за воссоздание «Евгения Онегина» на английском (или любом другом) языке, сталкиваются с целым рядом трудностей, среди которых чисто технические, версификационные проблемы (воспроизведение общей структуры онегинской строфы, сохранение рифмы и др.) для настоящего профессионала будут не самыми существенными. Может показаться, что сложность здесь заключается в другом: переводчики «Евгения Онегина», будучи иностранцами, не могут почувствовать национальный колорит этого произведения и передать на английском языке все особенности русского быта той эпохи, как, впрочем, и суть происходивших в то время дискуссий о путях развития русского языка и литературы — дискуссий, нашедших свое отражение в романе. Трудности здесь, несомненно, имеются, однако было бы недоразумением считать их вовсе непреодолимыми: для действительного понимания романа, для восприятия этого пушкинского произведения во всей его полноте и многообразии современному русскому читателю не в меньшей степени, чем иностранцу, необходим подробный историко-культурный комментарий, и если такие комментарии существуют и являются доступными для носителей русского языка, то нет никаких причин, почему ими не мог бы воспользоваться иностранный специалист-переводчик и восполнить пробелы, неизбежно имеющиеся у него в данной области.

Действительная сложность при переводе «Евгения Онегина», на наш взгляд, состоит в том, чтобы передать неподражаемую легкость и изменчивость пушкинской речи, чтобы эмоциональные лирические отступления по стилю не слились с относительно нейтральными описаниями природы, чтобы в тексте сохранилась авторская ирония, которой буквально пронизано все повествование, и чтобы части романа, особенно памятные русскому читателю — такие, как письмо Татьяны к Онегину или сцена их последнего объяснения, — в переводе не утратили своей простоты и проникновенности. Английские и американские переводчики неоднократно (на сегодняшний день — 10 раз) предпринимали попытки создать английского «Евгения Онегина».

Для нашего анализа мы выбрали два перевода романа, выполненные Набоковым и Джонстоном. Известно, что в 1964 году в Нью-Йорке был опубликован «Евгений Онегин» в переводе Набокова. Он перевел «Евгения

Онегина», написанного четырехстопным ямбом, ритмизованной прозой. Переводчик в данном случае руководствовался именно желанием, чтобы каждая строка перевода полностью соответствовала строке пушкинского романа (эквilinearность). Он очень расстраивался, если приходилось жертвовать даже порядком слов в строке. В конечном итоге, его «перевод» оказался годен разве на то, чтобы ознакомиться с фабулой романа. О художественном же своеобразии этого произведения по его «переводу» судить нельзя. При переводе можно заметить нарушение ритма и рифмы, а также, Набоков довольно часто жертвовал количеством строк в абзацах.

И тем не менее, сам Набоков считал такой способ «передачи смысла и духа подлинника» единственно правильным. Однако вот что говорил об этом переводе авторитетнейший специалист К.И. Чуковский: «Я получил недавно четырехтомник «Евгений Онегин» Набокова. Есть очень интересные замечания, кое-какие остроумные догадки, но перевод - плохой, хотя бы уже потому, что он прозаический». «Перевод «Евгения Онегина», сделанный Набоковым, разочаровал меня. Комментарий к переводу лучше самого перевода».

Действительно, Набоков, собираясь сделать небольшой комментарий к роману, постепенно настолько расширил круг своих литературоведческих поисков, что комментарий разросся до 1100 страниц. Писатель буквально построчно сопровождал роман своими примечаниями.

Здесь было бы очень уместно снова обратиться к словам К.И. Чуковского, который сказал: «...перед каждым переводчиком «Евгения Онегина» ...дилемма: либо удовлетвориться точным воспроизведением сюжета и совершенно позабыть о художественной форме, либо создать имитацию формы и снабдить эту имитацию обрывками формы, убеждая и себя и читателей, что такое искажение смысла во имя сладкозвучия рифм дает переводчику возможность наиболее верно передать «дух».

Совершенно очевидно, что перед этим же выбором стоял и В.Набоков. И совершенно ясно, что он пошел по второму пути: ему удалось передать лишь фабулу пушкинского повествования.

Сам же набоковский комментарий (который, несомненно, заслуживает отдельной работы), по мнению некоторых ученых, есть отчасти попытка как-то компенсировать «зияющее» отсутствие формы и «духа» подлинника.

«Перевод Набокова, - по словам профессора Дартмутского университета, - другого рода - нетрадиционный. Набоков, который очень легко и хорошо мог писать стихи как по-русски, так и по-английски, после нескольких попыток сделать стихотворный перевод «Онегина» пришел к сознательному заключению, что создать адекватный поэтический текст по-английски

невозможно. И он сделал тщательнейший подстрочный перевод, который он сопроводил двухтомным комментарием... Мне кажется, что когда читаешь подстрочник Набокова, то читаешь именно нечто вроде того, что «когда мой дядюшка, человек очень высоких принципов, тяжело заболел, он нас заставил всех относиться к нему с уважением, и это было неплохим изобретением с его стороны».

Чарльз Джонстон в своем переводе (1977) опирался на перевод Набокова. При этом его концепция противоположна набоковской. Он доказывает возможность парафрастического перевода при сохранении смысловой точности.

«В переводе Ч.Джонстона учитывается звукопись внутри стиха, со множеством паронимазий, аллитераций (связь звука со смыслом, естественно, во многом утрачивается. «Неверности» в переводе Джонстона - не столько в смысловых искажениях, сколько в изменении стиля и ритма: временами дается «гладкий парафраз». Строку «Волшебных звуков, чувств и дум» Джонстон переводит: «emotion, thought, and magic sound» - и смысл градации (от внешнего - к внутреннему) теряется. Необходимо учитывать множество формальных инверсий в пушкинской поэзии, придающих естественное звучание русской речи. (В английском языке существуют ограничения в порядке слов, что создает дополнительные трудности для переводчиков).

Тем не менее, по словам Льва Лосева, «Набоков и Джонстон сделали максимум того, что может сделать высоко талантливый переводчик. Проблема тут в разной, что ли, структуре культур. Русская культура известна своей, как Достоевский говорил, «всемирной отзывчивостью» и, может быть, наверстывая то, что было упущено за столетия изоляции Москвы от Запада, русская культура послепетровской эпохи жадно впитывала все культурное творчество других западных народов. И отсюда такое восприятие шедевров мировой литературы как своих. А обратного такого явления нет. Существует такой невидимый клапан между русской и западной культурами, который в основном пропускает только в одну сторону - в русскую».

Таким образом, можно проследить три основных этапа эволюции переводческого восприятия романа Пушкина в Англии: 1) точность в передаче сюжета (Сполдинг); 2) формальная точность: строфа, рифма (Элтон); 3) поэтичность и звуковая организация (Джонстон) - перевод, опирающийся на контекстуальную точность «антииллюзионистского» перевода Набокова. Рассмотрение любого из имеющихся переводов «Евгения Онегина» должно производиться в рамках отдельной большой статьи. В данной же работе могут быть упомянуты лишь некоторые черты перевода Набокова и Джонстона, представляющиеся наиболее существенными для оценки английского текста. Так, в наличии у переводчиков должной

поэтической техники убеждаешься уже при чтении нескольких начальных стрóf:

Johnston (1977)

«My uncle – high ideals inspire him;
but when past joking he fell sick,
he really forced one to admire him –
and never played a shrewder trick.
Let others learn from his example!
But God, how deadly dull to sample
sickroom attendance night and day
and never stir a foot away!
And the sly baseness, fit to throttle,
of entertaining the half-dead:
one smooths the pillows down in bed,
and glumly serves the medicine bottle,
and sighs, and asks oneself all through:
«When will the devil come for you?»»

