

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ»

На правах рукописи

ЛУТЕРО Татьяна

**ЛЕКСИКО-ГРАММАТИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ
ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ В ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С
ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ**

Специальность: 10.02.20 – сравнительно-историческое, типологическое и
сопоставительное языкознание

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Красина Е.А.

Москва 2017

Оглавление

Введение.....	5
Глава I.	
Характеристика художественного текста как объекта лингвистического исследования.....	13
1.1. Текст, художественный текст и текстуальность.....	13
1.1.1. Лингвистические аспекты текста и художественного текста.....	13
1.1.2. Связность и цельность как основные признаки текстуальности.....	15
1.1.3. Общие свойства текста в концепциях российских и зарубежных исследований.....	18
1.1.4. Знаковый характер текста.....	21
1.2. Содержание художественного текста и языковые ресурсы его выражения.....	22
1.2.1. Язык художественного текста и функциональная стилистика.....	22
1.2.2. Содержание художественного текста.....	26
1.2.3. Виды информации, типичные для художественного текста.....	29
1.2.4. Интерпретация художественного текста.....	33
1.3. Образность художественного текста.....	35
1.3.1. Определение категории образности.....	35
1.3.2. Обобщающая функция художественного образа. Роль вымысла при создании образов.....	38
1.4. Образ автора и языковые приемы построения художественного образа.....	42
1.4.1. Образ автора.....	42
1.4.2. Языковые приемы построения художественного образа.....	43
1.5. Выводы по Главе I.....	50
Глава II.	
Перевод художественного текста: теоретические положения и переводческие	

практики.....	54
2.1. Основные понятия теории перевода.....	54
2.1.1. Истоки теории перевода.....	54
2.1.2. Определение переводческого процесса.....	57
2.1.3. Проблема текста в теории перевода: теория универсалий и типология текстов.....	59
2.1.4. Перевод как процесс, осуществляющийся между двумя текстами....	63
2.2. Эквивалентность в переводе.....	69
2.2.1. Определение понятия эквивалентности.....	69
2.2.2. Уровни и виды эквивалентности.....	73
2.2.3. Эквивалентность и адекватность.....	88
2.2.4. Функциональная эквивалентность и функциональное маркирование.....	94
2.3. Выводы по Главе II.....	97

Глава III.

Перевод художественного текста: анализ переводов произведений А. Барикко с итальянского языка на русский язык.....100

3.1. Лексические и грамматические трансформации, обусловленные различиями между русским и итальянским языками.....	100
3.1.1. Лексические трансформации.....	100
3.1.2. Грамматические синтаксические трансформации.....	106
3.2. Образность в художественном тексте: оригинал и перевод.....	112
3.2.1. Средства выражения и создания образности в оригинале и переводе романов А. Барикко.....	112
3.2.2. Образы персонажей в произведениях А. Барикко «Море-океан», «Шелк», «1900-й. Легенда о пианисте» и «Мистер Гвин».....	120
3.2.3. Образ моря в романе А. Барикко «Море-океан».....	135
3.3. Особенности перевода диалогов.....	139

3.3.1. Диалог в художественном тексте: оригинал и перевод.....	139
3.3.2. Достижение функциональной эквивалентности при переводе диалогов в художественном тексте.....	144
3.4. Выводы по Главе III.....	151
Заключение.....	154
Литература.....	157
Приложение 1. Образ моря в романе А. Барикко – «Море-океан».....	171
Приложение 2. Творческая биография А. Барикко.....	177

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире одним из важнейших видов языковой деятельности является перевод, включая и перевод художественного текста. Этот вид творческой деятельности позволяет сохранять и передавать культурно-литературные и лингвистические традиции, создавать новшества и делать их доступными для носителей различных языков – современников и читателей следующих поколений. В рамках итало-русской языковой параллели вопрос о переводе художественного текста приобретает еще большую значимость ввиду значимости их культурного наследия, традиционных тесных культурных связей между обоими народами и их сотрудничеству на протяжении длительного времени.

Переводческая деятельность – это сложная творческая деятельность, опирающаяся на множество различных факторов: языковых, культурных и социо-коммуникативных, что постоянно с необходимостью вызывает потребность в её научном осмыслении. Будучи междисциплинарной областью знаний, переводоведение как научная дисциплина, объединяющая гуманитарные сферы лингвистики текста, стилистики, семиотики, сопоставительного языкознания, лингвокультурологии, прежде всего решает вопрос, который затрагивает как собственно определение переводческого процесса, так и характеристику критериев его реализации и оценки. В этой связи понятие эквивалентности применительно к текстам оригинала и перевода становится и остается ключевым в теории и практике перевода.

Актуальность настоящего исследования заключается в уточнении представлений о понятии функциональной эквивалентности через описание и исследования системы лексическо-грамматических ресурсов, средств и приемов в процессе перевода художественного текста с итальянского языка на русский на материале произведений современного итальянского писателя А. Барикко, особенно учитывая тот факт, что количество сопоставительных итало-русских и русско-итальянских исследований по этой проблематике весьма ограничено.

Цель исследования заключается в выявлении и описании основных лексическо-грамматических средств и приемов, в первую очередь, языковых трансформаций, которые регулярно используются переводчиками для реализации принципа функциональной эквивалентности в процессе перевода, особенно для передачи образности художественного текста.

Достижение поставленной цели диссертации предполагает решение **следующих задач:**

1. Выявить основные отличительные характеристики художественного текста и средств создания в нем образности.

2. Систематизировать основные научные подходы к определению переводческого процесса, роли и функций понятия эквивалентности в рамках перевода художественного текста, делая акцент на функциональную эквивалентность.

3. Продемонстрировать основные лексические и грамматические трансформации, типичные для перевода художественных текстов с итальянского на русский язык на примере сопоставления текстов-оригиналов и текстов-переводов художественных произведений А. Барикко.

4. Провести сопоставление языковых ресурсов текстов оригиналов и переводов с точки зрения создания и передачи в них образности.

5. Охарактеризовать основные языковые средства и способы создания образов персонажей в языке оригиналов и переводов.

Объектом исследования являются лексические и грамматические средства и переводческие трансформации, реализуемые в процессе достижения функциональной эквивалентности в переводах современных художественных текстов с итальянского на русский язык.

Предметом исследования является специфика средств выражения и проявления принципа функциональной эквивалентности при переводе художественных текстов с точки зрения лексико-грамматических ресурсов языка оригинала и языка перевода, рассматриваемых в сопоставительном аспекте.

В соответствии с поставленными задачами в работе применялись следующие **методы исследования**: непосредственное наблюдение, аналитическое описание языковых фактов, синтаксический анализ текста, сопоставительный семантический анализ, анализ словарных дефиниций, критический анализ переводов и переводческих трансформаций, метод обобщения и систематизации.

Методологической основой диссертационной работы явились труды ведущих российских и зарубежных лингвистов, в том числе:

- по *теории и практике перевода* Л.С. Бархударов (1975), Т.А. Быстрова (2008, 2014), В.Г. Гак и Ю.И. Львин (1970), Д.И. Ермолович (2001), И.А. Кашкин (1977, 1963), В.Н. Комиссаров (1980), Р. Левицкий (1984), М.Г. Новикова (2012), А. Паршин (2008), Я.И. Рецкер (2016), А.В. Федоров (1983), А.Д. Швейцер (1973, 1988), Р.О. Якобсон (1978), S. Bassnett (2002), J.C. Catford (1965), N. Dusi (2000), U. Eco (2010), G. Jäger (1975), J. Long (2013), G. Mounin (1963), P. Newmark (1981, 1988), E. Nida (1964), E. Nida и C.R. Taber (1982), C. Nord (1997), K. Reiss (1983, 2000, 2013), L. Salmon (2003);

- по *языкознанию и теории языка* Ю.Д. Апресян (1992, 1995), Э. Бенвенист (2002), Т.Е. Владимирова (2010), Г. Гийом (1992), В. фон Гумбольдт (1984), В.А. Звегинцев (2007), А.Е. Кибрик (2012), Дж. Лайонз (2010), Ю.М. Лотман (1996), Л.А. Новиков (2001);

- по *сопоставительному языкознанию* В.Г. Гак (1977), А.С. Мамонтов (2010), Н.С. Найденова (2014), Е.Б. Ройзенблит (1965), Ю.А. Рылов (2006), Ю.С. Степанов (1985, 2002);

- по *лингвистической семантике* А.Е. Бочкарев (2014), А. Вежбицка (1996). Ю.П. Князев (2007), И.М. Кобозева (2000), Г.В. Колшанский (1980), Л.А. Новиков (2001), Е.В. Падучева (1996), Н.Р. Grice (1975), P. Magli (2004);

- по *лингвистике и стилистике текста* М.М. Бахтин (1975, 1986), Е.Б. Борисов (2009), В.В. Виноградов (1959, 1971), Г.О. Винокур (1959), И.Ф. Волков (1995), Б. Гавранек (1967), И.Р. Гальперин (1981), А.И. Горшков (2006), К.А. Долинин (1985), А.И. Ефимов (1957), Н. Кожинной (1979, 1993), Ю.М. Лотман (1998), Л.Н. Лунькова (2010), В. Матезиус (1967), Н.Н. Михайлов (2006), Л.Н.

Мурзин и А.С. Штерн (1991), В.В. Одинцов (2010), З.Я. Тураева (1986), К.А. Филиппов (2003), М.А.К. Хэллидей (1978), P. Avella (2012), R. De Beaugrande и W. Dressler (2002), U. Eco (1962, 1979), R. Jakobson (1960), S.J. Schmidt (1979) и др.

Материалом исследования послужили тексты литературных произведений А. Барикко «Castelli di rabbia» (1991), «Oceano mare» (1993), «Novecento» (1994), «Seta» (1996) и «Mister Gwyn» (2011), относящиеся как к жанрам романа, так и повести и театрального монолога, и их переводы на русский язык, соответственно: «Замки гнева» (пер. Н. Колесовой), «Море-океан» (пер. Г. Киселева), «1900-й. Легенда о пианисте» (пер. Н. Колесовой), «Шелк» (пер. Г. Киселева), «Мистер Гвин» (пер. А. Миролубова).

Рабочая гипотеза исследования такова: при переводе художественного текста приоритетным является принцип передачи коммуникативного потенциала оригинала, который преимущественно реализуется на семантическом и синтаксическом уровне текста посредством использования комплекса лексических и грамматических языковых ресурсов в рамках функциональной эквивалентности.

Научная новизна исследования определяется тем, что анализ художественных текстов современного итальянского писателя-романиста А. Барикко и их переводов на русский язык впервые проводится в рамках научного исследования по теории перевода в сопоставительном ключе. В работе впервые устанавливается связь между категорией образности в языке оригинала и языке перевода как основной характеристикой художественного текста в итало-русских переводах с точки зрения функциональной эквивалентности. Впервые рассматривается комплекс лексических и грамматических (синтаксических) языковых ресурсов, формирующих функциональную эквивалентность в процессе перевода художественного текста.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Основными отличительными свойствами художественного текста являются функционально-стилевые параметры языка художественного произведения, значимость подтекстовой и затекстовой информации и

художественная образность, учет которых необходим для решения переводческих задач. Образность является ключевой характеристикой художественного текста и служит главным авторским инструментом для осуществления важнейшей эстетической функции художественного произведения.

2. Эквивалентность текста-перевода по отношению к тексту-оригиналу осуществляется на различных уровнях текста и включает его предметное содержание, семантику лексических и грамматических компонентов, трансформации синтаксических структур, учитывая стилистическую специфику и коммуникативный потенциал обоих текстов.

3. Выявление коммуникативного эффекта художественного текста и его воспроизведения в переводе – обязательное условие коммуникативной успешности. Коммуникативный эффект как реализация коммуникативного потенциала художественного текста является ведущей характеристикой и главным результатом его адекватного перевода в рамках теории функциональной эквивалентности.

4. Основными языковыми ресурсами для реализации функциональной эквивалентности являются различные лексические и грамматические средства и приемы, главным образом связанные со спецификой взаимодействующих языков, в первую очередь, это лексические и синтаксические трансформации.

5. В процессе перевода художественного текста функциональная эквивалентность реализуется в описательных, повествовательных и диалогичных фрагментах художественного текста, а также при воссоздании образов персонажей, что обнаруживается при сопоставлении текста-оригинала и текста-перевода и способствует воссозданию образности оригинала в тексте-переводe.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что впервые было предложено аналитическое описание переводческого процесса в рамках теории функциональной эквивалентности, что позволило расширить современные теоретические представления о функциональной эквивалентности как ключевом понятии художественного перевода. С этой целью были проанализированы основные лексико-грамматические ресурсы

функциональной эквивалентности, обусловленные переводческими языковыми трансформациями.

Практическая ценность работы определяется возможностью использования представленных в ней данных и материалов в научной и педагогической сфере. Результаты диссертации могут быть использованы для дальнейшей теоретической разработки понятия функциональной эквивалентности при переводе художественных текстов не только с итальянского языка на русский, но и для других языков. Языковой материал может быть использован как в процессе обучения итальянскому языку русскоязычных учащихся, так и русскому языку италоговорящих учащихся. Результаты диссертационного исследования могут быть включены в преподавание курсов по сопоставительному языкознанию, лексической семантике, лингвистике художественного текста, теории и практике перевода на филологических и лингвистических факультетах университетов.

Апробация результатов исследования проходила на научных конференциях: «Актуальные проблемы межкультурной коммуникации» (Москва: РУДН, 2014 г.); XVIII Международной научно-практической конференции «Язык и культура» (Новосибирск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2015 г.).

Результаты исследования были опубликованы в научных журналах: в Вестнике РУДН, Серия "Теория языка. Семиотика. Семантика" (№ 3, 2016), в журнале Учёные записки Национального общества прикладной лингвистики (№ 2, 2017), в научно-практическом журнале «Аспирант» (г. Ростов-на-Дону, сентябрь 2015 г.). Исследование было представлено в выступлениях и в сообщениях на аспирантских семинарах и обсуждалось на заседаниях кафедры общего и русского языкознания филологического факультета РУДН.

Структура диссертационной работы определяется поставленными целью, задачами и логикой исследования. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав с выводами, заключения, списка литературных источников, библиографического списка и двух приложений.

В первой главе **«Характеристика художественного текста как объекта лингвистического исследования»** рассматриваются основные языковые отличительные характеристики текстуальности в рамках концепций российских и зарубежных ученых: анализируются функционально-стилевые параметры языка художественного произведения, его содержательность и значимость подтекстовой и затекстовой информации. В итоге предлагается рабочее определение художественной образности и рассматриваются формы и способы ее реализации в тексте.

Во второй главе **«Перевод художественного текста: теоретические положения и переводческие практики»** кратко излагается история современных теорий перевода и приводятся ключевые понятия и характеристики переводческого процесса; рассматривается роль проблемы текста и художественного текста в теории перевода; детально анализируется развитие понятия эквивалентности, при этом особое внимание уделяется концепциям Я.И. Рецкера, В.Н. Комиссарова, А.Д. Швейцера, Ю. Найды, Г. Йегера, В. Коллера, У. Эко, и устанавливается взаимосвязь между понятиями эквивалентности и адекватности перевода; обосновывается приоритетная роль функциональной эквивалентности в отношении к другим видам эквивалентности. Теоретические положения, как правило, аргументируются языковыми примерами.

В третьей главе **«Перевод художественного текста: анализ переводов романов А. Барикко с итальянского языка на русский язык»** непосредственно рассматриваются и анализируются наиболее распространенные лексические и грамматические трансформации в переводах с итальянского языка на русский художественных текстов А. Барикко. Анализируются способы построения речевой образности и образов персонажей и языковые средства их воссоздания в переводе в целях достижения функциональной эквивалентности текстов оригинала и перевода, в том числе определяется роль диалогов и особенности их перевода на русский язык.

Список использованной литературы содержит 7 литературных источников, 162 научных источников российских и зарубежных авторов, а также 12 Интернет-ресурсов.

Приложение 1. Образ моря в романе «Море-океан» А. Барикко представляет собой две таблицы: Таблица А. «Языковые средства для характеристики качеств моря» и Таблица Б. «Языковые средства для описания действий моря», в которых содержится языковой материал, послуживший основой для построения образа моря в романе «Море-океан».

Приложение 2. Творческая биография А. Барикко представляет собой краткую биографическую и библиографическую справку-характеристику писателя А. Барикко.

ГЛАВА 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА КАК ОБЪЕКТА ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Текст, художественный текст и текстуальность

1.1.1. Лингвистические аспекты текста и художественного текста

Согласно определению, приведенному в Лингвистическом энциклопедическом словаре, объектом лингвистики текста являются «правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» [ЛЭС 1990: 267], но существуют различные мнения об основных задачах данной дисциплины. Например, по определению З.Я. Тураевой, в вопросы, которые разные направления лингвистики текста должны решать, входит не только изучение текста как высшей единицы языковой системы и одновременно выявление различных текстовых категорий, но и анализ составляющих текста и связей между ними [Тураева 1986: 7–11].

Необходимо отметить большой вклад в исследование текста и другой научной дисциплины, стилистики текста, тесно связанной с лингвистикой текста в целом. По определению В.В. Одинцова, «стилистика текста изучает структурно-стилистические возможности речевых произведений (включая литературно-художественные), композиционно-стилистические типы и формы, конструктивные приемы и функционирование в речи языковых средств» [Одинцов 1980: 50-51]. Тем не менее, стилистика текста рассматривает вопрос с несколько другого ракурса, исследуя прежде всего функциональные стили языка и соответствующие детерминирующие их языковые средства, тогда как лингвистика текста сосредотачивается на выявлении структурных свойств текста.

В самом широком понимании текстом можно называть организованную последовательность предложений, связанных и формальными (то есть морфосинтаксическими) и семантическими элементами [Филиппов 2003: 12]. Такое определение утверждается и в рамках лингвистики текста, хотя в связи с развитием лингвистических наук в целом и со сложностью данного вопроса до

сих пор не существует общепринятого определения текста. По словам И.Р. Гальперина, например, «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин 1981: 18]. Примечательно, что ученый рассматривает текст как письменное произведение речи, в котором задействован именно литературный язык. Текст (в понимании И.Р. Гальперина) – это упорядоченная форма коммуникации, лишенная спонтанности и владеющая определенной структурированностью (там же: 11).

В определении А.И. Горшкова, которое было сформулировано позже, многие признаки текста совпадают с концепцией И.Р. Гальперина, но письменный характер текста не считается обязательным, что говорит о происходящем расширении понятия текста: «Текст – это выраженное в письменной или устной форме, упорядоченное и завершенное словесное целое, заключающее в себе определенное содержание, соотносимое с одним из жанров художественной или нехудожественной словесности, отграниченное от других подобных целых и в случае необходимости воспроизводимое в том же виде» [Горшков 2006: 65].

Классическое определение текста с точки зрения стилистики представлено в монографии В.В. Одинцова, а также в совместном труде с А.Н. Кожиным и О.А. Крыловой. Согласно этим авторам, текст – это сложная структура «многообразно соотносящихся, отличающихся по своим качествам и свойствам элементов» [Одинцов 1980: 42; Кожин, Крылова, Одинцов 1982: 136] и в качестве его основных категорий выявляются содержание и форма. Содержание включает в себя тему текста и материал действительности, который используется для раскрытия темы. Понятие формы состоит из двух компонентов – это композиция и язык. Результатом соотнесения указанных понятий становится структура текста. Важность структуры также утверждается авторами при описании задачи

стилистики текста – по их словам стилистический анализ должен быть направлен именно на выявление структуры текста.

1.1.2. Связность и цельность как основные признаки текстуальности

Вопрос об определении сущности текста тесно связан с вопросом о том, какие признаки являются свойственными, отличительными для него. Количественный критерий не достаточен для того, чтобы отличить текст от остальных языковых явлений: необходимо выявить другие характерные свойства. Более того, вопрос об объеме текста является спорным применительно к современной авангардной литературе, где литературное произведение может состоять даже из нескольких слов. Приведем пример итальянских герметических поэтов, таких как Джузеппе Унгаретти, Эудженио Монтале и Салваторе Куазимодо, которые прославились в том числе мастерством в выявлении символических возможностей поэтического слова, часто в очень коротких текстах.

В основе разнообразных теоретических концепций текста лежат понятия **связность** и **цельность** как определяющие признаки текстуальности. Данные свойства касаются различных аспектов организации речевого произведения, элементы которого должны объединиться в единое целое. Если **цельность** указывает на внутреннюю завершенность и смысловое единство речевого произведения, то под **связностью** имеется в виду взаимосвязь, взаимодействие между элементами текста. Таким образом, **связность** и **цельность** – очень близкие и взаимообусловленные понятия, о чем свидетельствует тот факт, что во многих лингвистических теориях они рассматриваются вместе, как две стороны одного основного свойства текста. Хотя **связность** и **цельность** присутствуют во многих лингвистических теориях, их определения (иногда и название) могут не совпадать. Далее рассмотрим некоторые из основных определений.

В монографии «Текст как объект лингвистического исследования» И.Р. Гальперин рассматривает понятие целостности в главе, посвященной признаку

членности. Это объясняется тем, что в концепции автора два свойства текста, целостность и членность, тесно связаны и обуславливают друг друга. Любой текст делится на части, через понимание которых читатель достигает понимания целого. Не всегда автор текста осознанно совершает это деление текста, часто это случается на уровне подсознания, но, тем не менее, членение текста является обязательным условием для его произведения, ибо «целостность восприятия окружающего мира – основное условие художественного творчества – не мыслима без осознанного понимания соподчинения и взаимозависимости частей» [Гальперин 1981: 50]. В результате интеграции разных частей текста формируется его цельность. И.Р. Гальперин подчеркивает, что таким образом цельность появляется при осмыслении, а не при создании или чтении текста.

Из предположения, что текст состоит из множества элементов, следует, что для их сцепления в единое целое требуется система связей. Таким образом, связность речевого произведения обеспечивается прежде всего на уровне отдельных слов, предложений и всего текста морфологическими и синтаксическими видами связи. И.Р. Гальперин называет эти свойства текста **когезией** и подчеркивает разнообразие средств, обеспечивающих ее.

Вслед за двумя упомянутыми признаками И.Р. Гальперин рассматривает категорию **континуума**, то есть последовательности событий, развертывающихся в тексте во времени и в пространстве. Естественно, что континуальность, протяженность осуществляется в каждом тексте по-разному, что объясняется широким спектром возможных временных и пространственных параметров, особенно в художественной литературе. Категории членности, когезии и континуальности дополняют и обуславливают друг друга.

Рассмотрим также определения **связности** и **цельности** текста, предложенные Л.Н. Мурзиным и А.С. Штерным. Согласно их определению, связь между двумя элементами текста (как и для любых других единиц языка, в частности, для слова и предложения) выражается в том, что у них есть некоторая общая часть [Мурзин, Штерн 1991: 11]. Поэтому каждый элемент текста связан хотя бы с одним другим элементом текста, и такое же явление можно обнаружить

не только при анализе текста, но и для любой другой содержательной единицы языка. Данные связи могут быть различного характера как формальные, так и семантические, и они особенно показательны в словосочетании или в предложении, где связь между элементами чаще всего аналогична связям внутри текста [Мурзин, Штерн 1991: 11-12].

Связность способствует созданию цельности текста, хотя не приводит к ней автоматически. Так, цельность состоит в том, что носители языка воспринимают текст как единое целое, не обращая внимания на ту или иную деталь, т.к. за текстом они видят некоторую единую ситуацию. Именно ситуативность тесно связана с цельностью, ведь текст приобретает смысл только в соответствии с определенным контекстом. Этот признак позволяет называть цельность содержательной категорией, в отличие от связности, природа которой более формальна [Мурзин, Штерн 1991: 13].

Проф. А.И. Горшков предлагает рассматривать связность и цельность текста как единый аспект текстуальности, как его структурность, который включает в себе еще и другое свойство текста, например, упорядоченность [Горшков 2006: 59]. В его концепции текста становится возможным свести указанные четыре понятия в одно целое в силу достаточно широкого определения, которое А.И. Горшков предлагает для структурности: **структурность** – это внутренняя организация, которая превращает текст в структурное целое. Благодаря этому признаку текст представляет собой не простую последовательность знаков, а сложное, организованное и упорядоченное речевое произведение.

Связность также рассматривается в концепции А. Богранда и В. Дресслера [2002], в которой это понятие называется **когезия**. Свойство когезии касается поверхностной структуры текста, а именно способов ее образования. Речь идет о связях между компонентами текста, в основе которых лежат грамматические формы и отношения. Когезия проявляется, например, в согласовании речевых единиц внутри предложения. Она тесно связана с другим признаком текстуальности – **когерентностью**. Когерентность охватывает содержательный аспект текста. В процессе коммуникации производитель и реципиент текста

выстраивают смысловые взаимосвязи между разными элементами речи в независимости от наличия когезивных средств. Для установления когерентных взаимосвязей говорящие опираются на «мир текста», то есть на контекст, которому смысл текста должна соответствовать и который не обязательно совпадает с реальным миром [Богранда, Дресслера 2002: 125].

1.1.3. Общие свойства текста в концепциях российских и зарубежных исследований

Среди главных признаков текстуальности, помимо членимости и когезии, И.Р. Гальперин рассматривает **континуальность**, а также **автосемантичность** отрезков текста, **модальность** текста, **интеграцию** и **завершенность** текста. Под автосемантичностью ученый имеет в виду семантическую независимость элементов текста друг от друга. Модальность определяется как отношение сказанного к действительности и проясняет, как говорящий воспринимает действительность, т.е. как отражаются и воспринимаются реальное, нереальное, реализуемое в будущем, желательное и т.д. Согласно И.Р. Гальперину, текст должен быть завершенным и обязательно иметь начало и конец. На вопрос, когда же текст считается завершенным, он отвечает, ссылаясь на роль автора текста: именно он решает, когда цели его труда достигнуты и текст завершен.

В своей концепции текста В.Г. Адмони указывает в качестве отличительной черты текста **воспроизводимость**. В его теории высказывания делятся на разовые и воспроизводимые [Адмони 1994: 71-72]. Разовые высказывания используются преимущественно в устной речи и производятся с намерением достичь определенные коммуникативные цели. Они могут повторяться, как часто бывает с формулами разговорной речи, но скорее всего это должно восприниматься как случайное повторение, а не как намеренное воспроизведение конкретного высказывания. Наоборот, воспроизводимые высказывания повторяют уже состоявшееся высказывание – именно к этой категории В.Г. Адмони применяет термин текст. Текст как воспроизводимое высказывание является устойчивым

построением, которое нацелено на более или менее длительное существование. Важно отметить, что при этом текст может быть выражен в письменной или в устной форме – в любом случае принципиально возможно воспроизводить его в той же форме.

В концепции Ю.М. Лотмана, наряду со структурностью, выявляются еще два основных признака текстуальности – **выраженность** и **отграниченность** [Лотман 1970: 32]. Выраженность состоит в том, что текст зафиксирован в определенных знаках и таким образом отделяется от остальных внетекстовых структур. Помимо этого, текст характеризуется своей отграниченностью, то есть тем, что он противостоит всем остальным знакам, которые не входят в его состав.

А. Богранд и В. Дресслер [Beaugrande, Dressler 2002] назвали семь специфических критериев текстуальности, которые, кроме когезии и когерентности, включают **преднамеренность** (интенциональность), **приемлемость**, **информативность**, **ситуативность** и **интертекстуальность**.

Итак, текст должен быть интенциональным, т. е. производитель текста должен быть намерен построить связный и содержательный текст, который имеет определенную цель. В самом деле, преднамеренность (интенциональность) присуща не только тексту – она необходима при любом виде коммуникации.

Следующий критерий текстуальности, по А. Богранду и В. Дресслеру, приемлемость (или воспринимаемость) указывает на состояние реципиента, который ожидает получить связный и содержательный текст. Его ожидания в свою очередь формируются в процессе знакомства с разными типами текстов, как и с учетом социального и культурного контекстов. В данной концепции подчеркивается активная роль реципиента – читателя или слушателя текста в процессе коммуникации.

Тексту присуща информативность или содержательность, что в понимании этих авторов означает степень новизны для реципиента элементов текста [Beaugrande, Dressler 1981: 145, ссылка по: Филиппову]. Данный признак текстуальности присутствует и в других теориях, однако часто он понимается по-

другому; например, в концепции А.И. Горшкова как способность текста носить и передавать информацию [Горшков 2002: 61].

А. Богранд и В. Дресслер также рассматривают в качестве свойства текста ситуативность, т. е. «факторы, которые делают текст релевантным для актуальной или реконструируемой коммуникативной ситуации» [Beaugrande, Dressler 1981: 169, цит. по: Филиппову]. Очевидно, что для строения и функционирования текста всегда являются определяющими особенности контекста.

Наконец, седьмой из признаков текстуальности – **интертекстуальность**. Этот термин относится к двум разным аспектам текста. Во-первых, он означает соотнесенность конкретного экземпляра текста с определенным типом текста – этот признак указан и в работе А.И. Горшкова под названием «соотносимость с одним из жанров художественной или нехудожественной литературы» [Горшков 2002: 65]. Во-вторых, интертекстуальность представляет собой соотнесенность текста с другим текстом (или другими текстами) и применяется прежде всего к таким речевым жанрам, как пародия или критика, содержание которых зависимо от другого речевого произведения. Однако в этом понимании интертекстуальность также означает систему отсылок разного характера от одного текста к другому.

Отдельные авторы ставят под сомнение необходимость наличия всех признаков, перечисленных А. Бограндом и В. Дресслером – ведь многие языковые произведения, которые мы обычно называем «текстами», могут не соответствовать всем указанным требованиям. Речь идет, в том числе, о художественных текстах, к анализу которых обратимся позже.

Концепция А. Богранда и В. Дресслера основана на коммуникативной функции текста: если текст не удовлетворяет указанным параметрам, то он не коммуникативен и его следует воспринимать как не-текст. Поэтому в настоящее время коммуникативный аспект является центральным в большинстве современных определений текста. Данное направление хорошо отражено в определении немецкого лингвиста Сюзанны Гепферих: «Текст – тематическое и/или функциональное целое, которое было создано с определенным намерением

(коммуникативным намерением), выполняет легко узнаваемую коммуникативную функцию (...) и является функционально завершенной единицей в плане содержания (согласно его коммуникативной функции первого или второго уровня)» [Göpferich 2006: 62; перевод с английского наш. – Т.Л.]¹.

В результате можно полагать, что текст – речевое произведение в письменной или в устной форме, созданное с определенным коммуникативным намерением, обладающее разной степенью завершенности, состоящее из множества лингвистических элементов, соединенных в одно целое семантическими и языковыми связями. Однако многие из изложенных признаков текста являются характерными, но не определяющими чертами текста в связи с тем, что может наблюдаться их нарушение, особенно в случае художественного текста. Именно в этой характеристике данного вида текста обнаруживаем первое его отличие от других видов.

1.1.4. Знаковый характер текста

Является ли текст языковым знаком? Этот вопрос интересовал зарубежных ученых начиная с 70-х гг. XX в., когда текст был признан языковым знаком. В самом деле, как и любой языковой знак, текст представляет собой материальное образование (обозначающее), которое ссылается на предмет, свойство, отношение действительности (обозначаемое) и таким образом обладает свойствами языкового знака [Magli 2004: 15].

Однако, ответ на вопрос о знаковом статусе текста не так очевиден: он зависит от того, как мы определяем понятие **знак**. Как отмечает К.А. Филиппов [2003: 66], основными признаками языкового знака являются единство и взаимосвязь плана содержания и плана выражения. К этому добавляется другое

¹ В оригинале: A text is a thematic and/or functionally oriented, coherent linguistic or linguistically figurative whole which has been formed with a certain intention, a communicative intention and which fulfils a recognizable communicative function of the first or second degree and represents a functionally complete unit in terms of content (for the communicative function of the first or second degree) [Göpferich 2006: 62].

свойство языкового знака, содержащееся в концепциях многих ученых: **конвенциональность** связи между обозначающим и обозначаемым в знаке. Если обратиться к этой классической концепции, то становится очевидным, что текст не может иметь статус языкового знака, ибо в случае текста связь между обозначающим и обозначаемым может быть не очевидной, и в любом случае она не стабильная. Более того, критериям, указанным в концепции К.А. Филиппова, соответствуют только более «мелкие» единицы языка – морфема и слово.

Против знакового статуса текста выступает и М.Я. Дымарский [1999: 12, 13], который в то же время утверждает знаковый **характер** текста, приводя очень интересные аргументы. Во-первых, он подчеркивает характер многозначности текста: текст изначально многозначен, в отличие от слова, многозначность которого формируется в ходе его диахронического развития. Далее восприятие текста произвольно, и текст не просто передает информацию, а концептуализирует ее и определенным образом окрашивает. Кроме того, текст характеризуется такими свойствами, как цельность, связность и невыводимость общего смысла из простой суммы значений составляющих. Эти свойства относятся к речевой организации и отличают текст от языковых знаков. В то же время М.Я. Дымарский не отрицает знаковую природу текста, который, как мы отметили выше, наподобие многих двусторонних знаков обладает планом содержания и планом выражения и таким образом приобретает знаковый характер.

1.2. Содержание художественного текста и языковые ресурсы его выражения

1.2.1. Язык художественного текста и функциональная стилистика

Обсудив основные признаки текста, обратимся к вопросу характеристики художественного текста.

Типология текстов всегда являлась одним из наиболее обсуждаемых направлений в лингвистике текста. Были предложены различные классификации текстов, в основе которых лежат разнообразные критерии. Традиционно выделяются две основных системы, с помощью которых можно соотнести тексты к разным категориям – это литературоведческий и лингвистический подходы. Если литературоведы, как правило, занимаются определением литературных жанров, то в центре внимания лингвистов находится описание всех текстовых типов на основе выделяемой системы функциональных стилей.

С целью рассмотрения отличительных черт художественного текста необходимо сначала прояснить **понятие функционального стиля**, которое занимает центральное место в классификации текстов. Понятие функционального стиля было впервые разработано в рамках Пражского лингвистического кружка, члены которого делали акцент именно на социальной роли языка и на его направленности на выполнение различных функций. Это предположение привело к выводу, что разным функциям должны соответствовать разные языки (см. работы Б. Гавранека и В. Матезиуса в сб.: Пражский лингвистический кружок 1967).

Термин «функциональный стиль» исходит из необходимости классифицировать совокупность стилей языка по принципу функционирования в некоторой сфере общественной деятельности. Основой для такой классификации и служит сфера общественной деятельности как главный стилеобразующий фактор. В зависимости от сферы деятельности носитель языка подбирает и употребляет языковые средства и приемы их реализации, что и определяет стиль. Каждой сфере общественной деятельности соответствует определенная форма общественного сознания и отражения действительности [Кожин, Крылова, Одинцов 1982: 67]. Таким образом можем отличить, например, науку от искусства, религию от политики, медицину от права. Функциональный стиль определяется в зависимости от функциональных факторов, которые также зависят от особенностей определенной сферы деятельности. А.Н. Кожин, О.А. Крылова и В.В. Одинцов подчеркивают историческую изменчивость стилевой системы

языка, функциональную целесообразность стилевой дифференциации литературного языка и относительную замкнутость стилевой системы, формулируя такое понятие функциональных стилей: «это исторически сложившиеся в данное время в данном языковом коллективе разновидности единого литературного языка, представляющие собой относительно замкнутые системы языковых средств, регулярно функционирующие в различных сферах общественной деятельности» [там же: 69].

Обратим внимание на то, что в основе данной системе классификации текста лежит не просто «функция языка», а именно функциональный стиль. Этот факт объясняется тем, что в рамках одного функционального стиля – в рамках одного типа текста – могут быть реализованы разные функции языка [Кожина 1993: 67]. Таким образом, традиционно различаются несколько функциональных стилей, а именно: научный, деловой, публицистический, религиозно-церковный, разговорный и художественный, а их ведущие функции – это когнитивная, информационно-директивная, обобщающая, коммуникативная, эстетическая функция.

В ходе обсуждения особого статуса художественных текстов возникло и противоположное мнение, согласно которому язык художественной литературы не является функциональным стилем языка. Одним из основных аргументов этой точки зрения является особенность нормы языка художественных текстов: языковые средства и способы, использованные в художественных текстах, могут явно отличаться от нормативного литературного языка и иногда выходят за его рамки. По мнению Д.Н. Шмелева, употребление в художественном тексте элементов из разных пластов литературного и нелитературного языка, как например, элементов просторечия, устаревших выражений и неологизмов, иногда делают язык настолько отличным от языка, например, научных или публицистических текстов, что в этом случае его признавать функциональным стилем языка – нецелесообразно [Шмелев 1977: 34]. Более того, как отмечает А.И. Горшков, хотя художественный текст, как и любой другой текст, связан с определенным типом социальной деятельности, надо сказать, что его

«эстетический» тип работы и мышления принципиально отличается от всех «практических» видов деятельности, как например познавательная функция научных текстов [Горшков 2006: 319]. Принимая во внимание вышесказанное, многие ученые в своих трудах говорят скорее о языке художественной литературы, нежели чем о художественном стиле русского (или любого другого) языка.

Употребление в художественных текстах таких «ненормативных» элементов, как элементы просторечия, устаревшие выражения и неологизмы, о чем говорит и Д.Н. Шмелев, указывает на другую, важную отличительную черту языка художественной литературы – его **разностильность** (или многостильность), которая по словам Н.М. Шанского, обнаруживается в двух планах: 1) в функционально-стилистическом плане в виде «допустимости включения элементов и фрагментов всех функциональных стилей» и 2) в художественном эстетическом плане в виде существующего огромного многообразия стилей как эстетических категорий [Шанский 1989: 219]. Более того, необходимо отметить, что любой элемент, изначально принадлежащий другому стилю, приобретает в художественном тексте совершенно иную функцию. Так, например, употребление диалектных выражений в тексте, написанном в основном на национальном итальянском языке, будет указывать на особый культурно-социальный статус говорящего и, возможно, на эмоциональную нагрузку его высказывания, придавая данным выражениям определенное дополнительное значение.

Прием сочетания разных стилей широко распространен и в диалогах персонажей, и в речи автора в произведениях А. Барикко. Одним из самых ярких примеров стилистического разнообразия безусловно является его роман «Море-океан», в котором чередуются лирические отступления и спонтанные диалоги при отсутствии повествователя; наличествуют ряды незаконченных предложений и длинные сложные предложения; повествовательные микротексты и графически подчеркнутые внешние комментарии; высокий поэтический тон и выражения из разговорной речи. В других романах, как например, «Мистер Гвин» – один из первых опубликованных романов автора – стиль повествования более

однородный, хотя в речи персонажей отмечается наличие ненормативных разговорных выражений.

1.2.2. Содержание художественного текста

В качестве отличительной функции художественного текста и его языка принято рассматривать функцию эстетическую. Термин восходит к эстетике, философской дисциплине, изучающей «природу всего многообразия выразительных форм окружающего мира, их строение и модификацию», а в широком смысле эстетика также занимается выявлением универсалий «строения произведения искусства, процесса художественного творчества и восприятия» [ФЭ 2004: Электронный ресурс]. **Эстетическая функция** художественного произведения состоит в том, что автор литературного текста ставит перед собой цель создать у читателя своего произведения ощущение прекрасного, и проявляется прежде всего в особенном внимании, которое уделяется именно языковой форме [Горшков 2006: 324]. В художественном тексте язык выступает не только в качестве инструмента, позволяющего автору передать конкретную информацию, но и охарактеризовать главного героя творческого процесса.

Хотя эстетическая функция принципиально отличает художественные тексты от остальных, это не единственная функция, ими выполняемая, т.к. в литературных произведениях также присутствуют, в разной степени, познавательная, коммуникативная, социальная и другие функции. В то же время тексты любого другого типа могут выполнять и эстетическую функцию: как отмечает Д.Н. Шмелев, «эстетическая функция в начальном своем виде проявляется, как только говорящий начинает обращать внимание на внешнюю форму своей речи» [Шмелев 1977: 36]. Действительно, определенное внимание на выбор выразительных средств со стороны автора сообщения всегда присутствует, но только в литературе оно приобретает важнейшее значение.

Особую **роль языковой формы** в литературном произведении, а именно в романе, подчеркивает М.М. Бахтин в работе «Слово в романе». В рамках анализа

языка литературного героя советский ученый отмечает, что сам язык является предметом изображения литературного произведения, будучи одновременно его инструментом: «Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передается и не воспроизводится, а именно художественно изображается и при том – в отличие от драмы – изображается словом же (авторским)» [Бахтин 1965: 145].

Выше мы выделили некоторые особенности языка литературных произведений, а именно: их отличие от нормативного литературного языка, их стилистическое разнообразие и особую роль при выполнении эстетической функции. Сделанные замечания ведут к логическому выводу о содержательности языка художественного текста. Форма играет определяющую роль в любом виде коммуникации. Однако если в нехудожественных текстах форма несет определенное содержание по установленным конвенциональным правилам в рамках системы языка, в случае художественного текста процесс передачи информации осуществляется иначе. В текстах данного типа сама форма приобретает свое собственное, дополнительное содержание, получившее разные названия, среди которых «сверхсмысловое» [Гальперин 1981: 30]. Интерпретация такого вида информации является более сложной, чем декодификация основной конвенциональной информации в тексте, а иногда требуется несколько прочтений для удовлетворительной степени постижения информации. Более того, информация может восприниматься по-разному разными читателями и часто возможно несколько вариантов интерпретации.

Таким образом, как отмечает А.В. Федоров, особым свойством художественного текста является его смысловая емкость, которая обусловлена способностью автора сказать больше, чем содержат слова, тем самым вовлекая в процесс воображение читателя [Федоров 1983: 246]. Итак, содержание художественного текста охватывает не только предметно-логический аспект, заключенный в прямом значении слов, но и **эмоциональную сферу**, выраженную рядом стилистических приемов.

Проф. Л.А. Новиков также обнаруживает два плана восприятия художественного текста, в рамках которого большое значение имеет взаимодействие сознательного и бессознательного. Если понимание первичных, главных значений слова происходит на уровне сознательного, то вторичные, образно-переносные значения относятся к сфере бессознательного и их восприятие подвергается большому влиянию индивидуальности читателя [Новиков 2001: 30].

Бессознательное – это психологическое понятие, которое в широком смысле означает «совокупность психических состояний и процессов, которые осуществляются без участия сознания» [ФЭ 2004: Электронный ресурс]. В концепции швейцарского психолога К.Г. Юнга первоначально оно рассматривается с несколько другого ракурса, а именно как «нечто специфическое и творческое, как некую психическую перводействительность, главный источник свойственных всем людям основных мотивов и архетипов переживания, как источник творческой фантазии духа» [там же]. В этом плане бессознательное расширяет возможности восприятия человека, состоя из его впечатлений, мыслей, чувств, образов и являясь основным пространством деятельности фантазии. Бессознательное характеризуется необычностью и субъективностью ассоциативных связей и по этой причине лежит в основе создания и восприятия образности художественного языка [Новиков 2001: 30].

Итак, в качестве одних из самых важных характеристик художественного текста были выявлены превосходство эстетической функции и связанная с ней содержательность языковой формы. Исходя из сказанного можно утверждать, что переводческий процесс приобретает наибольшую важность именно в применении к текстам данного типа, так как, по словам Л.С. Бархударова, перевод – это «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» [Бархударов 1975: 11]; это такая деятельность, в которой язык является одновременно и объектом и средством, а цель – сохранение

семантической характеристики, которая в художественных текстах проявляется и в самом плане языкового выражения.

Иными словами, если, в первую очередь, «переводить» означает ‘творить с помощью языка’ и предусматривает в качестве своей главной задачи точную передачу смысла, в случае художественных текстов, в которых не только смысл выражен языковыми средствами, но эти языковые средства значимы сами по себе, то собственно процесс перевода имеет еще большую значимость, особенно в свете субъективности восприятия художественного текста. Из этого следует, что воссоздание эстетической функции текста будет входить в число критериев адекватности перевода.

1.2.3. Виды информации, типичные для художественного текста

Для представления более полноценной характеристики текста будет полезно прояснить некоторые аспекты текстовые категории информативности. Информативность текста – это степень смысло-содержательный новизны относительно его потенциального читателя с учетом его фоновых знаний [Бабайлова 1987: 70]. Таким образом, текст может обладать нулевой степенью информативности, если в нем не представлена новая информация или повторяется уже ранее изложенная информация, и этот показатель возрастает в зависимости от уровня информативной новизны текста. Информативность признана категорией текста и как таковая имеет свои формы и виды реализации.

Основные формы информативности – повествование, описание и рассуждение, известные в функциональной стилистике как функционально-смысловые типы речи, для подробного обсуждения которых ссылаемся на обширную научную литературу на эту тему (см. в том числе труды О.А. Нечаевой и М.Н. Кожиной).

Существуют разные виды информации в тексте, которые можно свести к трем главным категориям – содержательно-фактуальная информация (СФИ), содержательно-концептуальная информация (СКИ) и содержательно-

подтекстовая информация (СПИ) [Гальперин 1981: 27, 28]. Если СФИ состоит в описании фактов и событий, СКИ является переосмыслением авторов данных фактов и концептуальных связей между ними и может быть выражена с разной степенью ясности, то СПИ связана с ассоциативными и коннотативными значениями, вызванными единицами языка, хотя данный вид информации далеко не всегда присутствует в тексте.

При анализе художественного текста обнаруживается, что художественно-эстетический характер носит преимущественно СКИ, ибо, как пишет Г.В. Степанов, «поэтическая тема есть бытийная тема, ставшая предметом эстетического осмысления и выражения» [Степанов 1976: 12]. Поэтому факты и события отражены в художественном тексте через авторское переосмысление. При этом необходимо иметь в виду, что СКИ присутствует и в нехудожественных текстах, но в них она представлена эксплицитно согласно правилам построения текста. Наоборот, в художественных текстах она как правило извлекается с помощью отдельных средств, выражающих СФИ [Гальперин 1981: 31]. На основе изложенных замечаний, можем назвать **концептуальность** одной из важнейших категорией художественности.

Но в текстах, в том числе художественных, присутствует еще один вид информации – СПИ. Очевидно, данный тип информации, как и СКИ, не обязательно содержится в любом тексте. Однако следует различать СПИ и СКИ. При выявлении содержательно-концептуальной информации читатель опирается на текст, улавливая мысль, которая была выражена автором посредством рядом стилистических приемов. Напротив, содержательно-подтекстовая информация содержится не исключительно в вербальной форме текста, а в подтексте, то есть в том ресурсе, который был сознательно создан автором текста и сосуществует с основным текстом.

Подтекст принято характеризовать как «истинный (авторский, глубинный) смысл высказывания (текста), который полностью не выражен в «ткани» текста, но который имеется в нем, может быть вскрыт и понят при обращении к конкретному анализу и ко всей ситуации общения, структуре общения» [Кожина

1979: 63]. Иными словами, подтекст трактуется как имплицитная информация, не выраженная в тексте, но являющаяся необходимой частью его структуры. Свойство имплицитности подтекста также утверждается в зарубежных, в основном прагматических, исследованиях, где употребляется английский термин *implication*, или *implicature* (см. труды П. Грайса и его теорию импликатуры).

О важности прагматических понятий, в том числе подтекста, при анализе и интерпретации литературного текста пишет итальянский литературный критик Франко Бриоски: «Прагматический аспект не является третьим уровнем анализа, который добавляется к синтаксису и к семантике чисто в качестве дополнительного элемента. Это и есть настоящий *аспект*, а именно тот аспект, в котором приобретают свою форму все условия возможности, как имманентные так и трансцендентальные, языкового кода» [Brioshi 1999: 46; перевод с итальянского наш. – Т.Л.]². Таким образом имплицитная, подтекстовая информация является составляющей частью значения произведения, требующей особого внимания в процессе чтения и, следовательно, перевода текста.

Подтекст имеет большую значимость особенно для художественных текстов, поскольку широко используется автором, чтобы раскрыть взаимоотношения между персонажами и между происходящими событиями, а также отношение самого автора к ним. Помимо этого, подтекст является важным инструментом для создания эмоционального восприятия излагаемого читателем, а также для указания на конкретные ситуации и факты.

Распространенным способом для реализации подтекстового содержания является нарушение нормативных синтаксических правил языка, которое, как правило, поражает дополнительный смысл, улавливание которого необходимо для полноценного понимания текста [Пушкарева 2007]. В связи с этим переводчик художественной литературы должен ставить перед собой цель

² В оригинале: La dimensione pragmatica non è un terzo livello di analisi, che si aggiunge alla sintassi e alla semantica al modo di un'appendice puramente integrativa. Essa è davvero una dimensione, e precisamente la dimensione in cui prendono forma tutte le condizioni di possibilità, sia "immanenti", sia "trascendentali" del linguaggio [Brioshi 1999: 46].

раскрыть имплицитную информацию в плане подтекста и с помощью внимательного анализа и повторного чтения воссоздать ее в переведенном тексте.

Один из советских основоположников теории перевода, И.А. Кашкин, в своих многочисленных трудах говорит еще об одном уровне текста, для которого его критики, в частности переводчик и ученый Е.Г. Эткинд, сформулировали термин «затекст» [Кашкин 1963: 458]. Данное понятие имеет свое место в рамках реалистического перевода, главной концепции И.А. Кашкина. Так ученый называет подход переводчиков, которые видят своей главной задачей передачу самой сути авторской речи, противопоставляя себя буквалистам, которые придерживаются формальной точности в переводе «слово в слово» [Кашкин 1977: 466-468].