Nabokov (1964)

«My uncle has most honest principles:
when he was taken gravely ill,
he forced one to respect him
and nothing better could invent.
To others his example is a lesson;
but, good God, what a bore to sit
by a sick person day and night, not stirring
a step away!
What base perfidiousness
To entertain one half-alive,
adjust for him his pillows,
sadly serve him his medicine,
sigh—and think inwardly
when *will* the devil take you?»

Оригинал А.С. Пушкина:

«Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,

Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!»

Сразу же стоит обратить внимание на то, что Джонстон сохраняет ритмику и рифму оригинала при переводе. Набоков переводит белым стихом, нарушая ритмику и строфику. Что же касается лексики, строго говоря, четвертая строка («И лучше выдумать не мог») передана Набоковым неточно, перевод Ч.Джонстона, например, оказывается здесь ближе к оригиналу ("And never played a shrewder trick"), но подобные несоответствия связаны именно с «технической» стороной дела. И если читатель понимает это, если он способен отказаться от глубоко ложной посылки — «Никаких отступлений от подлинника, у Пушкина каждое слово драгоценно!» и т. п., если он не поддается искушению заняться «медленным чтением», когда каждое слово развивает свой ассоциативный ряд (чего при «нормальной» скорости чтения происходить не будет), то в этом случае поэтическая техника Набокова не вызовет особых нареканий.

Строчку «С больным сидеть и день и ночь» Набоков перевел дословно «to sit by a sick person day and night», в то время как Джонстон перевел «to sample sickroom attendance night and day», что дословно звучит «пробовать посещать больного день и ночь». Джонстон употребил глагол «sample» вместо более подходящих вариантов: sit, stay, care...

Так же Набоков снова дословно перевел строчку «Когда же черт возьмет тебя» - «when will the devil take you?», Джонстон немного изменил смысл при переводе «When will the devil come for you?», что на русском звучит «когда черт придет за тобой».

Во второй главе романа Евгений Онегин меняет страсти высшего света на деревенский покой. Он приезжает к себе в имение в надежде найти новые ощущения и как-то разнообразить свою жизнь. Здесь он дичится своих

соседей, избегает общения с ними. И только с молодым поэтом Владимиром Ленским у нашего героя складываются добрые отношения.

Образу Ленского Пушкин уделяет особое внимание в своем произведении. Во-первых, потому, что Ленский - тоже поэт. Автор, как никто другой, понимает тонкие порывы души молодого стихотворца. Но отношение Пушкина к Владимиру Ленскому не столь однозначно. Признавая все его положительные черты, черты молодого романтического идеалиста, поэт не видит будущего у такого характера. Ленский погибает от руки Онегина, тем самым положив начало кардинальным переменам в судьбе главного героя.

Довольно внятно звучит в переводе и пушкинская ирония — например, по поводу романтических настроений Ленского:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна
В пустынях неба безмятежных,
Богиня тайн и вздохов нежных.
Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет

Перевод Джонстона:

He sang of love, to love subjected,
his song was limpid in its tune
as infant sleep, or the unaffected
thoughts of a girl, or as the moon
through heaven's expanse serenely flying,
that queen of secrets and of sighing.
He sang of grief and parting-time,
of something vague, some misty clime;
roses romantically blowing;

of many distant lands he sang
where in the heart of silence rang
his sobs, where his live tears were flowing;
he sang of lifetime's yellowed page -
when not quite eighteen years of age.

Перевод Набокова:

To love submissive, love he sang,
and his song was as clear
as a naive maid's thoughts,
as the sleep of an infant, as the moon
in the untroubled deserts of the sky,
goddess of mysteries and tender sighs.
He sang parting and sadness,
and a vague something, and the dim
remoteness, and romantic roses.
He sang those distant lands
where long into the bosom of the stillness
flowed his live tears.
He sang life's faded bloom
at not quite eighteen years of age.

Джонстон сохраняет рифму, ритмику и строфику оригинала. Он старается передать настроение Пушкина. Если мы посмотрим на перевод, выполненный Набоковым, то мы не увидим в нем рифмы и можем смело назвать его перевод белым стихом. Что же касается лексики, Джонстон перевел данную строфу более звучно, ему удалось передать настроение Пушкина. К примеру, строчка «И песнь его была ясна» у Набокова звучит дословно «and his song was as clear», в то время как у Джонстона она выглядит следующим образом «his song was limpid in its tune» (мелодия его песни была прозрачной/чистой/ясной). И в этом смысле, мы отдаем свое предпочтение варианту перевода данной строфы Джонстону, поскольку ему удалось передать те мысли и чувства, что вложил в оригинал Пушкин.

В своем переводе Набоков «простодушную деву» назвал «наивной» - (naive), а Джонстон «непосредственной»- (unaffected), что совершенно не подходит к оригиналу и смыслу Пушкина.

Поэтичнее и красочнее строчку «Где долго в лоно тишины» удалось передать Джонстону «where in the heart of silence rang his sob» (где в самом сердце тишины раздаются его рыдания...) Набоков как обычно прибег к дословному переводу «where long into the bosom of the stillness». Джонстон в своем

переводе как бы конкретизировал, что действие происходит именно где-то в самых недрах тишины.

Предпоследнюю строчку «Он пел поблеклый жизни цвет» оба автора передали по-своему, у Набокова «He sang life's faded bloom» (Он пел как цветение жизни померкло), и у Джонстона «he sang of lifetime's yellowed page» (Он пел о пожелтевшей странице целой жизни). С точки зрения поэзии, оба переводчика справились с переводом данной строчки, каждый смог передать именно тот смысл, который вложил Пушкин в эту строчку.

Далее мы переходим к анализу строфы, в которой встречаются устаревшие выражения, просторечная и общеупотребительная лексика, которую оба переводчика передали нейтрально, либо опустили при переводе:

XXXII

Привычка *уладила* горе,
Не отразимое ничем;
Открытие большое вскоре
Ее утешило совсем:
Она *меж делом* и досугом
Открыла тайну, как супругом
Самодержавно управлять,
И все тогда пошло на стать.
Она *езжала* по работам,
Солила на зиму грибы,
Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам,
Служанок била *осердясь* -
Все это мужа не *спросясь*.

Перевод Джонстона:

For it was custom that consoled her
in grief that nothing else could mend;
soon a great truth came to enfold her
and give her comfort to the end:
she found, in labours and in leisure,
the secret of her husband's measure,
and ruled him like an autocrat -
so all went smoothly after that.
Mushrooms in brine, for winter eating,

fieldwork directed from the path,
accounts, shaved forelocks, Sunday bath;
meantime she'd give the maids a beating
if her cross mood was at its worst -
but never asked her husband first.

Перевод Набокова:

Habit allayed the grief
that nothing else could ward;
a big discovery soon came
to comfort her completely.
Between the dally and the do
a secret she discovered: how to govern
her husband monocratically,
and forthwith everything went right.
She would drive out to supervise the farming,
she pickled mushrooms for the winter,
she kept the books, "shaved foreheads,"
to the bathhouse would go on Saturdays,
walloped her maids when cross-
all this without asking her husband's leave.

Уж в первой строчке мы видим устаревшее слово «усладить – (доставить кому-нибудь удовольствие, наслаждение, отраду). Выражение «привычка усладила горе» Джонстон передал нейтральным глаголом *to console* – утешать «For it was custom that consoled her» (случай, который ее утешил). У Набокова мы видим «Habit allayed the grief» - (привычка развеяла горе). В данном случае оба переводчика оказались далеки от оригинала. Им не удалось передать тот смысл, который мы видим у Пушкина. Также стоит отметить, что в переводе Набокова отсутствует рифма, ритмика, и нарушена строфика, в то время как Джонстон все сохранил при переводе.

Устаревший и книжный предлог «меж», который мы встречаем в строчке «Она *меж* делом и досугом» Набоков передал эквивалентом – *between* - «Between the dally and the do», Джонстон заменил на предлог *in* – «in labours and in leisure»(в трудах и в досуге).

Строчку «Она *езжала* по работам» Джонстон опустил при переводе. Набоков перевел эту строчку как «She would drive out to supervise the farming» (она бы ездила, чтобы контролировать хозяйство). Перевод Набокова в данном случае можно только критиковать, поскольку у Пушкина «езжала» -

постоянное действие в прошлом, у Набокова это прошедшее в будущем. Во-вторых, Набоков снова перевел дословно глаголом «drive», в то время как Пушкин подразумевал «ходить».

Исконно русское занятие делать запасы на зиму («*Солила на зиму грибы*») в своих переводах Джонстон и Набоков передали следующим образом: У Джонстона мы видим описательный перевод «Mushrooms in brine, for winter eating»(Грибы в рассоле, для зимнего питания). Набоков перевел дословно «she pickled mushrooms for the winter» – (она солила грибы на зиму). В данном случае мы не можем осуждать Джонстона за его перевод, поскольку он не достаточно осведомлен с русской культурой и ее традициями.

В следующих строчках мы снова встречаем исконно русское слово – баня и авторскую задумку – «осердясь» и «спросясь»

*«Вела расходы, брила лбы,
Ходила в баню по субботам
Служанок била осердясь -
Все это мужа не спросясь»*

Джонстон перевел расходы словом «accounts»-счета. Набоков передал эту фразу устойчивым выражением «keep the books» вести бухгалтерские книги, что не соответствует оригиналу. Выражение «брила лбы» Набоков перевел дословно, в то время как Джонстону удалось передать смысл – «shaved forelocks»(брить чубы). При переводе фразы «*Ходила в баню по субботам*» - Джонстон совершенно отошел от оригинала и заменил субботу на воскресенье – «Sunday bath». Набоков уточнил, что она ходила именно в баню – bathhouse, но снова перевел дословно всю фразу «to the bath house would go on Saturdays».

Передать авторскую задумку слов «осердясь» и «спросясь» не удалось ни одному из переводчиков. При переводе оба автора постарались максимально точно отобразить смысл данных фраз; Джонстон: «if her cross mood was at its worst -but never asked her husband first.», Набоков: «walloped her maids when cross-all this without asking her husband's leave»

Следующая строфа также насыщена просторечиями и устаревшими словами:

XXXIX

*Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!
Ее ничтожность разумею
И мало к ней привязан я;*

Для призраков закрыл я *вежды*;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда:
Без не приметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть *единый звук*.

Джонстон:
So glut yourselves until you're sated
on this unstable life, my friends!
its nullity I've always hated,
I know too surely how it ends.
I'm blind to every apparition;
and yet a distant admonition
of hope sometimes disturbs my heart;
it would be painful to depart
and leave no faint footprint of glory...
I never lived or wrote for praise;
yet how I wish that I might raise
to high renown my doleful story,
that there be just one voice which came,
like a true friend, to speak my name.

Набоков:
Meanwhile enjoy your fill of it -
of this lightsome life, friends!
Its insignificance I realize
and little am attached to it;
to phantoms I have closed my eyelids;
but distant hopes
sometimes disturb my heart:
without an imperceptible trace, I'd be sorry
to leave the world.
I live, I write not for the sake of praise;
but my sad lot, meseems,
I would desire to glorify,

so that a single sound at least
might, like a faithful friend, remind one about me.

Уже в первой строчке мы встречаем устаревшие слова: «Покамест упивайтесь ею, Сей легкой жизнью, друзья!». «Покамест» - это слово сниженной разговорной формы, и используется в значении «пока». Джонстон опустил это слово при переводе, Набоков передал его словом «meanwhile». Слово «упивайтесь» оба переводчика передали правильно, в значении «наслаждайтесь». Джонстон «So glut yourselves until you're sated», Набоков «Meanwhile enjoy your fill of it». Джонстон искажил смысл при переводе фразы «сей легкой жизнью», заменив «легкую» на «неустойчивую» - «on this unstable life, my friends!». Набоков оказался ближе к оригиналу, под «легкой жизнью» Пушкин подразумевал «беззаботную жизнь», в своем переводе Набоков использовал подходящее прилагательное lightsome – «of this lightsome life, friends!». Таким образом, мы отдаем предпочтение переводу Набокова, ведь он понял идею и чувства оригинала правильно и сохранил их в своем переводе.

Устаревшее слово «разуметь» в значении «осознать» в своем переводе смог отразить только Набоков – «Its insignificance I realize». Джонстон снова отошел от оригинала, и использовал при переводе глагол hate – ненавидеть «its nullity I've always hated», что полностью противоречит смыслу у Пушкина.

Строчку «Для призраков закрыл я вежды» с его устаревшим словом «вежды» - глаза/веки Набоков перевел дословно «to phantoms I have closed my eyelids», Джонстон снова отошел от оригинала при переводе, заменив «закрыть вежды/веки» на «ослепнуть» - I'm blind to every apparition, тем самым искажив оригинал. Возможно, это связано с тем, что Джонстон не понял смысла всей фразы, как и само устаревшее русское слово «вежды», отсюда и последовал его неточный перевод, противоречащий смыслу оригинала.

В переводе строчки «Живу, пишу не для похвал» Набоков снова перевел все дословно, но при этом смог передать основную идею оригинала- «I live, I write not for the sake of praise», Джонстон скорее прибегнул к творческому переводу, чем к переводу слово в слово «and leave no faint footprint of glory» (оставить слабый след славы).

«единый звук» Джонстон заменил на «единый голос» (one voice), что не соответствует оригиналу, Набоков, благодаря своему дословному переводу, оказался ближе к оригиналу – «single sound».

Теперь мы приступаем к подробному анализу переводов «Письма Татьяны к Онегину», выполненные Набоковым и Джонстоном. «Письмо Татьяны к Онегину» - удивительная исповедь русской любви. Само письмо написано по-французски, но дается в романе в русском переводе: при этом автор включает в письмо Татьяны цитаты и реминисценции из французской литературы, что неоднократно отмечалось исследователями и комментаторами «Евгения Онегина». Здесь дают о себе знать и Руссо «Юлия, или Новая Элиоза», и элегия М. Деборд-Вальмор. То есть здесь, в письме, звучат мотивы и европейской, и русской литератур. Но в нем говорит сердце пушкинской героини с «русской душой». Если культура чувства, форма его выражения были воспитаны прежде всего европейской литературой, то само чувство национально по тем нравственным ценностям, которые с ним связаны: милосердие («Когда я бедным помогала» - VI, 67), вера («Или молитвой улаждала / Тоску волнуемой души» - VI, 67), долг («Была бы верная супруга» - VI, 66), добродетель («И добродетельная мать» - VI, 66). Но эти же ценности носят общечеловеческий характер; поэтическое слово Пушкина вновь делает их достоянием не только русской, но и мировой культуры. Герои романа пишут друг другу письма, которые резко выделяются из общего текста пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин», дают некоторые черты характеров героев, и даже сам автор выделяет эти два письма: внимательный читатель сразу заметит, что здесь уже нет строго организованной «онегинской строфы», здесь - полная свобода пушкинского стиха.