Правильным И.А. Кашкин считает первое направление, сторонники которого «пытаются видеть вместе с автором, как бы его глазами, и передать увиденное верно отобранными средствами своего языка», «увидеть за словами подлинника явления, мысли, вещи, действия и состояния, пережить их и верно, целостно и конкретно воспроизвести эту реальность авторского видения» [Кашкин 1977: 467, 469]. Переводчик должен стараться проникать в реальность оригинала, в действительность, которая стоит за написанием переводимого текста. Именно явления, мысли, вещи, действия и состояния, о которых говорит И.А. Кашкин и которые скрываются за словами подлинника (и ими выражаются), и являются затекстом произведения.

В целом, уровень затекста приобретает в целях перевода принципиально важную роль, более того, он является наиболее полноценным и глобальным определением содержательного составляющего переводимого текста и включает в себя информацию всех рассмотренных видов так, как ее воспринимает и переосмысляет автор текста.

1.2.4. Интерпретация художественного текста

В процессе описания структуры художественного текста Ю.М. Лотман отмечает, что «способность элемента текста входить в несколько контекстных структур и получать соответственно различное значение – одно из наиболее глубинных свойств художественного текста» [Лотман 1970: 70], подчеркивая важность многозначности как определяющей характеристики художественного текста. В связи с этим и с понятием подтекста, рассмотренным ранее, вопрос об интерпретации текста приобретает бóльшую значимость – реализация текста происходит при постоянном диалоге между текстом, таким, каким он был написан автором, и таким, каким он является для читателя. Таким образом, отличительная особенность произведений искусства по отношению к другим видам человеческой познавательной деятельности проявляется в постоянном взаимодействии между формой искусства (в нашем случае – литературным, художественным текстом) и окружающим миром (в нашем случае – читателем такого текста) [Avella 2012: 278].

В концепции У. Эко в конечном итоге любой текст представляет собой незавершенное, неполное создание и нуждается в читателе (или, в более общей картине – в адресате), чтобы реализоваться. Это объясняется тем, что текст сам по себе относится к плану выражения – читатель должен соотнести его с содержанием и интуитивно понять то, что в тексте не сказано, опираясь на предоставленную информацию. С другой стороны, собственно текст обуславливает интерпретацию, он как будто «хочет, чтобы ему помогли функционировать» [Eco 1979: 52; перевод с итальянского наш. – Т.Л.]³: тот, кто создал текст, предусмотрел мыслительные шаги адресата и выводы, к которым он придет.

Данный процесс основывается на некоторой неформальной договоренности между автором и читателем, на системе взаимных ожиданий. Конвенциональной характеристике интерпретации текста и особенностям конвенции интерпретации

³ В оригинале: Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare [Eco 1979: 52].

художественного текста посвящены труды многих российских и зарубежных ученых, в большей степени в рамках прагматических исследований. В работе немецкого философа С.И. Шмидта «Литературная коммуникация» различаются конвенции, при помощи которых происходит интерпретация повседневных видов коммуникации, и «эстетическая конвенции», которая правит интерпретацией художественного текста и основывается на готовности читателем принимать ценности, правила, ожидания, значения, предположенные произведением и отличающиеся от тех, которые действуют в повседневной коммуникации [Schmidt 1979: 70]. Такой подход читателя к литературному произведению, которое на английском языке часто называют словом “fiction” (букв. ‘вымысел’), можно соотнести с поведением человека во время игры (см. труд литературного критика Т. Павел «Fictional worlds», букв. ‘Миры вымысла’).

Итак, разделяя точку зрения У. Эко, можно сказать, что текст, к которому мы в начале нашей работы приписали признак законченности, в плане своего функционирования является незавершенным и *открытым* множеству интерпретаций. Именно так итальянский ученый объясняет открытость текста для множества интерпретаций уже в своем первом, ставшем известным, научном труде «Открытое произведение», при этом имея ввиду не только литературные тексты, но и другие формы искусства [Eco 1962].

Если любой текст поддается различным интерпретациям со стороны читателя, данный процесс приобретает большую значимость в случае художественного текста именно в силу его многозначности, содержащихся в нем имплицитных и переносных значений. Определяющий характер вопроса об интерпретации становится очевидным при рассмотрении одной из важнейших характеристик художественного текста: это образность.

1.3. Образность художественного текста

1.3.1. Определение категории образности

Определение понятия образности представляет собой сложную задачу: эта категория до сих пор находится в активной разработке в многочисленных сферах научного знания, в том числе философии, психологии, эстетики, искусствоведения и литературоведения. Однако образность – прежде всего категория эстетики, «характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности» [Эпштейн 1987: 252] и, следовательно, касающаяся литературы в первую очередь в качестве одной из форм воплощения художественного творчества. Соответственно, данный вопрос, не исключительно языковедческий, занимает центральное место в лингвистических исследованиях художественного произведения и его языка. В рамках нашего исследования также попытаемся определить образность и выяснить, как она проявляется именно в художественном тексте в качестве одной из его определяющих категорий.

В языкознании образность понимается как «стилевая черта художественной речи, связанная с употреблением слов в переносном значении», как «основная черта художественной литературы, ориентированная на создание художественных образов» [Словарь лингвистических терминов 2010: Электронный ресурс], выполняя таким образом как стилистическую, так и содержательную функцию.

Для более полного раскрытия понятия образности, однако, необходимо определить главный, содержащийся в нем элемент, – **образ**. Очевидно, термин **образность** имеет различные многочисленные толкования, в особенности, когда он определяется как художественный или поэтический, и в разных сферах получает различную семантическую нагрузку. Более того, в некоторых научных исследованиях понятие образности находится в отношениях разной степени синонимии с такими понятиями, как «экспрессивность», «выразительность» и

«метафоричность» [Ольховиков 2000: 341], которые относятся к характеристикам и к способам реализации образности.

По определению И.Ф. Волкова, образ – это «система конкретно-чувственных средств, воплощающая собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности» [Волков 1995: 24]. Посредством образа автор художественного, в частности, литературного произведения выражает свое восприятие действительности, осваивает и преобразует ее, осуществляя одну из важнейших функций художественности. Результат процесса освоения характерного содержания действительности и является художественным содержанием. Художественно освоенная характерность жизни может быть выражена в литературном произведении на разных уровнях, «как целостный характер индивида, как характерная жизнеподобная ситуация или как характерное настроение» [Борисова 2009: 20]. Данный признак широко присутствует в произведениях итальянского писателя А. Барикко, персонажи которых часто сталкиваются с попытками усваивать и переосмысливать окружающую реальность, и сами становятся метафорой определенного аспекта жизни, отражая авторское восприятие. Конкретные персонажи и ситуации, употребление определенных стилистических средств в художественных текстах и произведениях, как правило, носят образный характер.

Филолог А.И. Ефимов различает две разновидности образа: **литературные и речевые образы**. Под литературным образом он подразумевает конкретные образы персонажей литературных произведений, а под речевыми образами – изобразительно-выразительные средства языка, такие, как тропы [Ефимов 1957: 93]. Согласно концепции ученого, речевая образность является основным средством создания художественного значения литературного произведения.

Начнем с анализа литературного образа. Существуют различные способы характеристики литературного героя-персонажа. Автор создает портрет персонажа, изображая его внешние черты, задумывает детали его биографии, описывает его поступки, иногда выражает свою точку зрения, выступая в качестве

всезнающего комментатора. Особенно важно для нашего исследования то, как автор строит речевую индивидуальность героя-персонажа.

Данному аспекту особое внимание уделяет М.М. Бахтин в работе «Слово в романе», посвященной в основном стилистическому вопросу. Ученый приписывает роману в качестве одной из его важнейших характеристик **разноречие**, которое «материализуется в нем в образах говорящих людей, или, как диалогизирующий фон, определяет особое звучание прямого романного слова» [Бахтин 1965: 145]. И такое стилистическое разнообразие слова в романе проявляется в речи литературного персонажа, как и в речи рассказчика и самого автора. Согласно М.М. Бахтину, «роман нуждается в говорящих людях, приносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык» [Бахтин 1965: 145], а также, безусловно, в действующих персонажах. Более того, поступки и слова героя-персонажа тесно взаимосвязаны: действия раскрывают, дополняют слова [Бахтин 1965: 147].

Стилистическое разнообразие в речи героев – особенно ярко выраженный признак в романах А. Барикко, что в том числе обусловлено присутствием в одном романе большого количества персонажей и объемных диалогов. Так, например, в романе «Море-океан» речь живописца Плассона характеризуется незаконченностью и абстрактностью, а его частый собеседник Бартльбум часто использует формальный стиль и употребляет сложные предложения, особенно в письменной речи. В обоих случаях особенности речи персонажей отражают его идентичность и поведение: Плассон часто теряется в своих мыслях, также как и его взгляд теряется в море, которое он пытается изобразить на полотне, а Бартльбум – профессор, предпринявший попытку написать энциклопедию, и его речь соответствует интеллектуальному складу ума.

Таким образом план языкового выражения непосредственно и многосторонне задействован в создании образов героев-персонажей.

1.3.2. Обобщающая функция художественного образа. Роль вымысла при создании образов

При описании художественного образа необходимо принять во внимание одну из его главных характеристик: его обобщающее свойство.

Сущность искусства как высшей формы эстетического сознания заключается в том, что оно позволяет в особенном изображать абсолютное [Новиков 2001: 20]. В связи с этим художественный литературный образ часто реализует обобщающую функцию – описанная ситуация может раскрывать сущность человеческого состояния; характер определенного персонажа может быть воплощением общих человеческих качеств, что подтверждает антропоцентричность любого художественного текста, как и литературного произведения. На самом деле, как отмечает Л.И. Тимофеев, предмет художественного изображения – человек в сложном взаимоотношении с обществом и природой [Тимофеев 1976: 60]. В творчестве писателя отражены вся действительность и вся сложность жизненных отношений, но они показаны в определенном ракурсе, то есть именно так, как они проявляются в конкретной ситуации, в жизни конкретного человека. Таким образом, в художественном произведении предметом изображения является человек как личность и его отношении к действительности, а предмет познания – сама действительность.

В качестве примера приведем «театральный монолог»-роман А. Барикко «Novescento» (в русском переводе «1900-й. Легенда о пианисте»), в основе которого – история человека, родившегося и прожившего всю свою жизнь на корабле, где он стал самым виртуозным пианистом в мире. Высокая степень образности выражена уже в названии произведения, которое относится к имени главного персонажа – Дэнни Будмен Т. Д. Лемон Тысяча девятисотого,⁴ и не может не вызывать у читателя ассоциации с XX веком. Действительно, автор рассказывает о XX веке, в первую очередь, об американской мечте: корабль, на

⁴ В оригинале полное имя персонажа, элемент которого Novescento и обозначает весь XX в., а 1900 – его рубеж. Сравнить: Ричард III, Генрих VIII и т.д., где номер выделяет отдельного человека.

котором происходит действие, перевозит пассажиров из Европы в Америку, и обратно, в том числе, эмигрантов из Европы, поэтому в первой части повествования очень ярко описываются их эмоции по прибытии в Нью-Йорк.

Однако в персонаже Тысяча девятисотого (по-итальянски *Novecento*) автор изображает в первую очередь конкретные человеческие качества и специфичность отношения человека к действительности. Экстравагантный персонаж характеризуется особой наивностью и честностью в отношении к другим и к жизни в целом, а также невероятным артистическим талантом. Данные характеристики доведены до предела, что придает персонажу – и всему произведению – признак парадоксальности. Тысяча девятисотый способен мгновенно создавать необыкновенную музыку с обаятельной легкостью, как будто клавиши были созданы только для исполнения этих нот. Он мог бы покинуть корабль и стать известнейшим и богатейшим музыкантом, но он заявляет о том, что не может этого сделать. Собравшись сойти с корабля, он видит перед собой огромный город, у которого нет конца. В его восприятии город предстаёт перед ним бесконечным, как и бесконечным предстаёт целый мир. Тысяча девятисотый не справляется с бесконечностью мира, ему нужно, чтобы были границы, а его собственное ограничение – это борт корабля, на котором он родился, живёт и в конце истории погибнет. В этом персонаже отражены ограниченность и неуверенность человека перед безграничностью мира, его крошечность во Вселенной, его чувство поражения перед тем, что он не сможет преодолеть. Это состояние усиливается и осознается человеком все больше и больше в современный период, когда человечество развивается быстрее, чем за всю свою историю, и, казалось бы, добивается невозможного.

Изображение человеческих качеств литературного персонажа происходит в результате творческой типизации, которая может привести к созданию настоящего литературного типа. Так, литературный критик XIX века В.Г. Белинский писал: "У истинного таланта каждое лицо – тип, и каждый тип, для читателя, есть знакомый незнакомец" [Белинский, 1835: 109], подчеркивая, каким образом персонаж литературного произведения может стать типом, аллегорией

человеческих свойств. Яркий пример данного явления наблюдается в случае итальянской Комедии дель арте, в рамках которой на основе образов («масок») некоторых персонажей создавались различные спектакли, и данные образы встречались в разных литературных произведениях, сохраняя свои основные характеристики. Маски Комедии дель арте хорошо знакомы и в России, прежде всего в лицах Пульчинелла (по-итальянски *Pulcinella*, по-русски *Петрушка*), Арлекина (*Arlecchino*), Панталоне (*Pantalone*) и Коломбины (*Colombina*), каждый из которых обладает определенными, и доведенными до абсурда, человеческими качествами.

Выбор языковых средств при создании художественного текста и в особенности при творческой типизации персонажей опирается на использование авторского воображения.

Как отмечают Л.В. Чернец и И.Н. Исакова в работе «Теория литературы: Анализ художественного произведения», для создания художественного образа автор часто должен прибегать к средствам **вымысла**, в том числе к гиперболе, к гротеску, к фантастике, к аллегории, в результате чего жизнеподобие может оказываться нарушенным [Чернец, Исакова 2009: Электронный ресурс]. Даже в тех случаях, когда произведение основано на реальных событиях, автор отбирает, подчеркивает и порой преувеличивает определенные явления для достижения художественного эффекта, в частности для осуществления творческой типизации.

В произведениях А. Барикко случаи нарушения жизнеподобия являются многочисленными и носят сюрреалистический характер. В театральном монологе «1900-й. Легенда о пианисте» («Novecento») главный персонаж проводит всю жизнь на борту корабля. В романе «Замки гнева» («Castelli di rabbia») строится железная дорога без всякого назначения, а жители фантастической деревни, где происходит действие, являются живыми частями музыкального инструмента под названием «гуmanoфон». В романе «Море- океан» («Oceano Mare») среди многих своеобразных гостей таверны Альмайер у моря отдыхают девочка Элизевин и женщина Анн Деверия – первая лечится от страха жизни, а вторая – от неверности своему мужу. В этих произведениях нарушение жизнеподобия проявляется в

первую очередь в характере и в поведении персонажей и иногда достигает абсурда.

Связь между вымыслом как продуктом воображения и образностью глубоко изучена и в литературоведении и в эстетике, как и роль воображения во всех других видах искусства. Взгляды философов и литературоведов значительно менялись на протяжении ряда столетий, начиная с античности, когда перед искусством прежде всего стояла задача как можно более достоверно изображать реальность, а воображение воспринималось как аберрантная функция ума, которая должна подчиняться разуму. В течение истории искусства параллельно с чередованием различных школ мышления и направлений данное положение существенно развивается.

Согласно взглядам английского литературного критика С. Джонсона, любой художник должен обладать богатым воображением, чтобы вдохновлять свою публику [Johnson 1989: 212]. Однако он подчеркивает важность правильно направлять свое воображение: художник свободен лишь в рамках соблюдения рациональных и моральных принципов [Johnson 1989: 212-213]. Позднее, в эпоху романтизма воображение в размышлениях теоретиков по своей значимости превосходит рациональность и разум. По словам поэта П.Б. Шелли, разум служит лишь инструментом воображения, которое является настоящей сущностью произведения искусства [Shelley 1989: 354]. В центре внимания поэта-романтика находятся не моральные обязанности литератора, а его способность верно выражать свой внутренний мир – литература становится «выражением воображения» [Shelley 1989: 354; перевод с английского наш. – Т.Л.]⁵.

В анализируемых нами произведениях А. Барикко, очевидно, воображение автора сыграло определяющую роль как для сюжета, так и для создания образов литературных персонажей. Именно через персонажей реальность переосмысливается и затем изображается автором, который посредством воображения добивается построения сюрреалистической обстановки.

⁵ Expression of the Imagination [Shelley 1989: 354]

1.4. Образ автора и языковые приемы построения художественного образа

1.4.1. Образ автора

В тесной связи с образом персонажей находится образ самого автора произведения. По словам В.В. Виноградова, разработавшего данную концепцию, образ автора – это «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками» [Виноградов 1971: 118]. **Образ автора** является центральной категорией художественного текста, вокруг которой строится все произведение и которая определяет его стилистическое своеобразие. Важность проявления личности автора в художественном произведении подчеркнута Л.А. Новиковым: «Слово, образ, все произведение достигают высшего совершенства, когда в них проступает лик автора, его творческая индивидуальность, как особое художественное видения мира» [Новиков 2001: 36].

В рамках литературоведческих исследований основательно разработан вопрос о взаимоотношениях и взаимодействии образов автора и героя-персонажа. Многие авторы подчеркивают их противостояние и иногда даже отмечают их антагонистическое соотношение. Согласно М.М. Бахтину, внутренний мир героя, его эмоциональное восприятие, полностью охвачены сознанием автора о нем и его мире, и таким образом автор является живым носителем этого единства завершения и противостоит герою как носителю незавершенного единства жизненного события [Бахтин 1986: 14-15].

В.В. Виноградов также рассматривает случай объединения образов автора и литературного героя, вводя упомянутое выше понятие образа рассказчика, то есть условного человека, от лица которого ведется повествование [Виноградов 1971]. При том образ рассказчика является творением автора, в связи с чем он не вычеркивает ни заменяет образ автора, который продолжает существовать и в

образе рассказчика и в образе каждого персонажа произведения [Горшков 2006: 186].

Данный подход реализован, например, в театральном монологе А. Барикко «1900-й. Легенда о пианисте», в котором вся история, весь сюжет излагается как воспоминания персонажа-рассказчика Тима, трубача, и главного героя Новеченто, играющего на борту этого же корабля на протяжении многих лет, практически всей своей жизни. Спустя долгое время после того, как Тим покинул корабль, он восстанавливает память о своем лучшем друге Тысяча девятисотом и рассказывает его историю, дополняя ее собственными комментариями и эмоциями, часто непосредственно цитируя своего друга. В ходе повествования личность Тима часто проявляется в виде его собственных замечаний и отражается в стиле речи, отличающимся в том числе употреблением разговорных выражений. Именно через рассказ Тима и его рассуждения передается точка зрения автора романа.

1.4.2. Языковые приемы построения художественного образа

Художественная образность достигается на разных уровнях текста и строится с использованием комплекса языковых приемов. В этом контексте важно напомнить об одной из главных характеристик языка художественного текста – использование внутренней формы слова. Данное понятие было введено В. Гумбольдтом и далее разработано А.А. Потемной и др., но только Г.О. Винокур впервые отнес его к специфическим чертам художественного языка. Он пишет: «Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самым содержанием, темой его» [Винокур 1959: 241]. Таким образом, содержание слова служит формой для выражения другого содержания, связанного с литературным произведением: «Язык со своими прямыми значениями в

поэтическом употреблении как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [Винокур 1959: 241].

Итак, слово в художественном произведении приобретает дополнительные семантические свойства, которые служат формированию образности. Художественная образность – комплексное, психологическое, эстетическое и лингвистическое понятие, которое задействует не только план языкового выражения, но и план эмоционального восприятия. Для ее создания необходима активизация читательского воображения путем особой речевой организации, особого построения текста.

Основными стилистическими средствами в художественном тексте являются **тропы**, определение которых непосредственно связано с образностью: по Словарю литературоведческих терминов, тропы – это «слова и выражения, используемые в переносном значении с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи». К числу тропов относятся: метафора, аллегория, гиперболоа, ирония, литота, метонимия, оксюморон, перифраз, синекдоха, сравнение, эпитет [Словарь литературоведческих терминов 2005: Электронный ресурс]. Именно тропы и являются мощным инструментом для создания художественных образов.

Рассмотрим отдельные примеры создания тропов в произведениях А. Барикко, романы которого являются главным объектом нашего анализа в последующих главах. Он широко пользуется языковыми тропами, как и другими стилистическими приемами, создавая тексты, обладающие высокой степенью образности и эмоциональной нагрузки, а также отличающиеся особым стилистическим разнообразием. Отдельные фрагменты его текстов характеризуются преимущественно диалогической формой, другие – содержат длинные лирические описания; в некоторых романах присутствует нарративный прием потока сознания.

Приведенные ниже примеры были выделены в ходе анализа текстов двух ранних романов А. Барикко в оригинале и в переводе на русский язык: это «Море-океан» [Барикко 2014, перевод Г. Киселева] (итальянское название – «Осепано

mare» [Baricco 2012]) и «Замки гнева» («Castelli di rabbia» [Baricco 2007]) [Барикко 2011, перевод Н. Колесовой].

Вступительные абзацы первой главы «Море-океан» содержат описание действий одного из главных героев романа – художника Плассона и окружающего его естественной среды. В частности, бесконечности вселенной противопоставлена малость человеческого существа, что подчеркивается семантикой лексических средств, а также таких тропов, как гипербола и литота, которые соответственно представляют чрезмерное преувеличение и преуменьшение величины описанного явления. Рассмотрим пример:

[...] ancora una volta è il salvifico **granello dell'uomo** che inceppa il meccanismo di quel paradiso, un'inezia che basta da sola a sospendere tutto il grande apparato di inesorabile verità, una cosa da nulla, ma piantata nella sabbia, impercettibile strappo nella superficie di quella santa icona, minuscola eccezione posatasi sulla perfezione della spiaggia sterminata.

[Baricco 2012: 11]

И снова райский механизм заедает от спасительной **песчинки-человека**. Довольно самой малости, чтобы разладить надежное устройство неумолимой истины, - мелочи, зароненной в песок едва заметной трещины на поверхности канонического образа, пустячного исключения в безукоризненной цельности **необозримого берега**.

[Барикко 2017: 65; пер. Г. Киселева]

Так, в качестве примера литоты нами было выделено выражение *granello dell'uomo* (букв. 'песчинка человека'), переведенное на русский язык как *песчинка-человек*, что сохраняет как семантическое наполнение, так и стилистическую нагрузку сочетания. Невероятно маленькому человеку, сопоставимому с песчинкой, противопоставит беспредельный пляж – в итальянской версии *spiaggia sterminata*, в русском переводе *необозримый берег*. И в данном случае в переводе был воссоздан троп гиперболы, также использованный в оригинале.

Примеры гиперболы и литоты можно найти не только в случаях, в которых величина или другое качество предмета или существа преувеличена или

преуменьшена, а также в случаях описания действий, доведенных до самого предела или там, где масштаб описанного явления не соответствует реальности. В данном плане наличествуют в первую очередь примеры гиперболы, в частности, в следующих отрывках.

[...] *Léon dallo sguardo dolce e dalla pelle di velluto, corre all'impazzata, uccello in gabbia, fino ad ammazzarsi, **gli scoppia il cuore**, o chissà cosa, [...].*

[Baricco 2012: 100]

[...] у Леона нежный взгляд и бархатистая кожа, словно птица в клетке, он будет носиться очертя голову до тех пор, **пока у него не разорвется сердце** или что-нибудь еще внутри [...].

[Барикко 2017: 148; пер. Г. Киселева]

В приведенном выше примере мальчик Леон находится в экстремальной ситуации, в результате которого он потеряет жизнь. Степень тревожного состояния подчеркнута при помощи выделенной нами гиперболы. Сердце персонажа бьется так сильно, что он чувствует, словно оно скоро разорвется (в итальянском оригинале *gli scoppia il cuore*). И в этом случае стилистический прием сохранено в русском переводе.

[...] *la neve era alta come bambini, un freddo dell'altro mondo, arrivare là fu un inferno, il cavallo fumava, le zampe a casaccio nella neve, e la slitta dietro a scarrocciare [...].*

[Baricco 2012: 15]

А на дворе зима, снегу навалило – ребятишек с головой укрывает; морозы стоят лютые; **доехать до барона – суций ад**; лошадь запарилась, копыта в снегу тонут, сани вязнут [...].

[Барикко 2017: 69; пер. Г. Киселева]

Здесь, как и в предыдущем примере, гипербола отражает внутреннее состояние персонажа, которое представляется ему невероятно тяжелым и сопоставимым с самым адом. Выражение *arrivare là fu un vero inferno* было переведено как **доехать до барона – суций ад**. В переводе использованная

гипербола, которая в обоих языках сохранена и представлена идиоматическим выражением.