«Письмо Татьяны к Онегину» было написано юной уездной девушкой, переступившей через огромные нравственные запреты, сама пугаясь неожиданной силы своих чувств:

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,

Чтоб только слышать ваши речи,
Вам слово молвить, и потом
Все думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи.
Но, говорят, вы нелюдим;
В глуши, в деревне все вам скучно,
А мы... ничем мы не блестим,
Хоть вам и рады простодушно.

Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...
Ты в сновиденьях мне являлся
Незримый, ты мне был уж мил,
Твой чудный взгляд меня томил,
В душе твой голос раздавался
Давно... нет, это был не сон!
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!
Не правда ль? я тебя слыхала:
Ты говорил со мной в тиши,
Когда я бедным помогала
Или молитвой услаждала
Тоску волнуемой души?
И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул,
Приникнул тихо к изголовью?

Не ты ль, с отрадой и любовью,
Слова надежды мне шепнул?
Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель:
Мои сомненья разреши.
Быть может, это все пустое,
Обман неопытной души!
И суждено совсем иное...
Но так и быть! Судьбу мою
Отныне я тебе вручаю,
Перед тобою слезы лью,
Твоей защиты умоляю...
Вообрази: я здесь одна,
Никто меня не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.
Я жду тебя: единым взором
Надежды сердца оживи
Иль сон тяжелый перерви,
Увы, заслуженным укором!

Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю...

А теперь обратимся к переводу данного письма Джонстоном:

Tatyana's Letter to Onegin

``I write to you -- no more confession
is needed, nothing's left to tell.
I know it's now in your discretion
with scorn to make my world a hell.

``But, if you've kept some faint impression
of pity for my wretched state,
you'll never leave me to my fate.
At first I thought it out of season
to speak; believe me: of my shame
you'd not so much as know the name,
if I'd possessed the slightest reason
to hope that even once a week
I might have seen you, heard you speak

on visits to us, and in greeting
I might have said a word, and then
thought, day and night, and thought again
about one thing, till our next meeting.
But you're not sociable, they say:
you find the country godforsaken;
though we... don't shine in any way,
our joy in you is warmly taken.

``Why did you visit us, but why?
Lost in our backwoods habitation
I'd not have known you, therefore I
would have been spared this laceration.
In time, who knows, the agitation
of inexperience would have passed,
I would have found a friend, another,
and in the role of virtuous mother
and faithful wife I'd have been cast.

``Another!... No, another never
in all the world could take my heart!
Decreed in highest court for ever...
heaven's will -- for you I'm set apart;
and my whole life has been directed
and pledged to you, and firmly planned:
I know, Godsent one, I'm protected
until the grave by your strong hand:
you'd made appearance in my dreaming;
unseen, already you were dear,
my soul had heard your voice ring clear,
stirred at your gaze, so strange, so gleaming,
long, long ago... no, that could be
no dream. You'd scarce arrived, I reckoned
to know you, swooned, and in a second
all in a blaze, I said: it's he!

``You know, it's true, how I attended,
drank in your words when all was still -
helping the poor, or while I mended
with balm of prayer my torn and rended

spirit that anguish had made ill.
At this midnight of my condition,
was it not you, dear apparition,
who in the dark came flashing through
and, on my bed-head gently leaning,
with love and comfort in your meaning,
spoke words of hope? But who are you:
the guardian angel of tradition,
or some vile agent of perdition
sent to seduce? Resolve my doubt.
Oh, this could all be false and vain,
a sham that trustful souls work out;
fate could be something else again...

``So let it be! for you to keep
I trust my fate to your direction,
henceforth in front of you I weep,
I weep, and pray for your protection...
Imagine it: quite on my own
I've no one here who comprehends me,
and now a swooning mind attends me,
dumb I must perish, and alone.
My heart awaits you: you can turn it
to life and hope with just a glance -
or else disturb my mournful trance
with censure - I've done all to earn it!

``I close. I dread to read this page...
for shame and fear my wits are sliding...
and yet your honour is my gage
and in it boldly I'm confiding"...

Перевод Набоковым выглядит следующим образом:

TATIANA'S LETTER TO ONEGIN

I write to you-what would one more?
What else is there that I could say?
Tis now, I know, within your will
to punish me with scorn.
But you, preserving for my hapless lot

at least one drop of pity,
you'll not abandon me.
At first, I wanted to be silent;
believe me: of my shame
you never would have known
if I had had the hope but seldom,
but once a week,
to see you at our country place,
only to hear you speak,
to say a word to you, and then
to think and think about one thing,
both day and night, till a new meeting.
But, they say, you're unsociable;
in backwoods, in the country, all bores you,
while lue . . . in no way do we shine,
though simpleheartedly we welcome you.

Why did you visit us?
In the backwoods of a forgotten village,
I would have never known you
nor have known this bitter torment.
The turmoil of an inexperienced soul
having subdued with time (who knows?),
I would have found a friend after my heart,
have been a faithful wife
and a virtuous mother.

Another! . . . No, to nobody on earth
would I have given my heart away!
That has been destined in a higher council,
that is the will of heaven: I am thine;
my entire life has been the gage
of a sure tryst with you;
I know that you are sent to me by God,
you are my guardian to the tomb. . . .
You had appeared to me in dreams,
unseen, you were already dear to me,
your wondrous glance would trouble me,
your voice resounded in my soul
long since. . . . No, it was not a dream!

Scarce had you entered, instantly I knew you,
I felt all faint, I felt aflame,
and in my thoughts I uttered: It is he!
Is it not true that it was you I heard:
you in the stillness spoke to me
when I would help the poor
or assuage with a prayer
the anguish of my agitated soul?
And even at this very moment
was it not you, dear vision,
that slipped through the transparent darkness
and gently bent close to my bed head?
Was it not you that with delight and love
did whisper words of hope to me?
Who are you? My guardian angel
or a perfidious tempter?
Resolve my doubts.
Perhaps, 'tis nonsense all,
an inexperienced soul's delusion, and there's
something quite different. . . . destined

But so be it! My fate
henceforth I place into your hands,
before you I shed tears,
for your defense I plead.
Imagine: I am here alone,
none understands me,
my reason sinks,
and, silent, I must perish.
I wait for you: revive
my heart's hopes with a single look
or interrupt the heavy dream
with a rebuke-alas, deserved!

I close. I dread to read this over.
I'm faint with shame and fear . . . But to me
your honor is a pledge,
and boldly I entrust myself to it.

Теперь переходим к анализу переводов:

*Я к вам пишу - чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать...*

Уже в этих строках - вся Татьяна. Гордость ее, ее понятие о приличиях страдают от одного - ей приходится первой признаваться в любви мужчине. Эти первые четыре строчки и задают тон всему письму. Здесь чувствуется и неимоверная сила духа («Я к вам пишу») и покорность обстоятельствам («в вашей воле»), и отчаяние («Что я могу еще сказать») и стыд («чего же боле»). И даже сама лексика указывает на воспитание и характер героини. Здесь мы видим и ее воспитанность - обращение на «вы», и высокая манера («в вашей воле», «презреньем наказать»), а так же преобладание устаревшей книжной лексики («боле»).

Первую фразу письма все переводчики перевели одинаково «I write to you», далее же смысловые и лексические оттенки несколько меняются. Русскому устаревшему книжному «Чего же боле» противопоставляется обычное «What would one more» у Набокова, а Джонстон воспользовался антонимичным переводом «No more confession». К сожалению, никому не удалось передать смысл устаревшего выражения. Набоков переводит письмо белым стихом. Джонстон сохраняет рифму и ритмику оригинала. Высокое «презреньем наказать» довольно близко и точно перевел Набоков «to punish me with scorn», и достаточно творчески перевел Джонстон «with scorn to make my world a hell», что по-русски звучит как «презрением превратить мой мир в ад». В данном случае, мы не можем сказать, что перевод Джонстона не эквивалентный по отношению к оригиналу, поскольку переводчик подошел довольно творчески к переводу, и он старался как можно точнее передать мысли и чувства Татьяны, он пытался передать то, что она чувствовала в момент написания письма, отсюда и появился «ад» при переводе.

Лексика следующих строк не менее разнообразна. Очень интересен перевод фразы:

*Но вы к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня
Вы не оставите меня...*

Слово «доля» в русском языке устаревшее. Джонстон переводит это словосочетание как «for my wretched state» (к моему жалкому состоянию), где wretched (жалкий, некудышный) принадлежит к разговорной лексике. Набоков переводит эту фразу недостаточно четко «preserving for my hapless» (сохраняя мою беспомощность). Несмотря на недостатки в обоих переводах, все же предпочтение мы отдаем переводу Джонстона, поскольку он отразил

положение, в котором оказалась Татьяна из-за своей безответной любви к Онегину.

Словосочетание «*капля жалости*» Набоков перевел абсолютным эквивалентом «one drop of pity», недостаточно близко в своем переводе оказался Джонстон «faint impression», дословно переводимое как «слабое впечатление». Здесь Татьяна надеется на отзывчивость и понимание Онегина, и поэтому она просит хоть малейшую каплю жалости к себе, и именно от этого смысла нужно было отталкиваться переводчикам. Поэтому, можем сделать вывод, что Джонстон не понял смысла данной строфы, а Набоков придерживался своего правила «переводить слово в слово», отсюда его перевод можно расценивать более близким к оригиналу.

Еще один интересный момент - слово «оставить». Джонстон перевел его как «leave», а Набоков как «abandon» (покидать, самовольно уходить). Если рассматривать перевод Набокова, то перевод слова «abandon» (покидать, самовольно уходить) и «оставлять» в русском языке имеют разные смысловые значения. «Покидать, самовольно уходить» скорее можно употребить в случае разрыва отношений, когда они (отношения) были, но теперь кто-то от кого-то уходит. А в данном случае русское слово «оставить» скорее обозначает «оставить без внимания», чем попросту «бросить». Следовательно, «leave» Джонстона в смысловом значении более уместно.

Фразу «...моего стыда вы б не узнали никогда» Набоков и Джонстон перевели одинаково «believe me of my shame you never would have known» «believe me of my shame you'd not so much as know as name», что не кажется нам странным, поскольку известно, что Джонстон опирался на переводы Набокова.

Обычную, эмоционально неокрашенную фразу «в деревне нашей видеть вас» Набоков перевел дословно «to see you at our country place», Джонстон опустил в переводе слово «деревня», оставив лишь «видеть вас» - «I might have seen you».

Следующие же две строчки представляют для нас интерес наличием в них книжной и устаревшей лексики:

Чтоб только слышать ваши *речи*,
Вам слово *молвить*...

Слово «*речи*» в русском языке является существительным множественного числа и принадлежит к книжной лексике. В английских переводах существительным его никто не перевел. У Набокова «only to hear you speak, to say a word to you and then...», а у Джонстона: «I might have seen you, heard you speak, on visits to us, and in greeting I might have said a word, and then...».

Оба переводчика использовали экспликацию или описательный перевод, который несколько искажает смысл оригинала. Предпочтительнее было бы перевести «речи» как «speeches». Словосочетание «слово молвить», где глагол «молвить» принадлежит к устаревшей лексике, оба переводчика поняли буквально, вследствие чего и получился перевод с помощью эквивалента, имеющего иную (нейтральную) стилистическую окраску «say a word» (сказать слово).

Татьяна не стесняется своего деревенского происхождения, более того, она любит свою деревню, но прекрасно понимает насколько другое отношение у Онегина: «...в глуши, в деревне все вам чуждо...». Эти строки не несут никакого негативного оттенка, мы не видим здесь ненависти Татьяны к «забытому селенью», кроме того, Татьяна в очень корректной форме выражает именно отношение Евгения к селу - «чуждо». Это русское наречие в английском языке Набоков передает причинно-следственные отношения с помощью глагола «*all bores you*» - все вас утомляет. Джонстон прибегает к описательному переводу «*you find the country godforsaken*» - вы находите село захолустным.

Еще одна фраза, которая представляет для нас интерес: «в глуши, в деревне». «Глушь» на первый взгляд может показаться негативно окрашенной лексикой, но Татьяна тут же уточняет «в деревне». Здесь «глушь» является противопоставлением городу, в котором живет Онегин. Набокову удалось передать смысл очень близко к оригиналу «*in backwoods, in the country*», в то время, как Джонтон опустил «глушь», оставив только «деревню» - «*country*».

Далее следуют такие строки:

*Зачем вы посетили нас
В глуши забытого селенья,
Я никогда б не знала вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?)
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.*

В этом отрывке присутствует и книжная лексика «селенья», «горькое мученье», «смирив», «добродетельная мать», и просторечная «как знать», «по сердцу», и устаревшая (ныне официальная) - «супруга».

К сожалению, не вся лексика отображается в переводе с той эмоционально-стилистической окраской, с какой мы имеем возможность ознакомиться в оригинале.

«Селенье» относится к книжной лексике. Наиболее близко к оригиналу с лексической точки зрения перевел Набоков - абсолютный эквивалент (*village* - деревня, селение - нейтральное), далее следует Джонстон с непоэтичным синонимом «*habitation*» - жилище, обиталище, поселок, селение.

Книжному «горькое мученье» Набоков противопоставляют нейтральное «*bitter torment*» (горькое мученье - абсолютный эквивалент), «*laceration*» (мука, терзание - синоним) мы видим в переводе Джонстона. Забегая вперед, в следующих же двух строчках мы видим, что Татьяна дает другое, очень поэтичное определение как «*души неопытной волненья...*», которое Набоков перевел достаточно чопорно и дословно: «*the turmoil of an inexperienced soul*», тогда как Джонстон употребил «*the agitation of inexperience*».

Еще одно книжное слово «*смирив*» (смирять) - смирить кого-либо, усмирять, укрощать или обуздывать, отвадив от дикости; сделать кротким, покорным, послушным; приводить в покорность, лишая природной дикости, зверства, своеволия, самонадеянности. В переводе же «смирив» имеет другую, более жесткую эмоциональную нагрузку. Набоков перевел – «*having subdued with the time*» (обуздать, покорить), а Джонстон - «*passed*» - проходить (пройдет), и его перевод в некоторой мере искажает русское «смирение» - «делать покорным» и английское «*passed*» - «проходить вообще».

Русское просторечье «*как знать?*» в переводах Набокова и Джонстона отобразилось нейтральным «*who knows?*».