В приведенном примере наблюдаем наличие и другого приема, одного из самых употребительных как в литературе, так и в повседневной речи, тропов – сравнения. При помощи сравнения высота снежного покрова сопоставима с ростом детей: *la neve era alta come bambini* и букв. ‘снег был высок, как дети’. Русский переводчик передал смысл выражения при помощи объяснительного, а не буквального перевода, т.к. к снегу не может относиться такое качество, как высота, а выбор другого прилагательного нарушил бы суть сравнения с детьми.

В следующем примере рассмотрим употребление близкого к сравнению тропа – метафоры:

È una specie di mistero, ma bisogna cercare di capire, lavorando di fantasia, e dimenticare quel che si sa in modo che l'immaginazione possa vagabondare libera, correndo lontana dietro le cose fino a vedere come l'anima non è sempre diamante ma alle volte velo di seta [...].

[Baricco 2012: 16]

Это какая-то тайна. Чтобы раскрыть ее, нужно дать волю фантазии, позабыв о том, что нам известно. И тогда воображение вырвется на свободу и проникнет в самую суть вещей и станет ясно, что душа – не всегда алмаз, а часто шелковая вуаль [...].

[Барикко 2017: 69; пер. Г. Киселева]

Метафора содержит не просто сравнение, а отождествление одного явления (понятия, предмета, существа) с другим, в данном случае – души с алмазом, а далее с шелковой вуалью, с целью приписывания первому специфических качеств второго. Приведенный пример представляет собой фрагмент монолога барона, который говорит о своей дочке, обладающей невероятной чувствительностью и хрупкостью. Посредством метафоры автор передает суть этой чувствительности, которая является более душевной характеристикой, нежели чем физической – человеческая душа может быть жесткой и настойчивой, как алмаз, либо легкой и нежной, как шелк. В русском переводе метафора сохранена полностью, и перевод данного предложения практически совпадает с буквальным переводом:

единственным различием является наречие *часто*, соответствующее в оригинале словосочетанию *alle volte* (букв. ‘порой’).

Пример синекдохи, которая часто относится к разновидности метонимии, обнаруживается в следующем фрагменте:

[...] <i>carne staccata dalle ossa, carne che aveva un nome, e che ora divoro folle di fame</i> [...].		[...] <i>мясо, сорванное с костей, мясо, у которого некогда было имя и которое, обезумев от голода, я теперь пожирю</i> [...].
[Baricco 2012: 100]		[Барикко 2017: 149; пер. Г. Киселева]

Высокая степень выразительности в данном случае достигается, в том числе, и за счет употребления синекдохи, представляющая собой название части вместо названия целого, а именно: *мясо* (по-итальянски – *carne*) вместо *тело* (*corpo*) или *человека* (*persona, uomo*). Этот фрагмент содержит описание эпизода каннибализма с точки зрения одного его свидетеля и участника. Стилистический прием синекдохи, полностью воссозданный в переводе, позволяет передать ужас рассказчика в связи с подобной ситуацией, когда человеческие трупы – уже не люди, а неодушевленное мясо.

Отмеченные языковые приемы не могут не послужить формированию образов автора и персонажей. Однако, как отмечает В.В. Виноградов, построение характера персонажа и экспрессивно-речевой структуры образа автора заключается не только в словесной ткани художественного текста, но и идеологическая, культурно-историческая и общественно-политическая интерпретация художественного образа связана прежде всего с анализом речи конкретного литературного героя-персонажа [Виноградов 1959: 44]. Следовательно, понимание образности текста постигается не только путем семантического и стилистического анализа текста литературного произведения и языковых приемов. Напротив, исходя из персонажа-характера, понимаются и выбираются средства художественного изображения, поскольку, как писал Л.И. Тимофеев, «характер (как простейшая единица художественного творчества) и

есть то целое, в связи с которым мы можем понять те средства, которые использованы для его создания, то есть язык и композицию» [Тимофеев 1948: 99] и особенности языка художественного произведения обусловлены именно характерами.

Л.И. Тимофеев утверждает, что в любом литературном произведении, будь то лирика или проза, важнейшее значение имеет образ и ничего кроме образности нет, ведь языковая оболочка – это лишь выражение, внешняя форма образности [цит. по: Виноградов 1959: 46], и далее: образы служат целям построения художественного содержания произведения, поскольку «язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения» [Тимофеев 1955: 79], что подчеркивает статус образности как ведущей характеристики художественного произведения.

1.5. Выводы по Главе I

В результате анализа основных признаков текстуальности на основе трудов российских и зарубежных ученых было принято за основу и уточнено определение текста как речевого произведения в письменной или устной форме, созданного с определенным коммуникативным намерением, обладающего относительной завершенностью и состоящего из множества лингвистических элементов, соединенных в одно целое семантическими и языковыми связями. Конкретные типы текстов, в том числе и текст художественный, строятся с учетом как универсальных, так и специфических лингвистических и экстралингвистических характеристик. Часто специфические характеристики художественного текста обусловлены авторскими нарушениями отдельных определяющих признаков текстуальности, в чем усматривается основное отличие данного вида текста от других.

Функционально-стилевые параметры, особая содержательность художественного текста, значимость подтекстовой и затекстовой информации, художественная образность рассматриваются в качестве особых отличительных черт текста художественного.

В рамках стилистики текста любой текст рассматривается прежде всего как феномен, обладающий определенными стилистическими признаками и, следовательно, относящийся к конкретному функциональному стилю языка. Однако художественный функциональный стиль по-прежнему остается объектом активной научной дискуссии и отличается от других именно своим стилистическим разнообразием как в рамках одного текста, так и среди различных художественных текстов. Данное положение было проиллюстрировано на примерах из произведений А. Барикко, отличающихся особой разностильностью: в романах этого автора – представителя итальянского постмодернизма – на одной странице могут чередоваться описания, рассуждения и диалоги, обладающие различными стилевыми чертами, характеризующими все

планы языкового выражения: от лексических средств до синтаксического построения предложений и графического оформления текста.

Относительно функциональной составляющей текста отметим то, что отличает художественный текст от всех других текстов: это эстетическая функция языка. Она может присутствовать, и в текстах других типов, но имеет наибольшее значение именно в художественном тексте, когда язык является не только инструментом передачи информации, но и предметом художественного изображения, вносящим дополнительное, «сверхсмысловое» значение.

В этом отношении очевиден вывод об особой содержательности языковой формы в тексте художественного произведения и о бóльшей значимости переводческого процесса художественных текстов. Если определять переводческий процесс как вид творческой языковой деятельности, то перевод художественных текстов, в которых смысл не только выражен языком, но и заложен в нем самом, играет очень важную роль и подвергается дополнительному анализу в рамках лингвистических исследований по переводу.

В художественном тексте информация содержится и в параллельных планах подтекста и затекста. Подтекст и затекст имеют наибольшую значимость именно для художественных текстов, поскольку в них заложены такие важные элементы сюжета и композиции текста, как взаимоотношения между персонажами и между происходящими событиями, а также отношения к ним самого автора. Осознание подтекста позволяет читателю вскрыть эту информацию и достичь более глубокого понимания содержания текста. Имплицитная, подтекстовая, информация является составляющей частью значения произведения, требующей особого внимания в процессе как чтения, так и перевода текста.

Другой важнейшей характеристикой художественного текста является категория образности. Посредством создания художественных и языковых образов автор текста выражает свое восприятие действительности, осваивает и преобразует ее, осуществляя одну из важнейших функций художественного творчества.

Художественный литературный образ часто реализует обобщающую функцию, и поэтому автор может в конкретной описанной ситуации для персонажей изображать общие человеческие качества или сущность человеческого состояния. Таким образом, человек как личность в его отношении к действительности занимают центральное место в любом художественном произведении, являясь его истинным предметом изображения. В результате творческой типизации в художественном произведении немаловажную роль играют воображение автора и использование им средств вымысла. В тексте может обнаруживаться нарушение жизнеподобия, что широко представлено в произведениях А. Барикко, персонажи которых часто отличаются экстремальными чертами характера и нестандартным по меркам нашей действительности поведением вплоть до абсурда.

Для создания художественной образности, охватывающей помимо плана языкового содержания и выражения, и план эмоционального восприятия, необходима активизация читательского воображения путем особого построения текста, в частности, использования таких языковых приемов, как тропы: метафора, метонимия, синекдоха, литота, гипербола, сравнение, которые были проиллюстрированы на примере художественных текстов романов А. Барикко.

Опираясь на изложенные факты, ввиду ключевой значимости образности при осуществлении важнейших функций художественного текста необходимо сделать вывод о статусе образности как основной, ведущей характеристики художественного текста, а также как фактора, определяющего стилистическое построение текста.

В целом, важность учета определяющих признаков художественного текста в ходе теоретических и прикладных переводоведческих исследований, а также значимость детального стилистического и семантического анализа при переводе художественного текста. Выявление определяющих стилистических черт текста, обнаружение содержательной информации на всех его уровнях, рассмотрение используемых языковых ресурсов для создания образности – это необходимые

подготовительные этапы для успешного осуществления перевода художественного текста.

ГЛАВА 2. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ И ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ

2.1. Основные понятия теории перевода

2.1.1. Истоки теории перевода

Межъязыковой перевод – деятельность, которая сопровождает жизнь человечества с момента возникновения необходимости в мультязычной коммуникации. Деятельность переводчиков всегда играла важную социальную роль, в первую очередь, обеспечивая экономические и культурные отношения между разными языковыми группами [Паршин 2008: Электронный ресурс].

Во второй половине XX века, когда расширение международного общения вызвало увеличение потребности в практической деятельности переводчиков, возникла и потребность в научной разработке теоретических вопросов перевода [Комиссаров 1999: 3].

Для понимания причин, по которым систематизированный интерес лингвистических наук к переводу стал востребован только в XX столетии, необходимо обратиться к концепции национальных языков, которая лежала в основе языковых теорий. Ученые проводили лингвистические исследования, изучая специфику отдельного языка, придавая особое значение уникальности его структуры, грамматическим и лексическим особенностям [Паршин 2008: Электронный ресурс]. Следуя традиции XIX века, языковеды рассматривали каждый язык как своеобразный и неповторимый феномен, как «дух» отдельного народа, что приводило к выводу о принципиальной невозможности тождества двух текстов, написанных на разных языках.

Такая позиция присуща теории немецкого философа и лингвиста В. фон Гумбольдт, по словам которого «духовное своеобразие и строение языка народа пребывают в столь тесном слиянии друг с другом что коль скоро существует одно, то из этого обязательно должно вытекать другое», «таким образом язык есть как бы внешнее проявление духа народа» [фон Гумбольдт 1984: 68]. Другими

словами, язык отражает сознание народа, говорящего на нем, и в восприятии ученого и многих его современников перевод представляет собой невыполнимую задачу. Для подробного описания и понимания данной позиции приведем цитату из письма В. фон Гумбольдта от 23 июля 1796 г. филологу, писателю и переводчику А. Шлегелю: «Всякий перевод представляется мне безусловно попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника» [цит. по: Федоров 1983: 31].

В этом видении заключаются основания **теории непереводимости**, которая до сих пор находится в центре активной научной дискуссии. П. Ньюмарк [Newmark 1981, 1988], один из наиболее активных участников научной дискуссии по вопросам перевода во второй половине XX века и автор нескольких учебников по теории перевода, считал достижение полноценной эквивалентности перевода иллюзией. Его позиция четко озвучена в труде «Approaches to Translation»: «Столкновение с необходимостью выбирать между лояльностью одному или другому аспекту и между акцентом на язык источника и акцент на язык перевода навсегда останется самой значительной проблемой в теории и практике перевода»⁶ [Newmark 1981: 38; перевод с английского наш. – Т.Л.]. Автор одного из основополагающих трудов по теории перевода, Ж. Мунен [G. Mounin 1963], подчеркивает парадоксальность переводческой деятельности в свете структурных различий между языками, вопреки которым «переводчики существуют, трудятся, и результат их труда используется с пользой. Мы могли бы даже утвердить, что само существование перевода является скандалом для современной лингвистики»⁷ [G. Mounin 1963: 8, перевод с французского наш. – Т.Л.].

⁶ В оригинале: The conflict of loyalties, the gap between emphasis on source and target language will always remain as the overriding problem in translation theory and practice [Newmark 1981: 38].

⁷ В оригинале: Les traducteurs existent, ils produisent, on se sert utilement de leurs productions. On pourrait presque dire que l'existence de la traduction constitue le scandale de la linguistique contemporaine [G. Mounin 1963: 8].

В XX веке вслед за резко возросшей потребностью переводить тексты во всё возрастающих объемах появились и повышенные требования к точности перевода и необходимость в детальном описании переводческого процесса, в том числе с целью учебной подготовки профессиональных переводчиков.

В период с 50-х до 80-х гг. наблюдалось наиболее активное развитие лингвистических учений о переводе: именно в этот период были разработаны многие из основополагающих теоретических трудов в этой области. Одним из вдохновителей русской школы теории перевода является литературовед А.В. Федоров, чей труд «Основы общей теории перевода» вышел в 1958 г. В 1964 г. Ю. Найда опубликовал работу «Toward a Science of Translating», первый полноценный «трактат» о переводе на западе [Salmon 2010: 110]. В исследовании «A Linguistic Theory of Translation» (1969 г.) Дж. Кэтфорд подчеркивает ключевую роль лингвистики в учениях о переводе.

Официальный статус научной дисциплины теория перевода приобрела в 70-х гг. XX века благодаря деятельности лингвистов Андре Лефевра и Джеймс Холмса. В частности, Холмс предложил систематизацию **Translation studies** (Переводческие исследования), выделяя три раздела данной дисциплины: описательные, теоретические и прикладные исследования [Holmes 1975-1994: 71, 73, 77]. Если главной задачей описательных исследований является анализ практических примеров перевода, то теоретические исследования ставят перед собой задачу определить общие принципы механизма перевода, а прикладная теория перевода основана на первых двух и направлена на обучение и критику перевода.

С тех пор разрабатывались многочисленные разнообразные подходы к изучению перевода и переводческих процессов и особое внимание было уделено частным теориям перевода, в рамках которых принимаются во внимание конкретные языковые пары и особенности перевода с одного из языков на другой. При этом в данных исследованиях доминирует **дескриптивный** (описательный) подход, который предполагает выявление и описание существующих объективных закономерностей переводческого процесса, но не претендует на

установление переводческих правил, что составляет главное отличие современных исследований от более традиционной **прескриптивной** теории перевода. Однако, как отмечает А. Паршин, наблюдаемые и описываемые в теории перевода лингвистические факты позволяют сформулировать некоторые рекомендации, принципы, методы и приемы перевода, при помощи которых переводчик может более успешно выполнять свои задачи [Паршин 2008: Электронный ресурс].

2.1.2. Определение переводческого процесса

В самом начале книги по вопросам перевода «Сказать почти то же самое» итальянский ученый и писатель У. Эко задается важнейшим принципиальным вопросом в этой области: что значит «переводить»? У. Эко предлагает на первый взгляд очень простой ответ: переводить – это сказать то же самое на другом языке [Есо 2010: 9]. Однако из этой формулировки вытекает ряд вопросов, которые подчеркивают сложность переводческого процесса и определения сущности перевода. Что значит сказать *то же* самое – как мы определяем соответствие перевода в отношении к оригиналу? И что именно мы переводчику нужно передать в переводе, какие семантические составляющие оригинала? [там же].

На протяжении истории теории перевода ученые формулировали многочисленные и разнообразные определения перевода, сосредоточиваясь на его различных характеристиках и принимая во внимание такие аспекты, как предмет, природу, роль, цель перевода и другие.

Прежде всего следует отметить, что у слова «перевод» в понимании «перевод с одного языка на другой» есть два значения: 1) «перевод как результат переводческого процесса», то есть сам переведенный текст, и 2) «перевод как сам процесс», то есть действие в результате которого появляется текст перевода [Бархударов 1975: 6]. В нашей работе под переводом мы будем понимать преимущественно перевод как результат, что и является главным объектом теории перевода.

Итак, рассмотрим вопрос об определении переводческого процесса. Л.С. Бархударов определяет перевод как «процесс преобразования речевого произведения на одном языке в речевое произведение на другом языке при сохранении неизменного плана содержания, то есть значения» [Бархударов 1975: 11]. При этом, с одной стороны, ученый подчеркивает, что понятие «план содержания» следует понимать максимально широко, включая все семантические составляющие текста, а с другой стороны, он считает необходимым отметить, что при переводе текста с одного языка на другой неизбежны потери, в связи с чем цель переводчика состоит не в абсолютной и полной передаче плане содержания, а в том, чтобы свести объем потерь до минимума [там же: 11-12].

Еще один известный российский исследователь в области переводоведения А.В. Федоров в книге «Основы теории перевода», в первую очередь, исследует перевод как результат переводческой деятельности, то есть как «речевое произведение в его соотношении с оригиналом и в связи с особенностями двух языков и с принадлежностью материала к тем или иным жанровым категориям» [Федоров 1983: 10]. В то же время, делая упор на перевод художественного текста, А.В. Федоров определяет процесс перевода таким образом: «Перевести – значит выразить верно и полно средствами одного языка то, что уже выражено ранее средствами другого языка» [там же: 10]. К понятиям верности, правильности и полноты передачи, иными словами переводческой эквивалентности, обратимся в следующих параграфах.

Классик зарубежной теории перевода Дж. Кэтфорд дает следующее определение: перевод – это «замена текстуального материала на одном языке на эквивалентный текстуальный материал на другом языке» [Catford 1965: 20; перевод с английского наш. – Т.Л.]. Под текстуальным материалом он имеет в виду конкретный фрагмент текста оригинала, выступающий в качестве отдельной порции перевода – то, что в современной лингвистике называется переводческая единица.

Авторитетный американский лингвист в области теории перевода Ю. Найда обращает внимание не только на семантическое, но и на стилистическое

соответствие между оригиналом и переводом, определяя продукт перевода как самый близкий «естественный» эквивалент подлинника, «во-первых, по отношению ко значению; во-вторых, по отношению к стилю» [Nida 1964: 12; перевод с английского наш. – *Т.Л.*].

П. Ньюмарк дает более специфическое определение перевода, утверждая, что при переводе нужно передавать значение оригинала и при этом соответствовать тому, что автор подлинника имел в виду при его написании [Newmark 1998: 5]. Таким образом, он призывает переводчиков к очень тщательному предварительному анализу текста. Он также говорит о «семантическом переводе», который сосредоточен на передаче всех особенностей оригинала, и о «коммуникативном переводе», который уделяет большое внимание функционированию текста на языке перевода. При этом он не разделяет эти два аспекта, которые следует воспринимать как одно целое.

Рассматривая и анализируя перечисленные определения перевода, следует отметить, что в них центральное место занимает понятие эквивалентности, или соответствие перевода оригиналу, тесно связанное с семантическим аспектом, то есть с вопросом о том, какие семантические составляющие оригинала необходимо сохранить и передать в тексте перевода. Ученые обращают внимание на необходимость стремиться к максимальной передаче плана содержания оригинала, несмотря на возможные потери (Л.С. Бархударов), а также к передаче стилистических и жанровых особенностей текста (Ю. Найды, А.В. Федорова) и коммуникативных намерений автора (П. Ньюмарка).

2.1.3. Проблема текста в теории перевода: теория универсалий и типология текстов

Текст является одновременно и объектом переводческого процесса в виде текста оригинала, подлинника, и его результатом в виде текста перевода. Из этого очевидно следует, что основные вопросы теории перевода тесно связаны с вопросами лингвистики текста.

Ю. Найда стал одним из первых, кто отметил связь между теорией перевода и лингвистикой текста в рамках разработанной **теории универсалий дискурса**. В его концепции универсалии дискурса – это общие признаки текста, которые должны быть рассмотрены и учтены при переводе [Nida & Taber 1982: 181]. К универсалиям дискурса относятся различные способы маркирования начала и конца текста, способы маркирования переходов между внутренними подразделениями связного текста, временные связи, пространственные связи, логические отношения (например, причина и следствие), идентификация участников дискурса, различные средства выделения элементов в тексте и сопричастность автора [там же: 181-182].

Выделенные Ю. Найда универсалии присутствуют в текстах на любом языке, но не во всех языках имеют одинаковые или хотя бы подобные средства выражения, что подчеркивает необходимость изучения данного вопроса переводоведами [Nida & Taber 1982: 132]. Перевод названных текстовых маркеров, особенно когда речь идет об устойчивых формулировках, требует знания соответствующих средств, используемых для передачи универсалий дискурса на языке перевода.

В труде «Теория перевода (статус, проблемы, аспекты)» А.Д. Швейцер уделяет особое внимание концепции Р. Штольце, по мнению которого теоретическое осмысление переводческого процесса должно основываться на осознании тесной связи герменевтики и лингвистики текста, поскольку перевод заключается в возможности органического соединения герменевтического анализа текста как целого и системного анализа на основе рациональных лингвистических критериев [Stolze 1982: 49; цит. по: Швейцер 1988: 31]. В рамках теории перевода Р. Штольце форма текста рассматривается как языковое выражение **коммуникативного намерения** отправителя. При анализе текста оригинала переводчик должен ставить перед собой задачу выявить цель, которую отправитель преследует, и языковые средства, которые он использует для реализации этой цели. Понимание текста подразумевает осознание его целостности с обязательным учетом прагматических правил его построения. Для

переводчика при этом имеет большое значение подразумеваемое, а не только сказанное в тексте – другими словами, переводчик призван учитывать сферу подтекста (см. Гальперин 1981).

Наряду с рассмотренными аспектами большую значимость для теории перевода имеет вопрос о **типологии текста**, который был детально изучен немецким ученым К. Райс, посвятившим ему несколько работ. Теория перевода, предложенная К. Райс в совместной работе с Г. Вермеер [Reiss & Vermeer 2013], основывается на теории жанров текста, которая в свою очередь опирается на понятия типа текста. Выделение типов текста в концепции К. Райс имеет преимущественно функциональную основу: тексты могут быть информативными, экспрессивными или оперативными в зависимости от выполняемой коммуникативной функции [см.: Швейцер 1988: 33-34]. В то же время на основе определения текстового жанра в концепции К. Райс лежит выделение конкретных общих структурных признаков текстов, употребляемых в однотипных ситуациях [там же].

Русский лингвист К.А. Долинин предлагает несколько иную, а именно социально ориентированную интерпретацию речевого жанра, утверждая, что «каждый сколько-нибудь канонизированный, устоявшийся речевой жанр (приказ по учреждению, постановление суда, научная статья, роман, передовая в газете и т.п.) – это не что иное, как особая социальная роль, в которой речевая деятельность выступает как ролевая деятельность» [Долинин 1978: 26]. Согласно концепции, выбор языковых средств, используемых в тексте, определяет социальная норма, связанная с определенным речевым жанром. В этом плане вопрос о жанровой классификации текста приобретает особую значимость при переводе, поскольку именно в процессе перевода сталкиваются не только два разных языка, но и две культуры, и каждая имеет свои общепринятые социальные нормы, которые в свою очередь принципиально влияют на языковые факты. Таким образом, переводчик сталкивается с тремя разными видами норм – нормы построения текста на исходном языке, нормы построения текста на языке

перевода, потенциально противостоящие друг другу, и нормы перевода [Швейцер 1988: 32-33].

С другой стороны, К. Райс говорит о конвенциях жанра, которые касаются и определения и иногда самого существования определенного текстового жанра в определенной культуре – есть некоторые жанры, которые не распространены за пределами страны, где они были разработаны. Жанровая дифференциация играет центральную роль в выборе переводческих стратегий. Принципиальный выбор переводчика в данном аспекте – сохранить конвенции языка оригинала или наоборот их заменить на конвенции языка перевода.

Известно, что типологическая классификация текстов К. Райс основывается на их функциональной характеристике. Однако, как известно, один и тот же текст может одновременно выполнять несколько функций, и в нем может взаимодействовать сразу несколько функциональных стилей, что в первую очередь характерно для художественных текстов [Долинин 1978: 46].

Исходя из полифункциональности текста, А.Д. Швейцер разработал **теорию функциональных доминант текста**, то есть речь идет о «комплексе функциональных характеристик, играющих в нем ведущую роль, отвечающих коммуникативной установке отправителя и определяющих закономерности анализа и синтеза текстов в процессе перевода» [Швейцер 1988: 35]. При переводе конкретного текста его специфичная конфигурация функциональных доминант, то есть конфигурация его ведущих функциональных характеристик играет определяющую роль в выборе переводческих стратегий, поскольку вместе с характеристикой коммуникативной обстановки и с социокультурными нормами определяет инвариант, который будет сохранен в тексте перевода [Швейцер 1973: 68-70].