Строчка «*По сердцу я нашла бы друга*» оказалась плохо доступной для понимания и перевода иностранного автора. Просторечное «*по сердцу*» у Джонстона вообще не нашло отображения, он ограничился просто общеупотребительным «*found a friend*». Набоков определил его как «*found a friend after my heart*» (друг позади моего сердца). Как видим, ни одно из этих значений даже отдаленно не напоминает нам нашего русского «друза по сердцу»

Каков же оказался перевод устаревшего на тот момент и ныне официального слова «*супруга*». Оба автора ограничились дословным переводом «*faithful wife*», используя общеупотребительное слово «*wife*».

Книжное «*добродетельная мать*» в английском языке трансформировалось в общеупотребительное «*virtuous mother*» - добродетельная мать - абсолютный эквивалент в переводах Набокова и Джонстона.

В глубине души Татьяна наверняка была бы уверена во взаимности. Она предполагает, что могла бы быть счастлива с другим, и в этом предложении

есть доля столь несвойственного ей кокетства; но тут же стремительность чувств в ней берет верх и выплескивается:

*Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я...*

«Another!» - перевели оба автора первую фразу (дословный перевод). Татьяна в письме делает акцент именно на Онегине, она любит именно его и никого другого. То есть Татьяна не сможет полюбить кого-то не потому, что у нее нет сил или она уже не способна, нет, она просто *не сможет полюбить никого, кроме Онегина*:

*То в высшем суждено совете,
То воля неба, я - твоя!*

Резкий внезапный переход на «ты» - наверняка случайный, неосознанный. Татьяна и здесь - и в последующих строках - предельно раскрыта, абсолютно откровенна. К сожалению, в английском варианте нет большой разницы между «твой» и «ваш», есть общая «you» и «yours». Авторы разбираемых нами переводов, одинаково поняли различие форм употребляемых местоимений. Везде в тексте до этого момента и после Татьяна обращается к Онегину «you», то есть «ты», а в том отрывке текста, когда она в русском варианте переходит на «ты», в английском переводе получается «вы» - «yours».

Нейтральному «суждено» Джонстон противопоставляет устаревшее «decree» (устанавливать, определять). Набоков использовал при переводе слово «destine» (предназначать, определять). «*Высший совет*» Набоков перевел дословно «higher council», Джонстон перевел как «highest court» (высший суд), данный перевод больше соответствует юридической лексике.

В следующих строках, почти все слова принадлежат к книжной лексике:

*Ты в сновиденьях мне являлся
Незримый ты мне был уж мил...*

Книжное «сновидения» оба автора передали нейтральным «dreams», Набоков при переводе сохранил форму множественного числа. Джонстон перевел как «in my dreaming», которое компенсировало стилистические расхождения. Оно принадлежит к устаревшей, поэтической, диалектной форме. Нейтральное «unseen» заменило устаревшее книжное «незримый». А книжный глагол «являлся» в переводе Набокова выступило общеупотребительным «appeared», и фразеологизмом «made appearance» (*you'd made appearance*) в переводе Джонстона.

Архаическое «чудный» (*Твой чудный взгляд меня томил*) - странный, чудный или непонятный преобразовался в «блестящий» (*gleaming*) в переводе Джонстона, и в «чудесный, удивительный» (*wondrous*) у Набокова.

Наречие «давно» (*Давно...нет, это был не сон...*) передалось либо как «очень давно» (*long long ago* - Джонстон, либо устаревшим вариантом у Набокова «*long since*» - (издавна, уже давным-давно).

*Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!*

Здесь речь Татьяны переполняется разговорной лексикой. Слово «Чуть» Джонстон и Набоков передали поэтическим словом «*scarce*» (едва). «*Вошел*» адекватнее передал Набоков глаголом «*enter*» (входить), в то время, как Джонстон подобрал неподходящий глагол «*arrive*» (прибывать). Так же семантика слова «вмиг» в переводе Набокова отразилась словом «*instantly*» (немедленно, тотчас), а Джонстон предпочел оставить его непереведенным.

Глагол «*обомлела*», относящийся к разговорной лексике Джонстон передал поэтическим «*swooned*» - замирать, а Набоков перевел как «*I felt all faint*», что на русском звучит «я почувствовала приближение обморока». Передать смысл устаревшего глагола в оригинале «молвить» не удалось ни одному из переводчиков, Джонстон употребил при переводе «*say*» (говорить), Набоков использовал «*utter*» (произносить).

Строчки

*Не правда ль? Я тебя слыхала!
Ты говорил со мной в тиши...*

содержат разговорно-просторечную («*слыхала*») и поэтическую лексику («*тишь*»).

Разговорно-просторечный глагол «*слыхать*» в переводе Набокова отображается нейтральным «*heard*». У Джонстона мы видим более поэтический перевод «*attended drank in your words*». Существительное «*тишь*» имеет поэтическое выражение у Джонстона: «*still*», но выражено оно прилагательным «*all was still*». Набоков использовал при переводе «*stillness*» (неподвижность), что не передает в точности смысл оригинала.

Устаревший глагол «*услаждать*» (Или молитвой услаждала) в оригинале текста относится к возвышенному стилю, а в переводах ему соответствует нейтральные «*tend*» -(утешать) у Джонстона и «*assuage*» (утолять, успокаивать) в переводе Набокова. Нейтральное прилагательное «коварный» и книжное существительное «искуситель» передается в английском языке

наоборот. Книжным становится прилагательное «коварный»: «*perfidious*» - коварный (Набоков). У Джонстона оно приобретает разговорный характер «*vile*» - отвратительный. И нейтральным становится существительное «*искуситель*»: у Набокова заменяется существительным «характер, нрав» - «*perfidious temper*» (коварный нрав) и словосочетанием «*agent of perdition*» (посредник смерти) у Джонстона. Стоит отметить, что существительное «*perdition*» - относится к устаревшей лексике и обозначает «гибель, погибель», а в религиозном значении «вечные муки, проклятие».

Далее общеупотребительная лексика смешивается с устаревшей лексикой поэтического стиля «*отныне*» и книжной «*вручать*» (*Отныне я тебе вручаю*). «*Отныне*» Джонстон и Набоков в своих переводах передали это выражение книжным стилем «*henceforth*» (впредь). Книжный же глагол «*вручать*» в текстах остался непереуведенным.

Словосочетание «*лечь слезы*» передано посредством конкретизации глаголом «*weep*» - плакать (Джонстон), словосочетанием «*shed my tears*» (Набоков).

Общеупотребительный глагол «*умолять*» в следующей строчке переводится у Набокова глаголом юридического характера «*plead*» - просить, заявлять. Общеупотребительным глаголом «*pray*» перевел Джонстон.

И далее мы читаем такие строки :

*Вообрази: я здесь одна,
Меня никто не понимает,
Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна...*

Так вот что искала Татьяна в Онегине - понимания. Онегин со своей светской пресыщенностью казался ей, юной деревенской девушке, человеком необыкновенным - а значит, способным ее понять.

Переводчики очень тонко передали чувство юной Татьяны, используя в основном книжную и поэтическую лексику, хотя автор, то есть Татьяна, ограничилась общеупотребительной лексикой, за исключением разговорного глагола «вообрази». Этот глагол в обоих переводах был отражен нейтральным словом «*imagine*» - «*Imagine*» (Набоков), «*Imagine it*» (Джонстон).

Глагол «*изнемогать*», который в русском языке принадлежит к нейтральной лексике, у Джонстона отобразился поэтическим деепричастием «*swooning mind*» («замирающий рассудок») и следующая строчка, состоящая из нейтральной общеупотребительной лексики, в переводе выразилась

устаревшим прилагательным «*dumb*» - «немой» и книжным глаголом «*perish*» - «гибнуть»: *И молча гибнуть я должна...Dumb I must perish...* Набокову не так хорошо удалось передать смысл, при переводе «изнемогать» он употребил «*reason sinks*», что на русском звучит «мои причины тонут».

Русское междометие, выражающее сожаление, «*увы*» во всех переводах не нашло своего отражения.

Татьяна сама осознает ужас своего поступка, безнравственного в глазах света (но не в ее собственных!), и в заключение пишет:

*Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша честь,
И смело ей себя вверяю!*

Какая сила и простота в этих словах. И вновь переход на «вы» (который уже никак не отразился в переводе)... Опомнилась, спохватилась, пожалела о собственной смелой искренности («*страшно перечесть*»), но - ни единого слова не исправила. Вот она - Татьяна Ларина, героиня романа.

Глагол «*перечесть*» относится к разговорной лексике, но в переводе Набокова и Джонстона он отразился нейтральными общеупотребительными «*read*». При переводе нейтрального русского наречия «*страшно*» (страшно перечесть) оба переводчика употребили книжное «*dread*» - «страшный, ужасный».

Последнее слово в письме принадлежит также к книжной лексике - «*вверить*». Нейтральным глаголом оно отобразилось в переводах Джонстона - «*confiding*» и «*entrust*» у Набокова.

Как видим, в процессе работы с текстами, далеко не вся русская лексика имеет абсолютные эквиваленты в переводах. К сожалению, книжная и устаревшая лексика, которая играет весомую роль при анализе произведения, которая помогает читателю создать наиболее полное представление о главной героине, в переводах отображается нейтральной или общеупотребительной лексикой. Подобный, слишком простой подход к переводу русского классика, к нашему великому сожалению, не передает читателю атмосферу романа и дух того времени. Также стоит отметить, что Джонстон оказался при переводе ближе к оригиналу и ему удалось сохранить ритм и рифму, чего мы не наблюдаем в переводе Набоковым.

Заключение

В ходе данной дипломной работы, нами была предпринята попытка сравнения переводов произведения «Евгений Онегин», выполненных Набоковым и Джонстоном.

При отборе строф для анализа мы исходили из того, чтобы они представляли интерес для сопоставительного анализа перевода, в особенности способы передачи на английский язык книжной и устаревше-книжной лексики.

В ходе написания дипломной работы, мы осветили проблемы художественного перевода и перевода поэзии, охарактеризовали степень изученности английских переводов. Обратили внимание на то, что пушкинистика становится одним из важных разделов современной русистики, а исследования русской классической литературы широко развернулось за рубежом за последние два с половиной десятилетия.

Определили, что перевод «Евгения Онегина», выполненный Джонстоном, обладает точностью в передаче сюжета, формальной точностью: строфа, рифма, ритмика, а также поэтичностью и звуковой организацией - перевод, опирающийся на контекстуальную точность "антииллюзионистского" перевода Набокова. Также стоит отметить, что в своем переводе Джонстон часто прибегает к такому приему перевода, как опущение. Связано это с тем, что Джонстон не придумал или не понял как передать чисто русскую реалию на английский язык. Перевод, выполненный Владимиром Набоковым — человеком, чей литературный дар не вызывает никаких сомнений, но чья конкретная огромная работа (подстрочный буквальный перевод, в котором из всех характеристик подлинника сохранен только ямбический ритм, и подробнейший комментарий, часто не имеющий прямого отношения к пушкинскому тексту) воспринимается как нечто самодовлеющее, как избранный автором перевода не слишком удачный способ самовыражения за счет оригинального пушкинского текста и в ущерб ему. Перевод, выполненный Владимиром Набоковым можно назвать белым стихом, поскольку в его переводе отсутствует рифма, ритмика, а также нарушена строфика оригинала.

Кроме того, указали причины, по которым Пушкина и «Онегина» не оценили в Америке. Одни ученые считают, что русская литература провинциальна и вторична, что «Евгений Онегин» являет собой пусть гениальное, но эхо байроновской поэзии. Другие наоборот, считают, что американцы просто поленились или не сумели перевести Пушкина как следует.

В процессе работы с текстами, мы провели сопоставительный анализ лексики, определили сходства и расхождения в переводах лексических единиц, в особенности тех, что служат для выражения эмоционально-экспрессивной оценки, изучили способы их перевода на английский язык, а так же на основе сравнительно-сопоставительного, семантического и контекстуального методов определили эквивалентность переводов.

При сопоставительном анализе лексики, мы детально проанализировали лексику текста оригинала, а затем сопоставили ее с переводом. Так, например, в тексте письма Татьяны преобладает 15% слов, принадлежащих к книжной и устаревше-книжной лексике, и ни одно из них при переводе не нашло своего отображения в качестве книжного варианта. Большая часть, а именно, 10% слов, было переведено нейтральными понятиями, 5% составила общеупотребительная, поэтическая и устаревшая лексика.

Устаревшая же лексика, составляющая 15% текста письма, включая устаревшую разговорную и устаревшую поэтическую, отобразилась нейтральными переводами (10%), разговорными - 2%, и 2% общеупотребительными и официально-книжными. Устаревшим понятием оно было переведено всего лишь один раз.

Нейтральная лексика составляет 25%, переводится в основном общеупотребительной лексикой 15%. Но есть небольшой процент перевода ее книжной устаревшей лексикой (5%), разговорной (5%), остальная же часть заменилась латинскими выражениями и даже поэтическим деэпричастием.

При анализе переводов, мы также обратили наше внимание на способы перевода, которые использовали авторы. Здесь встречается и антонимичный («Чего же боле» - «Non to add»), и описательный («речи» - «how you speak»), также используются стилистические трансформации («презреньем наказать» - «with scorn to make my world a heel»), и семантические замены («речи» - «voice»).

Наше исследование исходило из того, что анализ способов перевода «Евгения Онегина» отечественным и зарубежным переводчиками может послужить материалом для новых теоретических обобщений в области теории перевода.

Решение в процессе исследования поставленных задач позволило сформулировать следующие положения:

1. Сопоставление переводов двух авторов, разный язык перевода позволяет более контрастно и ярко показать, что необходим учет реалий при поиске эквивалентов лексических и фразеологических единиц.

2. Эмоциональность и экспрессивность у Пушкина создается посредством использования диалектных и просторечных слов, фразеологических единиц, повторов, усилительных частиц, которые не всегда сохранены в языке перевода.

Научно-практическая значимость данного исследования состоит в том, что его результаты могут найти применение в курсе теории и практики перевода, лексикологии и фразеологии русского и английского языков.

Цели и задачи, поставленные в начале работы, нами достигнуты.

Данная работа может быть интересна для учеников при изучении английского языка, для учителей литературы и учителей английского языка.