По мнению А.Д. Швейцера, изложенные наблюдения о связи функциональных характеристик текста со стратегией перевода не должны привести к заключению, что данные характеристики жестко определяют переводческие решения. Наоборот, «изменчивый, динамический характер этих

характеристик порой существенно видоизменяет решение переводчика в процессе перевода разных фрагментов одного и того же текста» [Швейцер 1988: 35].

2.1.4. Перевод как процесс, осуществляющийся между двумя текстами

В работе «Сказать почти то же самое» У. Эко подчеркивает важный аспект перевода: переводческий процесс осуществляется между двумя конкретными текстами, а не между двумя языковыми системами. С целью полноценного понимания этого положения, изложим некоторые из предложенных им аргументов.

Действительно, если бы вопрос о переводе касался только взаимоотношений между двумя языковыми системами, то следовало бы предположить, что переводить с одного языка на другой неизбежно представляет собой весьма сложную задачу, ибо каждый язык отражает определенную картину мира, принципиально отличающуюся от картин мира, выражаемых другими языками [Есо 2010: 37]. На этом положении основываются многие теории о непереводаемости или о неполной переводаемости текстов, среди которых отметим позицию Дж. Кэтфорда. В рамках его концепции утверждение о том, что текст на исходном языке и его перевод имеют одно и то же значение, является неоправданным, так как каждый текст имеет значение, свойственное языку, на котором он создан. Например, «русский текст имеет русское значение (точно также, как и русскую фонологию или графологию, грамматику и лексику), а эквивалентный ему английский текст имеет английское значение» [Catford 1965: 35; цит. и пер. по: Бархударов 2010: 13].

Для решения данного вопроса и изложения своей точки зрения У. Эко ссылается на семиотическую концепцию Л. Ельмслева. Итак, каждый язык определенным образом выражает реальность, которая изначально существует в виде некоего бесформенного *континуума* (материи, массы), а в обработке на определенном языке приобретает заданный этим языком порядок.

Соответственно, в рамках одного языка некоторые элементы фонетического континуума (относящиеся к плану выражения) подбираются для обозначения определенных элементов семантического континуума (относящихся к плану содержания) [Есо 2010: 39-40]. Итальянский семиолог предлагает собственную интерпретацию концепции Л. Ельмслева, проиллюстрированную на Схеме 1 [Есо 2010: 39]:

Схема 1.

ДЕЛЕНИЕ СМЫСЛОВОГО И ФОНЕТИЧЕСКОГО КОНТИНУУМА В ЯЗЫКАХ МИРА



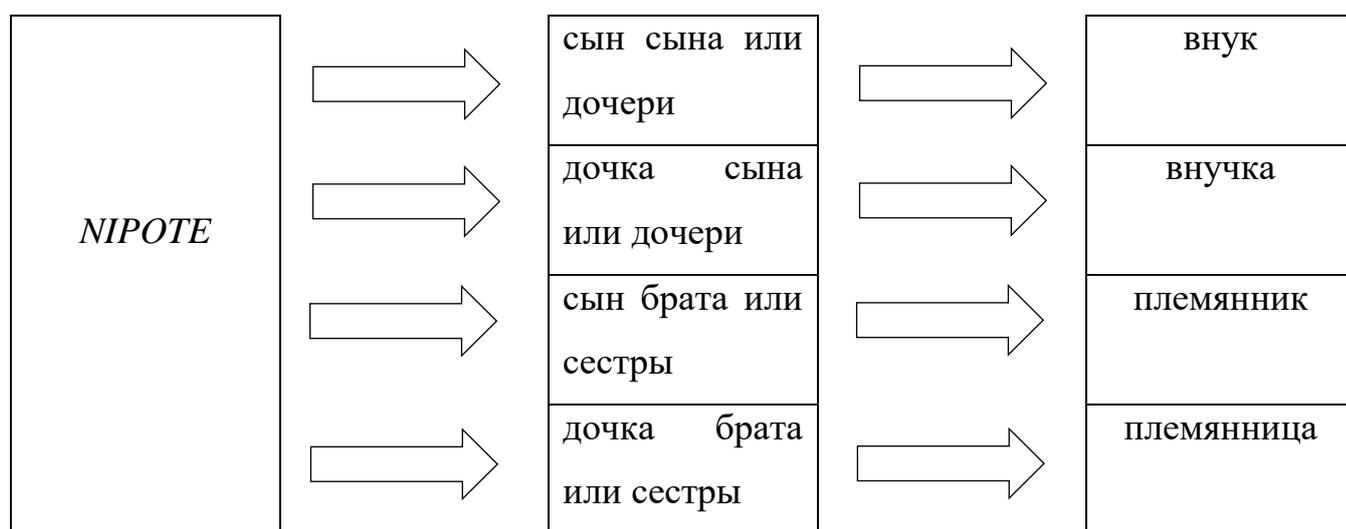
Континуум включает в себя все то, что вообразимо (все возможные фонетические явления и концептуальные феномены), но различные языки разделяют и классифицируют состав континуума по-разному. Так же, как в одном конкретном языке может присутствовать звук, который другой язык полностью игнорирует, в плане содержания один язык может ссылаться на семантическую единицу, которое не рассматривается другим языком и не познается его носителями [Есо 2010: 40]. В качестве примера приведем русскую фонему <ы>, которая отсутствует во многих языках мира, в том числе в итальянском языке, и

носители этих языков, не столкнувшись с русской фонетикой, могут и не знать о ее существовании. Что касается плана содержания, очень легко обнаружить лексические единицы, которые описывают понятия, не выражаемые на других языках. Известный пример русское слово *тоска*, которое часто переводится на итальянский словами *malinconia* или *angoscia*, близкими по значению к русскому оригиналу, но не захватывающими всю его семантическую нагрузку.

Кроме того, в русском языке существуют многочисленные исторически или культурно-специфически обусловленные лексемы, которые в большинстве случаев не переводятся буквально на итальянский язык, а просто транслитерируются и употребляются в специфических текстах в русской форме или же переводятся при помощи перифрастических конструкций. К такой группе, например, относятся лексемы «большевики», «перестройка», «коммуналка». Такие же явления в сфере лексики наблюдаются практически во всех языках мира.

Как отмечает У. Эко, описанные случаи представляют собой несомненно сложную задачу для переводчиков, но два, хоть и несоизмеримо разные языка всегда могут подвергаться сопоставлению, что делает возможным решение переводческих задач. С этой точки зрения для перевода интересным является случай полисемических слов, когда одна лексическая единица имеет два или несколько толкований и, следовательно, может соответствовать разным лексическим единицам другого языка. Очевидным примером служит итальянское слово *nipote*, обозначающее термин родства ‘сын или дочка сына или дочери’, а также ‘сын или дочка брата или сестры’, соответственно переводимые на русский язык словами *внук*, *внучка*, *племянник* или *племянница*, см. Схему 2, разработанную на основе схемы, предложенной У. Эко [Есо 2010: 44]:

**Итальянская лексема NIPOTE и её перевод на русский язык:
членение смыслового континуума**



По мнению У. Эко, в этом случае два рассмотренных нами языка «разделили континуум плана содержания по-разному» [Есо 2010: 42; перевод с итальянского наш. – Т.Л.], и переводчик, ставивший перед собой цель перевести итальянскую лексическую единицу *nipote*, прежде всего сталкивается с проблемой ее интерпретации и, следовательно, ее перевода. В каком из соответствующих ему четырех толкований следует понять выделенное слово? Ответ на данный вопрос заключается в **контексте** употребления данной лексической единицы. Действительно, переводчик переводит не отдельные слова, а текст, то есть «высказывание, являющееся в каком-то лингвистическом контексте или в специфической ситуации» [Есо 2010: 44], и при помощи содержащейся в контексте грамматической и семантической информации может более точно интерпретировать текст, подобрать в этом контексте более подходящее толкование и найти соответствующие языковые средства в языке перевода. Другими словами, текст отражает определенную реальность, или, как ее называет У. Эко, «возможный мир» (по-итальянски «mondo possibile»), и переводчику

необходимо сделать свои предположения об этом мире, исходя из содержащейся в тексте информации, привлекая собственные знания о мире, чтобы преодолеть сложности в понимании и интерпретации текста и, следовательно, перевести его [Есо 2010: 45].

К подобным выводам приходит и русский лингвист Л.С. Бархударов, опровергая изложенную выше точку зрения Дж. Кэтфорда [см.: Бархударов 2010: 13-15]. Исходя из предположения, что система значений (или, иными словами, семантическая система) одного языка отражает результаты человеческого опыта, то есть познания и переосмысления человеком действительности, он утверждает, что в плане содержания разные языки имеют значительно больше общих черт, чем различий. Л.С. Бархударов признает, что в связи с разным опытом двух языковых коллективов между двумя языками существуют заметные различия, обуславливающие трудности при переводе, однако данные трудности возможно преодолеть в силу того, что в принципе любой человеческий язык располагает средствами для описания как известных, так и незнакомых ситуаций в неограниченном количестве.

Об этом писал Р. Якобсон в знаменитой статье «О лингвистических вопросах перевода»: «Весь познавательный опыт и его классификацию можно выразить на любом существующем языке» [Якобсон 1978]. Подчеркнем, что данное положение не касается только лексических различий, но охватывает и грамматические различия: « (...) отсутствие в языке перевода какого-либо грамматического явления отнюдь не означает невозможность точной передачи всей понятийной информации, содержащейся в оригинале» [там же]. В случае перевода с итальянского на русский язык при анализе языкового материала можно обнаружить множество примеров, когда значения, передаваемые в одном языке средствами грамматики, воссоздаются в переводе другими способами и средствами. Значительная разница во временной системе глаголов представляет интересный повод для сопоставительного анализа. Например, итальянское глагольное время *trapassato prossimo*, которое указывает на действие, прошедшее раньше определенного другого действия в прошлом, часто переводится на

русский язык при помощи дополнительных лексических единиц, ср.: *Sono arrivata a casa alle 20 e lui era già uscito* – Я пришла домой в 20 ч., и к тому времени он уже вышел.

Наконец, Л.С. Бархударов, как и У. Эко, утверждает, что «переводчик имеет дело не с языками как системами, а с речевыми произведениями, то есть с текстами», а также «для перевода существенной является эквивалентность значений не отдельных слов и даже не изолированных предложений, но всего переводимого текста» [Бархударов 2010: 15]. И на уровне текста эквивалентности, согласно выводам ученого, достичь возможно.

Приведем пример перевода из произведения А. Барикко «Мистер Гвин»:

*Prima di andarsene, Rebecca attraversò la stanza e andò proprio dove Jasper Gwyn si era rincattucciato, seduto per terra, in un angolo. Gli si sedette accanto, lasciando le gambe allungate e nascondendo le **mani** tra le cosce, i **dorsi** che si toccavano. Non si voltò a guardarlo, solo rimase lì, la testa appoggiata alla parete.*

[Baricco 2014: 71]

*Перед уходом Ребекка пересекла комнату и направилась как раз туда, где сидел на полу Джаспер Гвин, скорчившись, забившись в угол. Присела рядом, вытянув ноги, спрятав между бедер ладони, **тыльной стороной** внутрь. Не повернула головы, не взглянула, так и сидела, опираясь затылком о стену.*

[Барикко 2017: 389; пер. А. Миролюбовой]

В итальянском языке выделенное в тексте слово *dorso* имеет несколько значений, первое из которых – ‘спина’, и только с дополнением *della mano*, которое может и опускаться, оно означает ‘тыльная сторона руки’. Вне контекста переводчик мог бы справедливо перевести это слово русским словом ‘спина’, согласно его первому толкованию. Тем не менее, анализ контекста, в котором оно употребляется в данном случае, вместе с его знаниями о мире, позволяет переводчику понять, что речь идет не о спине, а о **тыльной стороне руки**, на что указывает употребленное в предложении слово *mani* (‘руки’), а также понимание того, что ‘прятать свою спину между бедрами’ является невозможным действием.

Снова обратимся к **Схеме 1. Деление смыслового и фонетического континуума в языках мира** (см. стр. 71). Необходимо уточнить, что под формой

содержания и формой выражения имеются в виду абстрактные элементы языковой системы, то есть лексемы с соответствующими значениям. В каждом языке определенные элементы формы выражения соотнесены с определенными элементами формы содержания – в этом заключаются абстрактные коммуникативные возможности, потенциально существующие том или ином языке [Есо 2010: 49]. Когда эти возможности реально воплощаются в виде конкретного текста, то речь идет уже не о форме, а о субстанции языка, которая, как мы показали, используется в процессе перевода.

Итак, в итоге анализа У. Эко продемонстрировал, что перевод возможен всегда, потому что перевод осуществляется между двумя конкретными языковыми произведениями, или текстами, и это позволяет преодолеть сложности, связанные с различиями между структурами языков вообще. Другими словами, если, с одной стороны, У. Эко признает несоизмеримую разницу в осмыслении и, следовательно, в описании мира различными языками, то, с другой стороны, каждое конкретное языковое явление, будь то высказывание или текст, описывает конкретную ситуацию, или, по словам ученого, некий «возможный мир». Задача переводчика состоит в описании этой конкретной ситуации средствами языка перевода, что с точки зрения У. Эко, практически всегда возможно.

2.2. Эквивалентность в переводе

2.2.1. Определение понятия эквивалентности

Одним из важнейших критериев для выполнения и оценки перевода является понятие эквивалентности, то есть общности содержания оригинала и перевода. Эквивалентность упоминается и обсуждается во всех научных трудах, посвященных теории перевода, тем не менее, различными учеными данному понятию присваиваются другие названия, и само определение эквивалентности характеризуется по-разному.

В рамках многих теорий делается утверждение общего характера, что полноценность (эквивалентность) перевода основывается на исчерпывающей передаче всего смыслового содержания оригинала [Комиссаров 1980: 52-53]. Однако это положение не находит стопроцентного эмпирического подтверждения, иными словами, не наблюдаются случаи, когда содержание оригинала полностью отражалось бы и в переводе, чем и обусловлена потребность в дальнейшем анализе понятия полноценности или эквивалентности перевода и разработке его определения со всеми необходимыми уточнениями.

Прежде всего, в свете основной темы настоящей работы, то есть перевода художественного текста, будем исходить из того, что критерии выполнения и оценки перевода естественно определяются в тесной связи с типологией текстов, и поэтому возникает потребность к разработке переводческой типологии текстов. Тем не менее, это не снимает необходимость определить переводческую эквивалентность вообще и выявить определенную часть содержания оригинала, «сохранение которой было бы во всех случаях необходимо и достаточно для обеспечения эквивалентности перевода» [Комиссаров 1980: 56].

В концепции Я.И. Рецкера, разработавшего **теорию закономерных соответствий**, эквивалентом является «постоянное равнозначное соответствие, как правило, не зависящее от контекста» [Рецкер 2016: 14], то есть речь идет о тех словах и словосочетаниях, которые имеют только одно соответствие в языке перевода. Часто такими единицами являются географические названия, имена или термины, используемые в той или иной сфере. В этих случаях между двумя языками установилось традиционное эквивалентное соответствие и переводчик лишен возможности выбора [там же]. Например, название итальянской столицы *Roma* имеет единственный вариант перевода – русский эквивалент *Рим* и термин *acido carbonico* во всех контекстах будет переводиться *угольная кислота*.

Я.И. Рецкер рассматривает и другой вид соответствия – **вариантные соответствия**. Это понятие предполагает наличие в языке перевода нескольких вариантов для передачи переводимой лексической единицы [там же: 14], как в случае итальянского слова *giustizia*, которое означает на русском языке и

справедливость, и правосудие, и юстиция: очевидно, итальянское понятие «*giustizia*» является более широким и несет семантическую нагрузку нескольких русских лексических единиц.

Таким образом, Я.И. Рецкер определяет **эквивалентность в рамках отношений между отдельными единицами текстов**, а не на уровне межтекстовых отношений. Дж. Кэтфорд предлагает другой подход, согласно которому «текстовый переводческий эквивалент — это любая форма языка перевода (текст или часть текста), которая, согласно наблюдениям, эквивалентна данной форме исходного языка (тексту или части текста)» [Швейцер 1988: 78], где под текстом имеются в виду в том числе и предложения. Главным критерием эквивалентности он полагает **функциональную релевантность**: чтобы считать текст оригинала и текст перевода эквивалентными, необходимо, чтобы они были оба соотносимы с функционально релевантными признаками конкретной ситуации, то есть, чтобы они соответствовали коммуникативной функции текста в данной ситуации. При этом данное положение опирается на конкретную коммуникативную ситуацию, что ограничивает возможности ее научного описания, в связи с чем, по Дж. Кэтфорду, теория перевода может заниматься только изучением языковых закономерностей [Левицкий 1984: 75].

Ю. Найда пытается выйти за рамки чисто семантического подхода и, выдвигая теорию **динамической эквивалентности**, рассматривает в качестве главного критерия соответствие между реакцией рецепторов текста подлинника и реакцией рецепторов текста перевода [Nida & Taber 1969: 202], а реакция рецептора понимается как общее восприятие сообщения. Таким образом, Ю. Найда вводит в теорию перевода критерий прагматического измерения, основанный на воспроизведении реакции рецептора и сопротивляющийся чисто формальному соответствию [Швейцер 1988: 78], что предусматривает установку на коммуникативную ситуацию. Тем не менее, как отмечает А.Д. Швейцер, можно выделить и слабые стороны концепции Ю. Найда, включая то, что он не рассматривает другие, очень важные элементы коммуникативной ситуации и не предоставляет полное определение воспроизведения реакции на рецептора на

подобие подлинника [Швейцер 1988: 79]. Поэтому, по мнению британского лингвиста С. Баснета, теория Ю. Найда не предоставляет инструментов, чтобы регулировать вариативность переводов, и якобы позволяет называть «переводами» неконтролируемую гамму текстов [Bassnett 1980: 26].

Немецкий ученый Г. Йегер разрабатывает теорию о другом виде эквивалентности – это **коммуникативная эквивалентность**. С нашей точки зрения, его определение обладает особой важностью, т.к. автор делает главный упор на понятие текста: мы можем говорить о коммуникативной эквивалентности, когда два текста на двух языках способны вызывать одинаковый коммуникативный эффект, то есть обладают одинаковой коммуникативной ценностью [Jäger 1975: 87].

Приведенные выше определения предполагают понимание эквивалентности как качество перевода **в недифференцированном виде**, то есть рассматривают эквивалентность как характеризующую черту идеально выполненного перевода, которая выражается в определенном аспекте текста [Швейцер 1988: 80]. В этом отношении определение, предложенное В. Коллером, отличается тем, что, по его мнению, существуют разные виды эквивалентности, определяемые путем выявления тех свойств исходного текста, которые должны сохраняться при выполнении перевода. Таким образом, В. Коллер признает существование **пяти видов эквивалентности**:

1) денотативная эквивалентность (сохранение предметного содержания текста);

2) коннотативная эквивалентность (сохранение коннотаций текста), которая в случае художественной литературы обычно относится к стилистической эквивалентности текста;

3) текстуально-нормативная эквивалентность, также относимая к понятию стилистической эквивалентности (сохранение жанровой спецификой текста согласно речевым и языковым нормам);

4) прагматичная эквивалентность (сохранение установки на получателя), которая в случае при художественного перевода уравнивается коммуникативной эквивалентности;

5) формальная эквивалентность (сохранение формальных признаков, как например художественной спецификой текста) [Koller 1983: 186-191].

Согласно концепции В. Коллера, перевод должен обладать всеми перечисленными видами эквивалентности, но при переводе конкретного текста или его фрагмента переводчик должен руководствоваться их определенной иерархией. В свою очередь А.Д. Швейцер, хоть и не отрицая существования разных видов эквивалентности, признает **коммуникативно-прагматическую эквивалентность** главным видом в связи с тем, что, требуя передачу коммуникативного эффекта текста, данная концепция подразумевает сохранение того коммуникативного аспекта, который является ведущим в определенном тексте.

2.2.2. Уровни и виды эквивалентности

Как и В. Коллер, В.Н. Комиссаров рассматривает эквивалентность дифференцированно и выделяет различные **уровни эквивалентности**, опираясь на различные степени смысловой общности между исходным текстом и его переводом. Уровни выделяются путем сопоставительного анализа конкретных примеров исходных и переведенных текстов на русском и английском языках, считающихся эквивалентными, и предполагают эквивалентность с учетом:

- 1) цели коммуникации;
- 2) идентификации ситуации;
- 3) способа описания ситуаций;
- 4) значения синтаксических структур;
- 5) словесных знаков [Комиссаров 1980: 59-100].

Эквивалентность на уровне **цели коммуникации** в наименьшей степени характеризуется смысловой общностью между исходным текстом и его

переводом. В таких случаях наблюдаются несопоставимость лексического состава и синтаксической организации и «отсутствие логических связей между сообщениями в оригинале и переводе, которые позволили бы утверждать, что в двух текстах сообщается об одном и том же» [Комиссаров 1980: 60]. Передается не прямое, а «производное» содержание исходного текста, иными словами, подобные переводы сохраняют воссозданный смысл текста оригинала как смыслового целого, в то время, как прямое значение отдельных единиц уходит во второй план. Переводчик выявляет общее намерение, на основе которого создавался текст оригинала, и ставит перед собой задачу восстановить в переводе это намерение. Отметим, что под намерением или целью коммуникации В.Н. Комиссаров имеет в виду не субъективное стремление добиться какой-то цели, а объективную направленность высказывания, иными словами, в переводах данного типа сохраняется коммуникативный эффект оригинала, также называемый некоторыми авторами функцией языка (см. теорию коммуникативных актов Р. Якобсона [Jakobson 1960]).

Такой тип эквивалентности часто наблюдается при переводе идиоматических выражений, которые в переводе передаются при помощи аналогичных идиоматических выражений или словосочетаний с похожим содержанием.

Приведем несколько примеров из романа А. Барикко «Mister Gwyn» и его русского перевода, откуда взяты и примеры для описания других уровней эквивалентности (см. ниже).

Come libro sarà una palla colossale.

Ci dormiamo un po' su e poi ne riparliamo.

- *Non ce la farò mai, disse a un certo punto.*

- *Ma si figuri un po', disse la signora con il foulard impermeabile. Si beva prima un whisky, se proprio non se la sente. (...)*

- *Lei la fa facile.*

Выйдет не книга, а ужасная херня.

Поразмыслим хорошенько и поговорим.

- *У меня ни за что не получится, - сказал он в какой-то момент.*

- *Вот еще новости, - сказала дама в непромокаемой косынке. - Выпейте виски, если духу не хватает. (...)*

- *Вам легко говорить.*

В высказываниях на итальянском языке используются идиоматические выражения, которые обладают определенным коммуникативным эффектом за счет образной передачи значений. Так, *una palla colossale* буквально означает ‘колоссальный шар’, но в разговорном итальянском языке это выражение используется для описания чего-либо чрезвычайно скучного, что удачно передается русским просторечным эквивалентном *ужасная херня*. При этом отметим, что таким образом переводчику удалось передать и сниженную стилистическую окраску высказывания, характерную для неформального общения. При сравнении итальянского и русского текстов обнаруживается, что структура высказывания не совпадает, его лексический состав в прямом своем значении несопоставим, но коммуникативной воздействие на читателя-адресата сохраняется.

Второй уровень эквивалентности – **идентификация ситуации** предусматривает большую степень смысловой общности текста-оригинала и текста-перевода, но всё же нет непосредственного соответствия между оригиналом и переводом на уровне лексических единиц и синтастических структур, хотя описываемые в текстах ситуации и соответствуют друг другу – это практически одна и та же ситуация. По сравнению с первым типом эквивалентности в переводах, относящихся ко второму типу, сохраняется дополнительная часть содержания оригинала – в тексте перевода выражается («идентифицируется») та же предметная ситуация при изменении способов ее описания [Комиссаров 1980: 71-74]. При этом под ситуацией имеется в виду совокупность референтов и существующих между ними отношений. Обратимся к примерам:

<i>Per anni era stato il magazzino di un falegname.</i>	<i>Многие годы там был мебельный склад.</i>
<i>Poi, in rapida successione, ne avevano fatto il</i>	<i>Потом, в быстрой последовательности там</i>

<p><i>deposito di una galleria d'arte, la sede di una rivista di viaggi e il garage di un collezionista di moto d'epoca.</i></p>	<p>располагались запасники картинной галереи, редакция географического журнала и гараж коллекционера старых моделей мотоциклов.</p>
<p><i>C'erano anche le tubature a vista, e non_erano messe niente bene.</i></p>	<p>И батареи торчали на самом виду, никак не украшая помещение.</p>
<p><i>- Benché sia la prima volta, annotò senza ironia, che l'umidità mi viene presentata come un'auspicabile decorazione, invece che una iattura.</i></p>	<p>- Хотя, - заметил он без всякой иронии, - это первый случай в моей практике, когда клиент считает сырость украшением, а не изъяном.</p>
<p><i>Non pensava a niente di particolare, e questo le fece bene.</i></p>	<p>Не думала ни о чем конкретном, и вот – полегчало.</p>
<p>[Baricco 2014: 42, 80]</p>	<p>[Барикко 2017: 361, 398; пер. А. Миролюбовой]</p>

Итак, и в оригинале, и в переводе ситуация одинаковая, хотя структура высказывания-сообщения меняется и используются разные средства для её описания. Например, в последнем высказывании – *Non pensava a niente di particolare, e **questo le fece bene*** / *Не думала ни о чем конкретном, и вот – **полегчало*** – как для итальянского, так для русского адресата-реципиента текста ситуация понятна: героине романа психологически стало легче, что-то позитивно повлияло на ее состояние. Однако, как часто бывает при переводе с итальянского на русский, осуществляется деперсонализация действия. Если в итальянском высказывании факт того, что она ни о чем не думает, оказался ей полезным (***le fece bene***, букв. ‘ей сделал хорошо’), то в русском варианте ***полегчало*** формально указывает на безличное, деперсонифицированное состояние персонажа.

В рамках описания эквивалентности, основанной на идентификации ситуации, В.Н. Комиссаров утверждает: « (...) как говорящие на одном языке способны идентифицировать одинаковые ситуации, описанные разными способами, так и билингвы-переводчики фактически признают речевые произведения на разных языках равнозначными на этом основании» [Комиссаров

1980: 75]. Тем самым, отметим, сопоставляется перефразирование на одном языке (интралингвистический перевод) и перевод с одного языка на другой (интерлингвистический перевод). Общность двух этих действий отмечается и в работах многих современных ученых, в том числе итальянского лингвиста Л. Сальмон, согласно которой для передачи одной информационной нагрузки различными способами в рамках одного языкового кода используется аналогичный механизм, как и для передачи этой же информационной нагрузки средствами другого языка [Salmon, Mariani 2008: 98]. Данное утверждение удачно продемонстрировано на материале высказываний, имеющих одно и то же смысловое содержание, но отличающихся друг от друга в плане выражения в зависимости от структурных особенностей языка и ряда контекстуальных факторов. Если, пишет Л. Сальмон, в завершении формального письма можно написать «В ожидании нашей предстоящей встречи...», то в письме другу скорее найдем формулировку «Жду-не дождусь увидеть тебя!». Для такого языкового действия носитель языка применяет тут же механизм, как и для перевода с одного языка на другой [Salmon, Mariani 2008: 98].

Далее, по В.Н. Комиссарову, необходимо отметить, что этот тип эквивалентности – один из самых распространенных в переводе. Причины тому можно обнаруживать в специфических чертах языков, в связи с которыми используемые в одном языке языковые средства могут оказаться неприемлемыми в другом языке для описания аналогичной ситуации.

Соответственно, В.Н. Комиссаров выделяет и третий уровень эквивалентности, то есть уровень **способа описания ситуации**. Данный вид эквивалентности осуществляется в тех случаях, когда в переводе сохраняются, помимо цели коммуникации и идентификации ситуации, и общие понятия и способы, при помощи которых описывается ситуация. В этих случаях часто наблюдается полное совпадение структуры высказывания-сообщения, либо использование в переводе структуры, связанной с исходной отношениями семантического перефразирования. Отметим, что при этом может отсутствовать

параллелизм в плане синтаксической структуры и лексического состава текстов-оригиналов и текстов-переводов, например:

<i>Si sdraiò sul letto, per la prima volta le parve di avere un inizio di paura, a starsene lì da sola.</i>	<i>Ребекка растянулась на кровати и впервые ощутила, как подступает страх – ведь она совсем одна тут.</i>
[Baricco 2014: 80]	[Барикко 2017: 397; пер. А. Миролубовой]

В этом фрагменте, очевидно, что не только ситуация одна и та же, но и основные понятия, использованные для ее описания, совпадают. Девушка ложится на кровать и чувствует страх из-за того, что она в одиночестве; отметим, что связь причинности соблюдается. В оригинале она выражена придаточным предложением *a starsene lì da sola* (букв. ‘будучи там одной’), но переводчик на русский язык решил использовать конструкцию *ведь она совсем одна тут*, ставшую главным предложением и разъясняющуюся причинную связь.

Ещё одна деталь: местоимение *lì* (букв. ‘там’) переведено как *тут*, что подчеркивает различия в употреблении частиц, обозначающих место, в русском и в итальянском языках. Если в русском языке *тут* означает ‘в том месте, о котором идет речь’, то итальянские аналоги *lì* и/или *là* означают ‘в том/таком месте, которое находится далеко от говорящего’ и противопоставлены частицам *qui* и/или *qua*, т.е. ‘близко к говорящему’.

Как правило, крайне редко наблюдаются случаи, когда конкретные языковые средства различных языков тождественны по смысловой нагрузке, в связи с чем лексические единицы текста-оригинала и соответствующие им единицы текста-перевода полностью не совпадают. Для рассмотренных нами выше уровней эквивалентности общность между оригиналом и переводом осуществляется в плане цели коммуникации, указания на ситуацию и способа ее описания, но не касается плана значений конкретных лексических и синтаксических единиц.

При четвертом типе эквивалентности, затрагивающего сохранение синтаксической организации текстов, наблюдается использование в переводе «синтаксических структур, аналогичным структурам оригинала или связанных с ним отношениями прямой или обратной трансформации» [Комиссаров 1980: 88] и значительный параллелизм лексического состава, которые добавляются к трем рассмотренным выше уровням эквивалентности. Очевидно, что степень общности содержания текста-перевода с текстом-оригиналом охватывает не только план содержания, но и план выражения как субстанциальных и/или структурных языковых единиц. Этот аспект является крайне важным, так как, как отмечает В.Н. Комиссаров, синтаксические структуры, хоть и относящиеся к плану выражения, обладают собственным планом содержания и, следовательно, вносят дополнительную информацию, которую в случае перевода рассматриваемого типа удается отразить в тексте перевода, например:

<p><i>Apprezzò molto le indelebili macchie di olio lasciate dalle moto sul pavimento di legno e i lembi dei manifesti di mari caraibici che nessuno si era preso la briga di staccare dai muri.</i></p>	<p>Очень оценил несводимые пятна машинного масла, оставленные мотоциклами на дощатом полу, и обрывки рекламных плакатов с видами Карибского моря, которые никто не удосужился снять со стен.</p>
---	---

<p><i>Cercò di ricordare se avesse chiuso a chiave.</i></p>	<p>Пыталась вспомнить, закрыла ли дверь на ключ.</p>
---	---

[Baricco 2014: 42, 80]

[Барикко 2017: 360-361, 397; пер. А. Миролубовой]

В приведенных выше примерах синтаксические структуры оригинала и перевода полностью совпадают, а также наблюдается высокая степень общности лексического состава. Тем не менее присутствуют и различия в виде, к примеру, добавления слова *виды* в русском переводе, притом что в итальянском оригинале просто указано *di mari caraibici* (букв. ‘караибских морей’), как и употребление глагола *удосужился* с небольшим семантическим сдвигом по сравнению с итальянским вариантом *si era preso la briga* (букв. ‘взял на себя заботу/труд’).

Наконец, обнаруживаются и примеры пятого уровня эквивалентности, обладающие наибольшей степенью смысловой общности за счет высокой степени параллелизма в структурной организации текстов и максимальной соотнесенности их лексического состава при **сохранении всех основных компонентов содержания оригинала**. Обратимся к примеру:

Jasper Gwyn lo trovò perfetto.

Anche il giorno dopo Jasper Gwyn non arrivò.

Rilassati, pensò. Arriverà, si disse. Chiuse gli occhi.

[Baricco 2014: 42, 80]

Джаспер Гвин нашел его совершенным.

На другой день Джаспер Гвин тоже не пришел.

Расслабься, подумала. Он придет, сказала себе. Закрыла глаза.

[Барикко 2017: 360, 397-398; пер. А.

Миролюбовой]

Структурная организация текстов оригинала и перевода во всех случаях полностью совпадает. Так, для переведенных русских высказываний возможно указать на соответствия всех знаменательных слов оригинала. При том отметим, что при переводе первого высказывания – *Jasper Gwyn lo trovò perfetto* – переводчик допустил случай буквализма, хотя полный параллелизм конструкций *lo trovò perfetto* и *нашел его совершенным* не обусловлен узусом русского языка. Если эта конструкция употребляется в итальянском языке без всякой стилистической окраски и является нейтральным выражением, то в русском языке она скорее исключение. Помимо этого, более точным по смысловой нагрузке переводом прилагательного *perfetto* чаще всего является ‘идеальный’, тогда, как *совершенный* в большинстве случаев воспринимается как калька с итальянского языка. Тогда можно было бы предложить такой вариант перевода: *(он/оно) ему показался/показалось идеальным*.

Для наглядной иллюстрации теории эквивалентности В.Н. Комиссаров ниже предлагаем Таблицу 1, в которой указаны типы инварианта и вариантов,

свойственные для разных уровней эквивалентности в переводах с итальянского на русский язык.

Таблица 1.

ИЕРАРХИЯ УРОВНЕЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ В КОНЦЕПЦИИ В.Н. КОМИССАРОВА

Уровни эквивалентности	Инвариант и варианты				
	<i>Цель коммуникации (функции языка)</i>	<i>Идентификация ситуации</i>	<i>Способ (основные понятия) описания ситуации</i>	<i>Синтаксические структуры</i>	<i>Лексический состав</i>
<i>I уровень</i>	+	-	-	-	-
<i>II уровень</i>	+	+	-	-	-
<i>III уровень</i>	+	+	+	-	-
<i>IV уровень</i>	+	+	+	+	-
<i>V уровень</i>	+	+	+	+	+

Отметим, что в концепции В.Н. Комиссарова явно обозначена иерархия уровней эквивалентности, в которой выделено пять типов, или аспектов текста, обязательных для сохранения в переводе. Итак, если первый уровень эквивалентности характеризуется наличием первого из выделенных типов инвариантов и вариантов, то каждый следующий уровень добавляет дополнительные инварианты и варианты, предполагая сохранение предыдущих. Наконец, пятый уровень эквивалентности подразумевает сохранение всех выделенных аспектов и позволяет достичь максимально возможной степени смысловой общности между оригиналом и переводом.

В дополнении к сказанному считаем необходимым уточнить, что перевод отдельных частей одного высказывания, высказывания в целом, фрагмента текста или же текста в целом, может включать в себя, и, как правило, включает,

признаки разных уровней эквивалентности и, соответственно, по предложенной В.Н. Комиссаровым схеме не сводим к одному-единственному виду эквивалентности.

Обратимся к краткой характеристике теории эквивалентности других российских лингвистов – В.Г. Гака и Ю.И. Львина в сопоставлении с изложенной выше теорией В.Н. Комиссарова.

Эти ученые также различают несколько видов эквивалентности, выделяя **ситуационную, смысловую и формальную эквивалентность** [Гак, Львин 1970: 10]. Они также предлагают иерархию уровней эквивалентности, принимая во внимание следующие аспекты:

- 1) сохранение описанной в оригинале ситуации;
- 2) сохранение смысловой нагрузки;
- 3) употребление аналогичных языковых средств.

В случае **ситуационной эквивалентности**, которая характеризуется наименьшей степенью проявления эквивалентности, наблюдается только первый из перечисленных аспектов, то есть описание и в оригинале и в переводе одной и той же ситуации при неполноте соответствия содержащихся в тексте элементарных значений и используемых языковых средств. При **смысловой эквивалентности** к сохранению описанной в оригинале ситуации добавляется и смысловая общность, а средства её достижения различаются. Наконец, **формальная эквивалентность** является наиболее высоким уровнем проявления эквивалентности, и она характеризуется смысловой и формальной общностью оригинала и перевода: одна и та же ситуация, одни и те же значения выражаются при помощи аналогичных языковых средств. Конечно, и в текстах, в которых доминирует формальная эквивалентность, могут наблюдаться формальные несоответствия между текстом оригинала и текстом перевода, но только в тех случаях, где это обусловлено структурными различиями двух языков.

Сравнивая концепцию В.Г. Гака и Ю.И. Львина с изложенной выше теорией В.Н. Комиссарова, отметим, что они предлагают несколько иное деление типов инвариантов и вариантов, сокращая их количество до трех, а именно: не

рассматривается уровень цели коммуникации; уровень, который В.Н. Комиссаров назвал «идентификация ситуации», на наш взгляд, охватывает и ситуационный, и смысловой виды эквивалентности в концепции В.Г. Гака и Ю.И. Львина; наконец, три последних уровня эквивалентности, по В.Н. Комиссарову, сводятся к формальной эквивалентности в системе, предложенной В.Г. Гаком и Ю.И. Львиным.

В своей концепции В.Г. Гак и Ю.И. Львин не рассматривают ключевой аспект перевода – прагматическую специфику текста, которая в концепции В.Н. Комиссарова частично представлена в рамках уровня цели коммуникации и которая стала главным объектом научных трудов многих других авторов, в частности, А.Д. Швейцера.

Ученый предлагает свою модель **уровней эквивалентности** на основе двух взаимосвязанных признаков – это **характер трансформации**, осуществленной при переводе текста, и **характер сохраняемого инварианта**. В модели А.Д. Швейцера используются три измерения семиозиса: «синтактика (отношение "знак : знак"), семантика (отношение "знак : референт") и прагматика (отношение "знак : человек") [Швейцер 1988: 84].

К **синтаксическому уровню** относятся те случаи, когда переводческая операция предусматривает замену одних языковых единиц другими – единицами, аналогичными оригиналу в языке перевода. Инвариантом является синтаксическая характеристика текста. В качестве примера можно рассмотреть следующее высказывание:

Девушка встала и подошла к окну.

| La ragazza si alzò e si avvicinò alla finestra.

Синтаксическая структура русского предложения полностью повторяется в итальянском переводе, где каждый элемент предложения может быть буквально соотнесен с элементом оригинала.

Семантический уровень эквивалентности охватывает те случаи, которые в концепции В.Г. Гака и Ю.И. Львина относятся к смысловому и ситуационному

видам эквивалентности; в этих случаях наблюдаются трансформации разнообразного характера, например, пассивизация, номинализация, замена слова словосочетанием и др., обусловленные структурными различиями двух сопоставляемых языков. На семантическом уровне А.Д. Швейцер различает два подуровня: компонентный и референциальный. **Компонентный** подуровень предусматривает сохранение компонентной структуры (семантической нагрузки) текста при трансформации формально-структурных (грамматических) средств, как показано ниже, сравните:

Il professore si chiamava Colombo.

Пока я ехала домой меня стошнило.

*Verniciare i muri si è dimostrato un
procedimento molto lungo.*

Преподавателя звали Колумбо.

Mentre andavo a casa mi è venuta la nausea.

*Покраска стен оказалась очень долгим
процессом.*

В переводе этих высказываний наблюдается ряд грамматических приемов, обусловленных характерными особенностями языков, в частности, пассивизация действия: *si chiamava*, букв. ‘назывался’, в переводе – *звали*; субъективизация тошноты – *la nausea*; номинализация действия *verniciare*: букв. ‘красить’, в переводе – *покраска*.

С другой стороны, **референциальный подуровень** предполагает сдвиги в компонентной структуре высказывания путем лексико-грамматических трансформаций. В этом случае инвариантом является референциальный смысл высказывания. Данный случай часто наблюдается при переводе фразеологических единиц или словосочетаний, характерных только для одного языка, сравните:

Отсюда до вокзала – рукой подать!

Fuori per terra c'è la neve.

Da qui alla stazione sono due passi!

На улице лежит снег.

Согласно разработанной А.Д. Швейцером иерархии, эквивалентность на синтаксическом уровне предполагает эквивалентность и на семантическом уровне, в то же время оба рассмотренных уровня предполагают и эквивалентность

на третьем, более высоком прагматическом уровне. Наоборот, семантическая эквивалентность может осуществляться самостоятельно, без опоры на синтаксическую и прагматическую эквивалентность.

Прагматический уровень является неотъемлемой частью эквивалентности вообще и охватывает такие ключевые коммуникативные факторы, как коммуникативная интенция, коммуникативный эффект и установка на адресата. Исходя из коммуникативной цели высказывания, которую необходимо сохранить при переводе, переводчик осуществляет трансформации, которые не относятся к единой модели и могут носить разнообразный характер. Данный уровень эквивалентности чаще других встречается именно в переводе художественных текстов, т.к. перевод художественных приемов, передача подтекстовой информации и воссоздание стилистической характеристики текста требуют различных видов трансформаций, не всегда обусловленных структурными различиями языков. Предлагаем следующий пример из романа А. Барикко «Mister Gwyn» и из русского перевода «Мистер Гвин»:

*Si svestì con gesti **secchi**, si alzò e iniziò a camminare per la stanza. Stava lontano da Jasper Gwyn, ma passava accanto agli altri due uomini, **senza guardarli**, dove diavolo li avrà presi, pensò. E coi passi **calpeitava** i foglietti di Jasper Gwyn, prima solo passandogli sopra, poi **proprio** stracciandoli con la pianta dei piedi, sentiva **il duro delle puntine** graffiarle la pelle – **non le importava**.*

[Baricco 2014: 81-82]

*Она сняла одежду **сухими, отрывистыми** жестами и стала ходить по комнате. Держалась подальше от Джаспера Гвина, но проходила мимо двоих других мужчин, совсем близко, что за черт, откуда он их выкопал, подумала. **Топтала** ногами листки Джаспера Гвина, сначала просто наступала на них, потом стала рвать подошвами, **ничего**, что **кнопки** впивались в кожу.*

[Барикко 2017: 399; пер. А. Миролюбовой]

С целью достижения эквивалентности переводчик применил различные виды трансформаций, включая:

- изменение синтаксической структурой предложения, ср.: *sentiva il duro delle puntine graffiarle la pelle – non le importava*, букв. ‘она чувствовала, как

жесткие/острые кнопки царапали ее кожу, ей было все равно’ – в переводе *ничего, что кнопки впились*;

- добавление слов и словосочетания, ср.: *secchi* – в переводе *сухие и отрывистые*;

- пропуск, ср.: *senza guardarli*, букв. ‘не смотря на них’ и *proprio*, букв. в этом контексте ‘прямо’, полностью упущенные; *il duro delle puntine*, букв. ‘жесткость кнопок’, замененное одним словом *кнопки*;

- замена лексических единиц на единицы, отличающиеся от первых по семантической нагрузке, ср.: *calpeitava*, букв. просто ‘наступала’ – в переводе *топтала*.

В концепции А.Д. Швейцера понятие эквивалентности имеет нормативный характер, поэтому нарушение предложенной им иерархии может привести к созданию буквального и вольного перевода, при этом оба рассматриваются как ошибочные.

С точки зрения ученого, буквальный перевод связан с тем, что при переводе не были осуществлены необходимые трансформации для сохранения эквивалентности. Часто это происходит, когда при переводе не учитывается идиоматичность языка, ср.: русское высказывание *На улице было холодно* и буквальный перевод на итальянский *In strada era freddo*. В данной случае перевод отражает семантическую структуру оригинала даже на компонентном подуровне, то есть сохраняет одни и те же формы и их значения и смыслы: *in strada* соответствует *на улице*; *era freddo* соответствует *было холодно*. Однако для сохранения референциального смысла высказывания в этом случае необходимо также осуществить и трансформацию лексического характера, вследствие которой перевод высказывание *На улице было холодно* таков: *Fuori faceva freddo*. Данный перевод также обеспечивает прагматическую эквивалентность путем сохранения коммуникативного эффекта высказывания.

В случае вольного перевода переводчик наоборот применяет излишние трансформации, неоправданные намерением сохранить коммуникативный

эффект. К примеру, высказывание из романа А. Барикко «Castelli di rabbia» («Замки гнева») и соответствующий перевод на русский язык:

Sui treni, per salvarsi, leggevano.

[Baricco 1991: 55]

В поездах, чтобы избавиться от страха и, значит, спастись, - читали.

[Барикко 2007: 82; пер. Н. Колесовой]

Очевидно, что переводчик использовал прием лексического расширения, добавления (см. выделенные слова в тексте) предположительно с намерением дать читателю объяснение слова *salvarsi* (*спастись*) в этом контексте. Отметим, что в данном абзаце автор очень детально описывает ситуацию и внутренние переживания, от которых персонажи пытаются спастись, и которые не полноценно переданы одним словом *страх*. На наш взгляд, добавленные слова являются лишними, так как неверно передают семантическую нагрузку оригинала, ограничивая значение ‘спасения’ в контексте описываемой ситуации, и лишают текст его стилистической окраской. В итальянском языке, как и в русском, глагол *salvarsi* обычно сопровождается описанием того, от чего ищется спасение, в связи с чем упущение этого описания со стороны писателя следует рассматривать как осознанный художественный прием. В итоге перевод является вольным и нарушает все уровни эквивалентности.

Для сравнения уровней эквивалентности согласно иерархии, предложенной А.Д. Швейцером, приведем разработанную им таблицу ниже:

**ИЕРАРХИЯ УРОВНЕЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ
В КОНЦЕПЦИИ А.Д. ШВЕЙЦЕРА**

Уровень эквивалентности	Тип инварианта			
	<i>Синтаксически</i>	<i>Компонентны</i>	<i>Референциальный</i>	<i>Прагматически</i>
<i>Синтаксический</i>	+	+	+	+
<i>Семантический:</i>				
<i>- компонентный</i>	-	+	+	+
<i>- референциальный</i>	-	-	+	+
<i>Прагматический</i>	-	-	-	+

Источник: Швейцер А.Д. 1988. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. Москва: Наука, 1988. – С. 87.

2.2.3. Эквивалентность и адекватность

В рамках научной дискуссии о переводе наряду с термином «эквивалентность» можно встретить и термин «адекватность», который некоторыми учеными рассматривается как синоним эквивалентности, а в других концепциях имеет иное значение.

Например, в трудах В.Н. Комиссарова встречаем словосочетание «адекватный перевод» в отношении к качественно выполненному переводу, обеспечивающему необходимую полноту передачи сообщения. Приведем определение адекватности, которое предлагает А. Паршин: «Адекватный перевод – перевод, обеспечивающий прагматические задачи переводческого акта на максимально возможном для достижения этой цели уровне эквивалентности, не

допуская нарушения норм и узуса ПЯ⁸, соблюдая жанрово-стилистические требования к текстам данного типа и соответствия конвенциональной норме перевода. В нестрогом употреблении адекватный перевод – это «правильный» перевод» [Паршин 2008: Электронный ресурс]. Таким образом, понятие адекватности имеет более широкий смысл по сравнению с понятием эквивалентности, которое мы подробно рассмотрели, и относится к уровню смысловой общности перевода и исходного текста.

К. Раис и Г. Вермеер также различают эквивалентность и адекватность, но в ином ключе. Согласно их видению, термин «эквивалентность» может описывать отношения как между отдельными знаками, так и между целыми текстами, и при этом эквивалентность языковых знаков не обязательно обуславливает эквивалентность текста, которая зависит еще и от других факторов, прежде всего от контекста. Иными словами, только использование в переводе языковых единиц, эквивалентных единицам языка оригинала, не обеспечивает эквивалентности текста перевода и тексту оригинала: «та семантическая эквивалентность текстов подлинника и перевода, которую мы считаем необходимым условием осуществления процесса перевода, существует не между элементами этих текстов, а между текстами в целом (...). При переводе, стало быть, неукоснительным правилом является принцип подчинения элементов целому» [Бархударов 1975: 17]. С другой стороны, адекватность – это соответствие выбранных при переводе языковых средств главному ориентиру переводческого процесса. Ориентир при этом избирается в зависимости от цели перевода [Швейцер 1988: 86]. Таким образом, становится очевидным, что в первую очередь адекватность характеризует отдельные языковые единицы, позволяющие установить соответствия между текстом оригинала и текстом перевода.

Понятие инварианта, то есть того формального и смыслового компонента текста оригинала, который переводчик ставит перед собой целью сохранить в переводе, является ключевым для определения эквивалентности. Разработанные

⁸ ПЯ – язык перевода.

виды эквивалентности и их иерархия позволяют переводчику сделать выбор в пользу различных уровней эквивалентности и использовать различные языковые средства и приемы в зависимости от степени смысловой общности между текстами оригинала и перевода. Например, в концепции А.Д. Швейцера полная эквивалентность достигается, когда общность между двумя текстами выражается и в семантическом, и в прагматическом плане [Швейцер 1988: 86]. Таким образом, полная эквивалентность является идеалом и определяет отношение между текстом оригинала и текстом перевода, в конечном итоге определяя результат переводческого процесса.

В этом ракурсе основное различие между эквивалентностью и адекватностью состоит в том, что эквивалентность относится к результату перевода, а адекватность – к самому процессу. Оба понятия используются для оценки перевода, но эквивалентность оценивает уровень соответствия текста перевода определенным параметрам текста оригинала, а адекватность рассматривает собственно межъязыковой акт перевода с его условиями, детерминантами и фильтрами, с выбором переводческой стратегии [Швейцер 1988: 93].