Список литературы

1. Алексеев М.П. «Евгений Онегин» на языках мира. -В кн.: Мастерство пере вода. М., 1965, стр. 273-286
2. Алексеев М.П. Пушкин на Западе. - В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, т. III. М.-Л., 1937, стр. 104--151
3. Бархударов, Л. С. О лексических соответствиях в поэтическом переводе / Л. С. Бархударов // Тетради переводчика. - М.: Высшая школа, 1964. - Вып. 2. - 124 с.
4. Бархударов, Л. С. Язык и перевод: Вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. - М.: Международные отношения, 1975. - 190с.
5. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. - М.: УРАО, 2002. - 207с.
6. Виноградов В.С. Введение в переводоведение / В.С. Виноградов.- М.: Издательство ИОСО РАО, 2001
7. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. /Монография. - М.: Высшая школа, 1986. - 384с.
8. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М.: Сов. писатель, 1980.
9. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. Учеб. пособие. – 3-е изд. / Под ред. С. Г. Бархударова. – М.: Просвещение, 1965. – 408 с.
10. Голышева А.И. Статья об изучении Пушкина в Англии и США. - Пушкинский сборник. Псков, 1962, с.110-122
11. Голышева А.И. Американская Пушкиниана 60-х годов
12. Казакова Т.А. Практические основы перевода. - СПб.: Союз, 2002. - 319с.
13. В.В. Келтуяла О переводе интернациональных слов. //Тетради переводчика, вып. 4. - М.: Международные отношения, 1967. - с.47-55.
14. Келтуяла 8. Комиссаров В.Н. Слово о переводе. - М.: Международные отношения, 1973. - 245с.
15. А.А. Клышко Перевод- средство взаимного сближения народов: Худож. Публицистика / Предисл. С.К. Апта. – М.: Прогресс, 1987.-640с.
16. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис: уч. пособие. / И.И. Ковтунова. - М.: Наука, 1976. - 240 с.
17. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. - М., 1980.
18. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): учеб. Для ин-тов и фак. Иностр. Яз. – М., 1990.

19. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. - М.: ЭТС, 1999. - 188с.
20. Комиссаров В.Н. Теория перевода. - М.: ВШ, 1990. - 251с.
21. Копанев П.И. Вопросы методики и теории художественного перевода. Минск: 1972.
22. Кукурян И. Л. Английские переводы романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин" как предмет лингвопоэтического анализа : Автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. Л. Кукурян ; МГУ им. М. В. Ломоносова. - М., 1990. - 24с.
23. Кукурян И. Л. Из наблюдений над переводами романа Пушкина "Евгений Онегин" на английский язык // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19, Лингвистика и межкультур. коммуникация. - 1999. - № 2. - С. 130-138.
24. Курилович Е. Очерки по лингвистике: авт. сборник / Е. Курилович. - М.: Тривиум, 2007. - 490 с.
25. Латышев Л.К. Технология перевода. - М.: НВИ-Тезаурус, 2000. - 287с.
26. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 296--300; Савченко С. Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Л., 1926; Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX в. // Взаимосвязи русской и зарубежной литературы. Л., 1983. С. 110 - 113.
27. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 229 - 330.
28. Любимов, Н. М. Перевод – искусство / Н. М. Любимов // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М.: Прогресс, 1987.
29. Михайлова Н.И. «Евгений Онегин» в контексте европейской культуры Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 12.
30. Мурянов М.Ф. «Онегинский недуг»// Русская речь. - 1988. № 3. - С. 20 - 24.
31. Набоков, В.В. Стихотворения и поэмы / В.Набоков. – Москва: «Современник», 1991 год.
32. Набоков В.В. Библиогр. указ. / авт.-сост. Г. Г. Мартынов ; вступ. ст. В. П. Старка. - СПб. : Фолио-Пресс, 2001. - 496 с. - Из содерж.: Из комментариев к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин". - С. 133; Перевод и комментарий к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин". - С. 281-285. (на пункте дежурного библиографа зала филологии, педагогики искусства РНБ)
33. Нелюбин Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка. Учеб. пособие. — 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Флинта : Наука, 2007. – 128 с.

34. Попович А. Проблемы художественного перевода. М.: Высшая школа, 1980.
35. Пушкин А.С. Сочинения в трех томах, т.1. - М.: Художественная литература, 1985. С.468
36. Салиева Л. К. Проблема передачи национального своеобразия подлинника : (На материале пер. романа "Евгений Онегин" на англ. яз.) // Лингво - стилистические особенности функциональных жанров : Переводческий аспект. - Ташкент, 1986. - С. 78-81.
37. Саломеева А. В. "Евгений Онегин" А. С. Пушкина в переводе на английский язык В. В. Набокова // Книговедение : новые имена. - М., 1998. - Вып. 3. - С. 33-37.
38. Сержан Л. С. Элегия М. Деборд-Вальмор -- один из источников письма Татьяны к Онегину // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1974. Т. 33. - № 6. - С. 543 - 550.
39. Сдобников В.В. Теория перевода (учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков) / В.В.Сдобников, О.В. Петрова – М.: АСТ: Восток-Запад, 2006.
40. Сильман, Тамара Исааковна Заметки о лирике Издательство: Сов. писатель, 1977 г
41. Тодоров Т. Г. Особенности антропонимической системы романа А. С. Пушкина "Евгений Онегин" и ее задача в болгарских и английских переводах романа // Рус. яз. за рубежом. - 1995. - № 2/3. - С. 84-87.
42. Тодоров А.В. Введение в теорию перевода. - М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. - 376с.
43. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. - М.: Высшая школа, 1983. - 303с.
44. Федоров А.В. Введение в теорию перевода. – М., 1953.
45. Федоров, А. В. К вопросу о переводимости / А. В. Федоров // Актуальные проблемы теории художественного перевода: материалы Всесоюзного симпозиума 25 февраля - 2 марта 1966 в Москве. - М.: Союз писателей СССР, 1967, т. I. - с.33-38
46. Федоров А.В. Искусство перевода и жизнь литературы. Л.: Сов. писатель, 1983.
47. Федоров А.В. Основы общей теории перевода /А.В. Федоров. – М.: ВШ, 1995
48. Черняховская Л.А. Перевод и смысловая структура / Л.А. Черняховская. - М., 1990.
49. Чуковский К.И. Онегин на чужбине // Дружба народов.- 1988, №4. - С. 324-347

50. Чуковский К.И. Искусство перевода. М.; Л.: Academia, 1936.
51. Швейцер А.Д. Теория перевода (статус, проблемы, аспекты). М., 1988.

Публикации на иностранном языке

1. A bibliography of Alexander Pushkin in English : Studies and translations / comp. by L. G. Leighton. - Leighton : Mellen press, 1999. - [8], XIII, 318 p. - (Studies in Slavic lang. and lit.; vol. 12).
2. Nabokov (1964): Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian with a Commentary by Vladimir [Vladimirovich] Nabokov [Владимир Владимирович Набоков] [1899–1977]. London: Routledge & Kegan Paul 1964. British Library Shelfmark X.908/4018. LCCN (Library of Congress Control Number): 63010708
3. Johnston (1977): Alexander Pushkin, **Eugene Onegin**. Translated by [Sir] Charles [Hepburn-] **Johnston** [1912–1986]. London: Scholar Press 1977.

Список лексикографических источников

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (современное написание слов) Изд. "Цитадель", г. Москва, 1998
2. Новый большой англо-русский словарь, т.1-3. / Под ред. Ю.Д. Апресяна. - М.: Русский язык, 1999. - 2483с.
3. Новый большой русско-английский словарь, т. 1-3. / Под ред. М.С. Мюллера. - М.: Лингвистика, 1997. - 3208с.
4. Словарь иностранных слов. / Под ред. А.В. Боброва. - М.: Цитадель, 1999. - 336с.
5. Современный толковый словарь русского языка. - СПб.: Норинт, 2002. - 795с.
6. Лингвистический Энциклопедический Словарь, Главный редактор В.Н. Ярцева, М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 688 с.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Гл. ред. Л.К. Федотова. - М.: Возрождение, 2001. - 435 с.