Итак, адекватность должна рассматриваться по отношению к действиям, предпринятым в процессе перевода, и определять взаимосвязь между этими действиями, то есть переводческими решениями, и целью перевода. Словами К. Раис: «При каждом решении переводчика ключевым фактором является цель перевода, соответственно переводческое решение должно быть подходящим для этой цели. Следовательно, адекватность определяет отношение между средствами и целью, потому она направлена на процесс»⁹ [Reiss 1983: 301; перевод с английского наш. – Т.Л.]. С другой стороны, эквивалентность описывает отношения между двумя текстами – исходным и результатом перевода, что очень важно и потому, как объясняет К. Раис, что «разные переводы одного текста могут иметь разные цели, и цель перевода может отличаться от цели исходного

⁹ В оригинале Every time a translator takes a decision, the dominant factor is the purpose of the translation, so translational decisions must be appropriate for this purpose. Adequacy is thus a relation between means and purpose, and is thereby process [Reiss 1983: 301].

текста. Это оказывает влияние на эквивалентность обоих текстов»¹⁰ [там же: 301]. Таким образом, адекватность – динамичное понятие, связанное с переводческим процессом в целом и относящееся к конкретным задачам и средствам перевода, на основе которых выбираются те характеристики исходного текста, которые являются критериями адекватности по отношению к коммуникативной цели [Dusi 2000: 37].

А.Д. Швейцер выделяет и второе главное различие между эквивалентностью и адекватностью: требование эквивалентности носит максимальный, а требование адекватности – оптимальный характер [Швейцер 1988: 96]. Для достижения полной эквивалентности требуется исчерпывающая передача «коммуникативно-функционального инварианта» текста, что является максимальным требованием к переводу. В свою очередь, адекватность основывается на практике перевода, в рамках которой часто не осуществляется максимальная передача содержания, поэтому переводчику следует прибегать к компромиссным решениям, что неизбежно подразумевает потери в том или в ином плане. В этом контексте можно говорить, что адекватность носит оптимальный характер, имея в виду, что перевод должен оптимально соответствовать определенным условиям и задачам.

Итальянский ученый У. Эко не рассматривает отдельно понятие «адекватность»: это слово употребляется в его работах для обозначения правильности перевода. Однако он использует именно слово «оптимальность», рассуждая о критериях оценки перевода, в том числе о возможности оценить перевод по признаку его обратимости, то есть возможности сделать обратный перевод и получить близкий по содержанию текст. У. Эко утверждает, что «оптимален тот перевод, который позволяет сохранить обратимыми как можно большее количество уровней переведенного текста, и необязательно только сугубо лексический уровень» [Есо 2010: 68; перевод с итальянского наш. – Т.Л.]. Далее в этом же труде ученый опровергает универсальную эффективность

¹⁰ В оригинале «translations may serve different purposes from one another and a translation may serve a different purpose from its source text. This affects the equivalence on the two products» [Reiss 1983: 301].

критерия лингвистической обратимости [там же: 79-80], но придерживается идеи, что с целью адекватного выполнения перевода переводчик часто прибегает к компромиссным решениям. Понятие оптимальности в таком ракурсе является ключевым.

Критерий адекватности предполагает возможные потери, то есть неполную эквивалентность в одном или в нескольких планах отдельного фрагмента текста, из-за которой текст перевода или его фрагмент могут считаться не эквивалентным исходному тексту, но при этом перевод выполнен адекватно. Приведем наглядный пример:

– *Al bar dello Stafford Hotel, allora. Alle cinque?*
– *Va bene.*
– *Non farle il bidone.*
– *No.*
– *Te l'ho già detto che ti voglio bene?*
– *Non stanotte.*
– *Strano.*
Passarono ancora una decina di minuti a sparare boiate. Due sedicenni.

[Baricco 1991: 59-60].

– *Тогда в бар отеля «Стаффорд». В пять часов?*
– *Хорошо.*
– *Не вздумай жульничать.*
– *Не вздумаяю.*
– *Я уже говорил, что люблю тебя?*
– *Сегодня ночью – нет.*
– *Странно.*
Еще минут десять они обменивались колкостями. Два подростка.

[Барикко 2017: 378; пер. А. Миролубовой]

В этом фрагменте текста приводится телефонный разговор между Мистером Гвином, главным персонажем одноименного романа, и Томом, его литературным агентом. Два персонажа состоят в теплых дружеских отношениях, что естественно отражено в тексте – жаргонные выражения присутствуют не только в их репликах, но в описании действий. Переводчик удачно подобрал аналоги в разговорном русском языке, например, выражение *fare il bidone* ('кого-то обманывать', часто 'не являться на свидании с кем-то') было переведено на *жульничать*; *sparare boiate* ('говорить глупости') – на *обмениваться колкостями*. При семантическом анализе используемых выражений наблюдается высокий

уровень соответствия. В этих примерах соблюдается эквивалентность не только на прагматическом, но и на семантическом (референциальном) уровне, если брать за основу теорию эквивалентности А.Д. Швейцера.

Обратим внимание на последнюю фразу: *due sedicenni – два подростка*. В этом случае переводчик добился эквивалентности на прагматическом уровне, но семантическая эквивалентность нарушена – ведь *sedicenne* значит не просто ‘подросток’, а именно ‘шестнадцатилетний ребенок’. Причину такого переводческого решения необходимо искать в первую очередь в узусе этого слова в итальянском и русском языке. В итальянском языке принято называть *sedicenne* человека, который ведет себя легкомысленно, наивно, инстинктивно, иногда глупо, как человек этого возраста. Вариант *adolescente* (букв. ‘подросток’) тоже возможен, но более редок в употреблении и по нашим наблюдениям имеет более слабую ассоциативную нагрузку: слово *adolescente* звучит более формально, а *sedicenne* вызывает у читателя-носителя итальянского языка цепочку ярких воспоминаний и ассоциаций. В русском языке для обозначения этой же ситуации, как правило, употребляется слово *подросток*. Вариант *шестнадцатилетний* тоже возможен, но его употребление в этом случае предполагало бы еще ряд языковых трансформаций, например:

- 1) *Еще минут десять они обменивались колкостями, словно/как шестнадцатилетние (парни).*
- 2) *Еще минут десять они обменивались колкостями. Два шестнадцатилетних парня.*

В первом варианте объединение двух высказываний в одно стирает стилистический эффект, достигаемый в оригинале при помощи короткого, незаконченного предложения. Во втором варианте для того, чтобы фраза звучала на русском языке естественно, стало необходимым добавить существительное *парни*, что разрушает коммуникативный эффект на уровне ассоциаций. В варианте, который предложил переводчик и который мы одобряем, семантическая эквивалентность нарушена, но перевод соответствует главной цели – сохранению воздействия на читателя, т.е. реализован принцип эквивалентности.

2.2.4. Функциональная эквивалентность и функциональное маркирование

В ходе рассмотрения различных теорий эквивалентности стало очевидно, каким образом сторонник той или иной теории выделяет такие аспекты текста, которые, согласно его учению, являются ключевыми и которые необходимо реализовать в тексте перевода. Ученые принимают во внимание семантический компонент текста, предметное содержание, синтаксические структуры, стилистическую специфику, лексический состав и коммуникативный эффект. Последний фактически подобен реакции реципиента-адресата (Ю. Найда) и является коммуникативной целью (В.Н. Комиссаров), функциональным предназначением текста, по Дж. Кэтфорду, или же его прагматическим компонентом (В. Коллер, А.Д. Швейцер). Итак, этот аспект под разными названиями рассматривается во многих теориях эквивалентности и является одним из ключевых понятий современных теорий перевода, в которых он обычно указывается как основной принцип **функциональной эквивалентности**.

Согласно этому видению, перевод должен воспроизводить тот же эффект, на который был в исходном тексте-оригинале, особенно если речь идет о текстах с эстетическим назначением [Есо 2010: 80], то есть о художественных текстах. Такой подход свойствен, в том числе, сторонникам теории скопоса (в немецком языке это *Skopostheorie*), согласно которой, как объясняет К. Норд, невозможно представить в переводе ту же информацию, которая содержится в исходном тексте, так как реципиенты текста перевода и исходного текста составляют две принципиально разные аудитории, принадлежащие разным культурам и языковым сообществам. Таким образом, в собственном тексте переводчик передает «another kind of information in another form», то есть «иной вид информации в иной форме» [Nord 1997: 35; перевод с английского наш. – Т.Л.]. При этом К. Норд не отрицает важности эквивалентности, которая, однако, подчиняется адекватности перевода в понимании К. Раиса и Г. Вермеера (2014).

Главные условия реализации функциональной эквивалентности могут определяться таким образом [см.: Червякова 2009: 26]: « (...) исходный и переводной текст (ИТ и ПТ¹¹) функционально эквивалентны, если:

- мыслительное содержание или смысл оригинала сохраняется в переводе;
- интенция автора и реакция адресата совпадают;
- коммуникативная функция ИТ соотносима с коммуникативной функцией ПТ».

В рамках теории функциональной эквивалентности итальянский лингвист и переводчик Л. Сальмон выделяет понятие **функциональное маркирование** и считает его главным критерием для подбора языковых средств в процессе перевода. Она определяет его как степень нейтральности (или, наоборот, «странности») употребления конкретного выражения в конкретной коммуникативной обстановке [Salmon, Mariani 2008: 108]. В определенном месте и в определенное время говорящий-1, который состоит с говорящим-2 в определенных отношениях, для передачи определенного сообщения подбирает определенные слова. Например: дома, утром, в наше время, выходя на работу и прощаясь с мужем, жена говорит «*Степа, пока!*». Данное высказывание в заданном контексте является функционально немаркированным: оно нейтральное. Если вместо этих она произнесет слова «*До свиданья, Степан Аркадьевич!*», высказывание не будет соответствовать нормам языкового поведения в этом контексте: иными словами, оно звучит странно, обладает какой-то степенью функционального маркирования. Носитель языка понимает, что что-то не так, он догадывается, что скорее всего жена иронизирует, может быть она шутит или выражает свою обиду по какому-то поводу.

В приведенной выше в качестве примера коммуникативной ситуации, что бы жена сказала своему мужу, если бы она была итальянкой? В первом случае она, скорее всего, сказала бы «*Ciao, Ste!*» или даже «*Ciao, tesoro!*». Во втором – «*Arrivederci, Dottore!*» или «*Arrivederci, Sig. Aldrighetti!*».

¹¹ ИТ – исходный текст; ПТ – переведенный текст.

На наш взгляд, этот пример очень наглядный, но понятие функционального маркирования регулярно применяется практически к каждому высказыванию. Для передачи какого-либо сообщения носитель языка имеет в своем распоряжении почти бесконечный ассортимент выражений, хотя в определенной ситуации его выбор ограничивается всего лишь некоторыми из них, которые адекватны именно данной ситуации. Согласно этой теории, задача переводчика состоит в определении функционального маркирования выражений в тексте и в подборе в языке перевода **функциональных эквивалентов**, то есть таких выражений, которые в заданном контексте в языке перевода функционируют так же, как и выражения в исходном тексте.

2.3. Выводы по Главе II

С опорой на ведущие теоретические концепции и прикладные разработки российских и зарубежных ученых можно утверждать, что межъязыковой перевод представляет собой максимально полноценную передачу семантического содержания и стилистических характеристик текста оригинала средствами языка текста перевода.

Ввиду структурных различий между языками в рамках отдельных концепций был сделан вывод о явлении непереводимости, то есть о невозможности полноценного осуществления переводческого процесса. Данное положение опровергается на основе понимания текста как языкового произведения, описывающего конкретную реальную ситуацию, что подразумевает передачу этой реальности средствами другого языка. Иными словами, если с одной стороны необходимо признать несоизмеримую разницу в мировидении и описании мира различными языками, то с другой стороны, каждый текст описывает конкретную ситуацию, и задача переводчика состоит в выявлении этой ситуации и далее – в ее передаче посредством языка перевода.

Одним из важнейших критериев для выполнения и оценки перевода является эквивалентность как некоторая необходимая и достаточная общность содержания текстов оригинала и перевода. Эквивалентность упоминается и обсуждается во всех научных трудах по теории перевода, хотя различные ученые приписывают данному понятию другие названия и само определение эквивалентности характеризуется по-разному. В рамках научной дискуссии о переводе, помимо термина «эквивалентность», можно встретить и термин «адекватность». Если эквивалентность относится к результату перевода, то адекватность – это динамичное понятие, связанное с переводческим процессом в целом и относящееся к конкретным задачам перевода, на основе которых подбираются те характеристики исходного текста, которые являются критериями адекватности по отношению к коммуникативной цели. Другими словами, адекватность – это

соответствие выбранных при переводе языковых средств главному ориентиру в переводческом процессе, т.е. исходному тексту-оригиналу.

В рамках научной дискуссии о критериях эквивалентности выделяются те аспекты текста оригинала, которые являются ключевыми и которые необходимо реализовать в тексте перевода. Как правило, принимаются во внимание семантический компонент текста, его предметное содержание, лексический состав, синтаксические структуры, стилистическая специфика и коммуникативный эффект. Последний является одним из ключевых понятий современных теорий перевода, в которых он обычно указывается как основной принцип функциональной эквивалентности. Согласно этому видению, перевод должен воспроизводить тот же эффект, на который был нацелен исходный текст, особенно если речь идет о текстах с эстетическим предназначением, то есть о художественных текстах.

Таким образом, ключевая задача переводчика состоит в выявлении коммуникативного эффекта и в определении функционального маркирования выражений в тексте для дальнейшего подбора эквивалентных языковых средств в языке перевода. В этом плане приобретает большую важность вопрос об интерпретации текста: переводчик создает гипотезу о предназначенном коммуникативном эффекте текста и на этой основе предлагает свой собственный перевод.

Эквивалентность принимает различные формы по отношению к коммуникативной цели и априори не имеет «правильных» или «неправильных» способов реализации: если главной целью является сохранение в тексте перевода коммуникативных функций исходного текста, то мы будем говорить о функциональной эквивалентности. Функциональная эквивалентность является динамическим понятием, так как коммуникативный эффект текста может быть различным: это может быть выражение внутреннего состояния персонажа, юмористический эффект, описание отношений между персонажами, коммуникативная интенция персонажа и т.п. Достижение функциональной эквивалентности часто подразумевает использование комплекса адекватных

языковых средств и применение различных языковых трансформаций, как и принятие компромиссных решений.

При переводе художественных текстов, особенно поэтических, стихотворных, в качестве главной функции текста переводчик, как правило, выделяет эстетическую функцию. В описательном тексте необходимым признаком коммуникативного эффекта становится определенная ассоциативная нагрузка. Для воспроизведения этой функции переводчик принимает компромиссные решения, которые иногда способны нарушить принцип эквивалентности, но обеспечивают общую функцию перевода – сохранение коммуникативного эффекта.

ГЛАВА 3. ПЕРЕВОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: АНАЛИЗ ПЕРЕВОДОВ РОМАНОВ А. БАРИККО С ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ ЯЗЫК

3.1. Лексические и грамматические трансформации, обусловленные различиями между русским и итальянским языками

3.1.1. Лексические трансформации

Перевод художественного текста с необходимостью предусматривает использование языковых трансформаций, преимущественно лексического и синтаксического характера, которые обусловлены типологически значимыми структурными различиями между языками оригинала и перевода и собственной спецификой языка перевода. Во многих случаях эти трансформации не строго обязательны, но они являются необходимым условием для достижения функциональной эквивалентности, так как способствуют созданию качественного текста на языке перевода, что свидетельствует о компетентности переводчика и высоком уровне его владения как родным, так и иностранным языком. Напротив, неиспользование трансформаций в процессе перевода приводит к созданию текста, который по формальным признакам соответствует правилам языка перевода, но воспринимается рецепиентами-адресатами с трудом и звучит неестественно из-за наличия очевидных калек из языка оригинала. В таком случае функциональная эквивалентность не может быть достигнута из-за нарушения коммуникативного эффекта текста.

В рамках сопоставительных исследований разноструктурных русского и итальянского языков, выделен ряд **языковых различий**, отражающихся в текстах и соответственно влияющих на переводческие решения при переводе текстов как с русского языка на итальянский, так и с итальянского на русский язык.

Как отмечает доц. Ю.С. Чернякова, основными приемами, при помощи которых преодолеваются лексико-семантические несоответствия между языком

оригинала и языком перевода, являются транскрипция, транслитерация, калькирование, конкретизация, генерализация и модуляция. Однако из перечисленных приемов первые три зависят от чисто лингвистических (в основном фонетических и морфологических) факторов, а конкретизация, генерализация и модуляция обусловлены и лингвистическими причинами, и конкретной коммуникативной ситуацией [Чернякова 2009: 26]. В рамках нашего анализа будем ссылаться главным образом на прием конкретизации, заключающийся в уточнении значения лексической единицы, так как он применяется наиболее часто. К этому виду трансформаций относится такой случай как, например, перевод итальянского слова *torta*, означающего и ‘пирог’, и ‘торт’, путем выбора одного из них в зависимости от контекста на русском языке. В связи с тем, что и *пирог*, и *торт*, очевидно, обладают более конкретным и узким значением, чем *torta*, перевод при помощи этих слов несет уточняющий, то есть конкретизирующий характер.

Показательный пример с точки зрения лексико-семантических различий представляет собой итальянское прилагательное *bello* (букв. ‘красивый’), которое является доминантой в итальянском языке, будучи одним из наиболее часто употребляемых прилагательных в оценочной сфере [Рылов 2006: 135]. Слову *bello* в русском языке соответствуют прилагательные *красивый* и *прекрасный*, как и оценочное *хороший*, что указывает на широкий спектр употребления *bello* для обозначения не только внешнего вида человека, предмета или ситуации, но и его внутренней характеристики. Помимо этого, *bello* может вступать в отношения энантеосемии, в таких случаях как, например *È un bel problema* (‘Ну это хорошая проблема’), где это прилагательное приобретает отрицательное оценочное значение. Также *bello* передает усилительное значение, как, например, в высказывании *Costa una bella somma* (букв. ‘Это стоит красивую сумму’), означая ‘Это стоит приличную/большую сумму’; или *Non ti dico un bel niente* (букв. ‘Я тебе не скажу ничего красивое’), то есть ‘Я тебе вообще ничего не скажу’. Наконец, *bello* составляет часть многочисленных фразеологических единиц, например, в выражении *Adesso viene il bello* (букв. ‘Сейчас придет

красивое’) в значении ‘А теперь самое интересное...’; или *avere un bel dire* (букв. ‘иметь красивое действие говорить’), то есть ‘говорить о чем-либо без какого-либо результата’. Очевидно, что перевод сочетаний, содержащих слово *bello*, часто встречающихся в художественных текстах, представляет собой особо сложную задачу.

Были проанализированы случаи употребления прилагательного *bello* и формы *bellissimo* (превосходная степень) в романе А. Барикко «Море-океан» и способов его перевода на русский язык. Результаты анализа представлены в Таблице 3, в которой указаны различные варианты перевода этих слов и количество случаев их употребления в переводе. Как показано, в некоторых случаях невозможно указать вариант перевода слова *bello*, так как в переводе оно было опущено, или же высказывание было полностью переформулировано. В ходе анализа принимались во внимание прилагательные *bello* и *bellissimo* во всех формах рода и числа.

Таблица 3.

Способы перевода прилагательных *bello* и *bellissimo* в романе А. Барикко «Море-океан»

Выбранный вариант перевода на русский язык	<i>Bello</i>	<i>Bellissimo</i>	<i>Bello</i> в переносном значении
<i>красивый</i>	7	2	-
<i>прекрасный</i>	4	4	-
<i>чудесный</i>	1	4	-
<i>хорошенький</i>	1	3	-
<i>хороший</i>	2	-	-
<i>славный</i>	2	-	-
<i>прелесть</i>	-	2	-
<i>дивный</i>	-	1	-
<i>благоговейный</i>	1	-	-
<i>очаровательный</i>	-	1	-
<i>привлекательный</i>	1	-	1
<i>изящный</i>	1	-	-
<i>красавица</i>	-	1	-
<i>упоительный</i>	1	-	-

<i>бесподобный</i>	1 ¹²	-	-
<i>несравненный</i>	1	-	-
<i>смазливый</i>	-	1 ¹³	-
<i>миловидный</i>	1	-	-
<i>шикарный</i>	1	-	-
<i>удачный</i>	1	-	-
<i>праздничный</i>	1	-	-
<i>добрый</i>	1	-	-
переформулировка	3	-	5
пропуск	-	1	1

Как следует из Таблицы 3, варианты *красивый* и *прекрасный* используются достаточно редко, а регулярно переводчиком были подобраны различные прилагательные и существительные (как в случае *красавица*) для передачи значения *bello* и *bellissimo* в определенном контексте. Чаще всего применяется прием конкретизации, заключающийся в уточнении значения лексической единицы: в переводе используются прилагательные, обладающие более специфическим значением, чем *bello*, как в следующем примере перевода со словом *несравненный*:

No visto sognare sogni meravigliosi, e ho ascoltato le storie più belle della mia vita, raccontate da uomini qualunque, un attimo prima di buttarsi in mare e sparire per sempre.

[Baricco 2014: 112]

Им снились чудесные сны, и я слышал, как простые люди рассказывают несравненные истории, прежде чем броситься в море и сгинуть навек.

[Барикко 2017: 160; пер. Г. Киселева]

В приведенном примере фраза *le storie più belle* ('самые красивые истории') передает элитивный смысл и явно контрастирует с единицей *uomini qualunque* ('всякие люди', то есть 'простые люди'). Данный контраст позволяет сохранить в переводе выбор единиц *несравненные истории* и *простые люди*.

Особое внимание привлекает перевод прилагательного *bello* в переносном значении в устойчивых выражениях, представленных ниже:

¹² В итальянском тексте используется наречие *molto* ('очень') в сочетании *molto bello*.

¹³ В итальянском тексте используется сочетание с отрицанием *non* ('не'): *non bellissimo*.

*In molti l'avevano visto resuscitare i morti, gente più di là che di qua, già **bell'e che andati** [...].*

Букв. Многие видели, как он возвращает к жизни мертвых, людей, которые уже находятся в том мире, которые **уже совсем ушли**.

*Quello non è buon senso. Quella è paura **bell'e buona**.*

Букв. Это не здравый смысл. Это нечто иное, как **настоящий страх**.

*Così tornò a casa, fece le valigie e, **bello pronto** a partire, si presentò dalla fidanzata [...].*

Букв. Итак он вернулся домой, собрал чемоданы и, **уже совсем готовый** уезжать, явился к невесте.

*Cercate di capire, ci vuole niente per tirare su una **calunnia bell'e buona**.*

Букв. Постарайтесь понять, ничего не стоит устроить **настоящую клевету**.

[Baricco 2014: 24, 122, 173, 189]

*Многие были свидетелями того, как он поднимал людей со смертного одра; кое-кто уже отдавал концы, **одной ногой стоял в могиле** [...].*

*Никакой это не здравый смысл. **Просто вы боитесь, вот и весь сказ**.*

*В общем, Бартльбум вернулся домой, собрал чемоданы и, **прежде чем укатить**, зашел к невесте [...].*

*Постарайтесь понять: **оклеветать** человека ничего не стоит...*

[Барикко 2017: 77, 164, 202, 217; пер. Г.

Киселева]

Фразеологические выражения являются одним из самых ярких примеров лексической трансформации в тексте перевода. Такие единицы несут очень важную стилистическую нагрузку, которую необходимо сохранить при переводе. В случае если в языке перевода отсутствует фразеологизм, который мог бы использоваться для перевода, как правило, используется стилистически нейтральная лексическая единица, как в примерах ниже из театрального монолога «1900-й. Легенда о пианисте» А. Барикко:

Danny Boodman T.D. Lemon Novecento li guardò e sorrise: loro **rimasero di stucco** [...].

Aveva una pila di giornali vecchi, e per tre giorni, facendo una fatica bestiale, lesse al vecchio Danny, che stava **tirando le cuoia**, tutti i risultati delle corse che trovò.

Laggiù, in sala macchine, quella notte, Novecento e io diventammo amici. **Per la pelle**.

[Baricco 1999: 21, 22, 31]

Дэнни Будмэн Т.Д. Лемон Тысяча Девятисотый смотрел на них и улыбался; они **остолбенели** [...].

Перед ним лежала стопка старых газет, и три дня подряд, делая чудовищные усилия, он читал **умирающему** старине Дэнни все результаты скачек, которые там находил.

В ту ночь, внизу, в машинном отделении, мы с Девятисотым стали друзьями. **Близкими друзьями**.

[Барикко 2017: 252; пер. Н. Колесовой]

Таким образом, в приведенных примерах выражение *rimanere di stucco* (букв. ‘становиться штукатуркой’, то есть ‘быть сильно пораженным чем-то’) было переведено при помощи глагола *остолбенеть*; *tirare le cuoia* (букв. ‘вытягивать кожу’, то есть ‘умирать’) – на *умирать*; а *amici per la pelle* (букв. ‘друзья по коже’, то есть ‘лучшие друзья’) – на *близкие друзья*.

Также отметим ряд лексических трансформаций, связанных с частотным употреблением в итальянском языке слов (существительных и глаголов) более широкого значения там, где в русском языке используются преимущественно более детализированные семантические единицы. Обратимся к примерам:

Poi **fece** una cosa strana con la bocca, forse era un sorriso[...].

Uno che su una nave suona la tromba, non è che quando **arriva** la burrasca possa fare un granché.

[Baricco 1999: 13, 26]

Потом у него как-то странно **дернулся** рот – может быть, это была улыбка [...].

И трубач, который играет на корабле, не в состоянии ничего сделать, когда вокруг **бушует** буря.

[Барикко 2017: 238, 248 пер. Н. Колесовой]

В первом примере отметим лексическую и синтаксическую трансформацию: частотный глагол *fare* (‘делать’) в выражении *fece una cosa strana con la bocca*

(букв. ‘он сделал странную вещь со ртом’) был переведен при помощи глагола *дернуться* в выражении *у него как-то странно дернулся рот*. Во втором примере *arrivare* (‘приходить’) был переведен на *бушевать*, обладающий более узким значением. Используемый в данном случае прием конкретизации является типичным для переводов с итальянского языка на русский.

3.1.2. Грамматические синтаксические трансформации

С синтаксической точки зрения, рассмотренные нами художественные тексты А. Барикко характеризуются наличием развернутых предложений со сложной структурой. Данный признак следует воспринимать как отличительную специфическую черту стиля автора, поэтому переводчики старались сохранить её в переводах. Однако для русского языка далеко не всегда типичны столь длинные и сложные предложения, что в отдельных случаях приводит к необходимости разбить длинное предложение на несколько более коротких.

В следующем фрагменте романа А. Барикко «Море-океан» персонаж барон Кервол рассказывает о своей дочери Элизевин Эделю Трату, которому он собирается поручить задачу плести шелковые обои для стен ее спальни. Здесь в переводе с итальянского языка русский переводчик упрощает развернутую синтаксическую структуру, разбивая её на несколько более простых высказываний:

<i>È una specie di mistero, ma bisogna cercare di capire, lavorando di fantasia, e dimenticare quel che si sa in modo che l'immaginazione possa vagabondare libera, correndo lontana dentro le cose fino a vedere come l'anima non è sempre diamante ma alle volte velo di seta – questo posso capirlo – immagina un velo di seta trasparente, qualunque cosa potrebbe stracciarlo, anche uno sguardo, e</i>	<i>Тут какая-то тайна. (1). Чтобы раскрыть ее, нужно дать волю фантазии, позабыв о том, что нам известно. (2). И тогда воображение вырвется на свободу и проникнет в самую суть вещей и станет ясно, что душа – не все алмаз, а часто шелковая вуаль, – о, я это понимаю, – представь себе прозрачную шелковую вуаль: ее ничего не стоит повредить, достаточно</i>
--	--

*pensa alla mano **che lo prende** – una mano di donna – **si** – **si muove** lentamente e lo stringe tra le dita, ma stringere è già troppo, lo solleva come se non fosse una mano ma un colpo di vento e lo chiude tra le dita come se non fossero dita ma... – come se non fossero dita ma pensieri.*

[Baricco 2014: 16]

нечаянного взгляда или руки, женской руки – **да-да**, – рука медленно **тянется к вуали**, **сжимает ее**, напрасное усилие: вуаль вспорхнет, как при порыве ветра, и пальцы скомкают ее так, словно это и не пальцы... словно это и не пальцы, а... мысли. (3).

[Барикко 2017: 69; пер. Г.Киселева]

Этот фрагмент – практически одно развернутое сложное высказывание в переводе на русский язык было разбито на три части, чтобы русский текст стал более типичным и читабельным для реципиента. Последнее высказывание в переводе на русский язык является наиболее длинным, практически периодом, сложным синтаксическим целым и более точно отражает структуру итальянского текста, успешно воссоздавая его стилистические особенности. Как и в оригинальном итальянском тексте, монолог барона перемежается с комментариями его собеседника (выделено жирным шрифтом), при этом прямая речь вводится без кавычек, просто через запятое. Также отметим, что некоторые придаточные были превращены в самостоятельные сложносочиненные предложения, чтобы соответствовать нормативной структуре письменной русской речи, ср.: *la mano che lo prende (...) si muove – рука (...) тянется к вуали, сжимает ее.*

В этом и в других случаях длина и уровень сложности предложения воссозданы в переводе в соответствии с нормами русского языка для воспроизведения коммуникативного эффекта, связанного с синтаксической структурой текста.

Если для итальянского языка типичны усложненные предложения с наличием многочисленных придаточных предложений, то в русском языке предпочтение часто отдается синтаксическим образованиям с сочинительной связью или имплицитным подчиненным структурам в виде деепричастий или деепричастных оборотов, сравните:

[...] *nel buio che non c'era più.*

Tempo che passa.

[Baricco 2014: 65, 73, 74]

[...] *в пропавшей темноте.*

Проходящее время.

[Барикко 2017: 69, 124, 125; пер. Г. Киселева]

Итак, выражение *nel buio che non c'era più* (букв. 'в темноте, которой больше не было') было переведено при помощи деепричастия *пропавшая*; а *tempo che passa* ('время, которое проходят') – при помощи *проходящее*.

В других случаях придаточное предложение заменяется простым дополнением, например:

[...] *una ragazzina che si chiamava Elisewin*

[...].

[Baricco 2014: 65, 73, 74]

[...] *девочка по имени Элизевин [...].*

[Барикко 2017: 69, 124, 125; пер. Г. Киселева]

В приведенном примере для перевода синтаксической конструкции *che si chiamava* ('которую звали') использован оборот *по имени*.

Особую роль трансформации играют в диалогах. Наличие большого количества диалогов в проанализированных нами текстах А. Барикко позволило обнаружить и ряд трансформаций, связанных с характерной конструкцией русского языка – повторением ключевого слова (чаще всего глагола) при ответе на вопрос [Сальмон 2008: 211]. Данная конструкция широко распространена в русской речи и при том является **стилистически и функционально немаркированной**, в отличие от аналогичной конструкции в итальянском, сравните: если на вопрос *Хочешь кофе?* носитель русского языка скорее всего ответит *Хочу, спасибо*, то на тот же вопрос *Vuoi un caffè?* носитель итальянского ответит *Sì, grazie* (букв. 'Да, спасибо'), и только в редких случаях услышим ответ *Lo voglio, grazie* (букв. 'Я (его) хочу, спасибо'). Данный лингвистический факт подтверждается и в проанализированных текстах, где реплики персонажи часто переводились при помощи этой конструкции, например:

- *Bene. C'è una stanza?*

Sì.

- *Siete voi che mi avete scritto.*

Sì.

- *Perché ce l'ha, vero?*

Sì.

- *Non mi farai del male, vero? [...]*

No.

[Baricco 2014: 18, 25, 75, 128]

- *Превосходно. Не найдется ли у вас свободной комнаты?*

Найдется.

- *Это вы мне писали.*

Я.

- *Ведь они есть?*

Есть.

- *Ведь ты не сделаешь мне больно, правда? [...]*

Не сделаю.

[Барикко 2017: 71, 78, 126, 169; пер. Г.

Киселева]

В приведенных фрагментах отметим старание переводчика создать текст, как можно более естественно звучащий на русском языке. Теоретически были возможны и другие варианты перевода, отражающие итальянские конструкции, как например, в случае первого диалога: можно было бы перевести просто *Да*. Однако такие варианты частично лишили бы текст коммуникативной силы.

Среди отличий между русским и итальянским языком в синтаксическом плане отметим и характерное употребление в итальянском языке глаголов восприятия, таких как *vedere* ('видеть'), *guardare* ('смотреть'), *sentire* ('слышать', 'чувствовать'), *ascoltare* ('слушать') и др. Для итальянского языка типичны конструкции модели: *Io guardo il treno passare* ('Я смотрю, как поезд проезжает'), где после глагола восприятия следует непосредственно обозначение объекта восприятия и глагол действия, выполняемого этим объектом, представлен в инфинитиве. Данная конструкция, восходящая к латинскому обороту *Accusativo cum Infinitivo*, распространена в современных романских и германских языках, но практически не используется в русском языке. Соответственно, при переводе подобных конструкций с итальянского языка на русский синтаксические трансформации необходимы. В переводах проанализированных нами произведений А. Барикко чаще всего переводчик принимает решение опустить

глагол восприятия и перейти непосредственно к описанию действия, как проиллюстрировано в примерах ниже, сравните:

*Lo capì solo quando, nel segreto della sua testa, **sentì una voce scandire** con magnifica calma*

- *Cavallo nella colonna dell'alfiere del re.*

*Elisewin riabbassò la testa sul cuscino. **Vedeva la fiammella della candela fumare** immobile.*

Vide la locanda Almayer avvicinarsi.

[Baricco 2014: 61, 65, 127]

*Nelle cabine arrivava l'odore di cucina, c'era un inglese che diceva di aver combattuto a Waterloo, la sera del terzo giorno **videro dei delfini luccicare** all'orizzonte come onde ubriache, alla roulette veniva fuori sempre il sedici.*

[Baricco 2015: 15]

*И понял лишь тогда, когда в самом отдаленном закулке его головы **прозвучал** ясный и на редкость спокойный **голос**: «Конем на линию королевского слона».*

*Элизевин опустила голову на подушку. **Пламя свечи разбил паралич.***

Таверна «Альмайер» все ближе.

[Барикко 2017: 112, 116, 169; пер. Г. Киселева]

*В каютах витали ароматы камбуза, некий англичанин уверял, что бился при Ватерлоо, вечером третьего дня на горизонте, словно хмельные волны, **блеснули дельфины**, в рулетку без конца выпадало шестнадцать.*

[Барикко 2017: 12; пер. Г. Киселева]

Очевидно, в рассмотренных случаях были возможны и другие варианты перевода, в том числе не предполагающие пропусков глаголов восприятия и более последовательно отражающие итальянскую конструкцию. Например, в первом высказывании фразу *sentì una voce scandire* теоретически можно было перевести так: *он слышал, как голос четко произносит* (букв.), однако использование данной конструкции, нетипичной для русского языка, утяжеляет развернутое, длинное высказывание и является синтаксически избыточным. Наоборот, принятые переводчиком решения позволили достичь функциональной и семантической эквивалентности, при этом используя более типичную для русского языка структуру. Пропуск глагола восприятия в данном случае не

лишает текст его семантической целостности, поскольку описанная ситуация не меняется, а в то же время усиливает его эмоциональную нагрузку – читатель как будто сам слышит голос, представляет пламя, видит таверну и дельфинов.

Тексты оригинала и перевода безусловно будут различаться и в области лексической и грамматической семантики в силу типологических различий обоих языков.

Так, для выражения существования или наличия человека или предмета или же для обозначения его позиции в итальянском языке в подавляющем большинстве случаев употребляется глагол *essere* ('*быть*'), часто в его форме *esserci* [Рылов 2006: 46-48]. Во многих случаях такое значение выражается на русском языке при помощи аналогичного глагола *быть* или же глагол совсем отсутствует, сравните: *Sul tavolo c'è un libro* – *На столе (есть) книга*. Однако часто в русском языке в этом значении обнаруживается и употребление других глаголов, таких как *лежать*, *стоять*, *сидеть*, *найтись* и др., как правило, обозначающих положение в пространстве. Следовательно, при переводе текста с итальянского языка на русский может возникать необходимость перевести глагол *essere/esserci* при помощи других, более разнообразных глаголов. Такой вид трансформации мы обнаружили при анализе переводов произведений А. Барикко. Одна и та же конструкция с *esserci* была переведена по-разному при помощи глаголов *покоиться*, *находиться* и *лежать*. Сравните:

Nella scatola ci sono centinaia di buste uguali.

Si poteva dire che non ci fosse, in tutta a città, una famiglia sinceramente avida di denaro che non avesse, in casa, un Plasson.

C'era il solito librone, aperto sul leggio.

[Baricco 2014: 22, 66, 205]

В шкатулке покоятся сотни точно таких же конвертов.

В целом городе не нашлось бы откровенно алчной семьи, у которой не было бы своего Плассона.

На подставке лежала неизменная книга для записи постояльцев.

[Барикко 2017: 76, 117, 225; пер. Г.

Киселева]

Наблюдаемые различия между итальянским и русским языком дополнительно обусловлены лингвокультурологическими факторами, что ярко проявляется не только в рамках теории перевода, но и прежде всего в рамках сопоставительных исследований. В грамматических единицах, так же как и в лексических единицах, отражены те семантические доминанты, которые характеризуют мышление носителя этого языка и участвуют в создании его языковой картины мира [Рылов 2006: 7-13]. При этом, вслед за З.Д. Поповой и И.А. Стерниным, под языковой картиной мира понимаем «совокупность представлений народа о действительности, зафиксированных в единицах языках, на определенном этапе развития народа» [Попова, Стернин 2002: 6, цит. по: Рылов 2006].

Для качественного выполнения перевода художественного текста от переводчика требуются глубокие знания как языка источника, так и языка перевода, как правило, являющегося его родным языком, что позволяет подобрать эквивалентные лексические и грамматические средства необходимые для передачи содержания текста оригинала в рамках отраженной в языке перевода картины мира. Этот факт становится наиболее очевидным при переводе лексики, особенно лексических единиц, обозначающих национально специфические реалии и понятия, но его не следует исключать и при переводе грамматических конструкций.

3.2. Образность в художественном тексте: оригинал и перевод

3.2.1. Средства выражения и создания образности в оригинале и переводе романов А. Барикко

В романах и рассказах итальянского писателя А. Барикко построение образности реализуется на разных уровнях текстах: на графическом уровне путем неоправданно частого использования курсива или заглавных букв; на уровне слова путем тщательного отбора лексики, в том числе и имен собственных;

широкого употребления разнообразных тропов; на уровне высказывания-предложения посредством учета особенностей его структуры и развернутости, длины; наконец, на уровне композиции произведения в целом. Стиль автора характеризуется особой красочностью языка, употреблением и смещением лексических элементов, композиционно-стилевой гибкостью в соответствии с описанием и представлением персонажей. Во всех произведениях А. Барикко наблюдается активное употребление речевых тропов, в особенности метафор, которые обнаруживаются не только в отдельных фрагментах текста, но и в смысловых блоках – одна сцена, одна ситуация, один персонаж, целая история служат изображению определенного отдельного понятия.

Для подтверждения вышесказанного предлагаем краткий стилистический анализ фрагментов оригинала и перевода романа А. Барикко «Море-океан». Он характеризуется особым **стилевым разнообразием**, посредством которого достигается даже определенный ритмический эффект: чередуются лирические описания и спонтанные диалоги при отсутствии повествователя; наличествуют ряды незаконченных предложений и длинные сложные предложения с избыточным количеством знаков пунктуации; повествовательные абзацы и графически подчеркнутые внешние комментарии; высокий поэтический тон и выражения из разговорной речи. Также заданы семантические тематические поля, которые охватывают весь роман благодаря постоянному повторению и ассоциативным цепочкам, например, поля с доминантами **море, предел, болезнь и любовь**.

Таким образом А.Барикко создает сюрреалистичекую атмосферу, характерную для многих его произведений, в которую читатель погружается уже с первых страниц романа. Обратимся к примеру:

<p><i>La spiaggia. Il mare.</i> <i>Potrebbe essere la perfezione – immagine</i> <i>per occhi divini – mondo che accade e basta, il</i> <i>muto esistere di acqua e terra, opera finita ed</i></p>	<p><i>Берег. И море.</i> <i>Мнимое совершенство, достойное</i> <i>Божественного ока. Самочинный мир, немой</i> <i>союз воды и земли, законченное, точное</i></p>
--	---

*esatta, verità – verità – ma ancora una volta è il salvifico **granello** dell'uomo che inceppa il meccanismo di quel paradiso, un'inezia che basta da sola a sospendere **tutto** il grande apparato di inesorabile verità, una cosa da **nulla**, ma piantata nella sabbia, **impercettibile** strappo nella superficie di quella santa icona, **minuscola** eccezione posatasi sulla perfezione della spiaggia sterminata. A vederlo da lontano non sarebbe che un punto nero: nel **nulla**, il **niente** di un uomo e di un cavalletto da pittore.*

[Baricco 2014: 11]

*творение, истина. Истина. И снова райский механизм заедает от спасительной **песчинки** человека. Довольно самой **малости**, чтобы разладить надежное устройство неумолимой истины, - **мелочи**, зароненной в песок, **едва заметной** трещины на поверхности канонического образа, **пустячного** исключения в безукоризненной цельности необозримого берега. Издалека это всего лишь черная точка в **пустынном** пространстве – **ничтожный человек** и **простенький** мольберт.*

[Барикко 2017: 65; пер. Г. Киселева]

Здесь приведены первые строки романа, которые представляют текст описательного характера. Описание само по себе очень простое: человек и мольберт (но: не человек с мольбертом!) стоят на пляже, и благодаря выразительности используемых языковых средств описание достигает более высокого когнитивного уровня. Повторение и выделение курсивом некоторых ключевых слов вызывает в сознании читателя **ассоциативные цепочки**, употребление метафор, например: *пляж – мир, совершенство, истина; человек – песчинка, трещина, мелочь*. Контрастное использование антонимов служат созданию подтекста, в котором выражена мысль о ничтожном состоянии человека и в то же время о необходимости его проживания на этой земле.

Переводчик романа на русский язык Г.П. Киселев с помощью тщательного подбора лексических и синтаксических средств смог сохранить информативную нагрузку подтекста и ритмический эффект подлинника. Обращает на себя внимание строение тематического поля **ничтожества** (итал.: 'il nulla') в оригинальном итальянском и переводном русском тексте. Автор романа А. Барикко формирует данное значение различными способами, иногда повторяя слово *nulla*, иногда подбирая к нему синонимы *niente*, *nullità* или квазисиноним *inezia*; иногда выстраивая семантические ассоциации посредством употребления

слов, напоминающих понятие малости и ничтожества, например: *granello* ('песчинка'), *impercettibile* ('едва заметный'), *minuscola* ('крошечная'); а также «играя» со словом *nulla*, которое по-итальянски еще обозначает 'ничего', и в разных случаях противопоставляя ему слово *tutto* ('все'). В свою очередь переводчик создал сеть ассоциаций, связанных с выделенным семантическим полем, в том числе при помощи слов *малость*, *мелочь*, *ничтожный* и др.; однако он не смог бесконечно повторять *ничтожество* и *ничего*. Кроме того, несовпадение в русском языке этих двух слов не позволило ему эффективно «играть» с противопоставлением *ничего* vs. *всё*. Переводчик сбалансировал частичную потерю, в том числе пользуясь уменьшительными ласкательными формами: *человечек*, *простенький*, которые в русском языке намного более распространены, чем в итальянском и которые в этом случае помогают усилить идею человеческой ничтожности. Перечисленные приемы участвуют в процессе создания образности текста.

Далее рассмотрим несколько случаев построения речевой образности в романе А. Барикко «Шёлк», где многие из **фигур речи** относятся именно к семантическому полю шёлка, как это продемонстрировано в следующих примерах:

*Una volta aveva tenuto tra le dita un velo tessuto con filo di seta giapponese. Era come tenere tra le dita **il nulla**.*

*Alla moglie Hélène portò in dono una tunica di seta che ella, **per pudore**, non indoss  mai. Se la tenevi tra le dita, era come stringere **il nulla**.*

[Baricco 2015: 33]

*Однажды он держал в руках платок, вытканый из шелковой японской нити. Так держат в руках **воздух**.*

*В подарок жене он привез шелковую тунику, которую **стеснительная** Элен так и не надела. Возьми ее в руках – и кажется, удержишь в руках **воздух**.*

[Барикко 2017: 20; пер. Г. Киселева]

В тексте представлен прием сравнения, элементами которого являются японский шёлк и *il nulla* ('ничтожество', 'ничего' или даже, в этом случае,

‘пустота’). В этом случае переводчик (также Г.П. Киселев) подобрал для этого слова другую переводческую пару: *шёлк – воздух*, слово, способное вызвать очень похожие ассоциации легкости, пустоты и прозрачности, хорошо сочетающееся с идеей шёлка.

Также обратим внимание на интересное решение для перевода элемента *per pudore* (букв. ‘по скромности’, ‘по стыдливости’), которое привело к небольшому смысловому сдвигу: в переводе стеснительность не просто является причиной того, что Элен так и не надела тунику, как в итальянском тексте, но и представляет собой качество той же Элен.

Нередко художественная образность создается при помощи синестезии, как в следующем случае, где глазам (органу зрения) приписывается качество безмолвия, принадлежащее слуховой сфере:

<i>L'ultima cosa che vide, prima di uscire, furono gli occhi di lei, fissi nei suoi, perfettamente muti.</i>		<i>Напоследок он увидел ее глаза: совершенно безмолвные, они неотрывно смотрели в его глаза.</i>
[Baricco 2015: 32]		[Барикко 2017: 20; пер. Г. Киселева]

Синестезия была передана адекватно, перевод является эквивалентным как на семантическом, так и на коммуникативном уровне. Однако в этом случае в итальянском тексте образность достигается и при помощи порядка элементов в предложении. Позиция слов *perfettamente muti* в конце предложения, абзаца, а также главы романа, позволяет придавать им особую значительность, что отражает ситуацию в романе: безмолвные глаза – это последнее, что видит персонаж романа (Эрве Жонкур), а также последнее, что видит читатель. Этот параллелизм в переводе утрачен, так же, как и часть художественного эффекта.

В следующем примере одно выражение в конце предложения содержит метафору, основанную на синестезии как комплексе чувственных восприятий:

<i>Dai timbri, la lettera sembrava provenire</i>		<i>Судя по штемпелю, письмо отправили</i>
--	--	---

da Ostenda.

Hérve Joncour la sfogliò e la osservò a lungo. Sembrava un catalogo di orme di piccoli uccelli, compilato con meticolosa follia. Era sorprendente pensare che erano invece segni, e cioè cenere di una voce bruciata.

[Baricco 2015: 91]

из Остенде. Эрве Жонкур долго листал и разглядывал его. Письмо **напоминало** **каталог миниатюрных птичьих лапок**, составленный с невменяемым усердием. Хотя это были какие-то знаки. Иначе говоря, это был **прах сгоревшего голоса**.

[Барикко 2017: 51; пер. Г. Киселева]

Эрве Жонкур держит в руках письмо на японском языке, которое он самостоятельно не может читать из-за незнания языка. Он может лишь наблюдать за внешними признаками письма, что вызывает у него ряд ассоциаций. Таким образом вводится сравнение с каталогом птичьих лапок, при анализе которого не следует забывать, что **птицы** являются одним из повторяющихся образов в романе: японский партнер и друг Эрве, богатый и властный Хара Кэй, имеет огромную вольеру, вместившую огромное количество разнообразных птиц; следуя его примеру, Эрве заводит дома небольшую вольеру, а дальше в романе он строит одну, огромную, в своем парке. Птицы в романе носят метафорический характер: они символизируют судьбу, так как Хара Кэй рассказывает об обычае читать будущее в птичьем полете; они олицетворяют свободу. В эпизоде, когда Эрве наблюдает за стаей летающих птиц, только что убежавших из вольеры японца, птицы демонстрируют идею возвращения домой, так как они магическим образом в итоге возвращают к вольере – таким образом строится параллелизм между птицам и Эрве, который тоже после своих путешествий всегда возвращается домой, в конце романа – окончательно.

Образ птиц сохранен в переводе как в глобальном плане на уровне романа, так и в анализируемом фрагменте текста. Обращает на себя внимание явная лексическая трансформация: перевод прилагательного *piccoli* ('маленькие') более специфическим вариантом *миниатюрные* с последующим семантическим сдвигом, вероятнее всего с целью сохранить художественную силу текста при помощи более суггестивного слова. На наш взгляд, перевод словом *маленькие* в данном случае является не только возможным, но и предпочтительным, так как он

и в семантическом и в стилистическом плане соответствует итальянскому тексту и в силу этого позволяет точнее воссоздавать его коммуникативный эффект.

В выделенном в тексте выражении *cenere di una voce bruciata* представлено сразу две метафоры: *знаки – прах* и *голос – сгоревший, как прах*. Обе метафоры сохранены в переводе. Метафора *una voce bruciata – сгоревший голос* основана на контрасте чувств восприятия: если *голос* относится к сфере слуха, действие *гореть* и связанный с ним *прах* ассоциируются скорее со зрением, с обонянием и с осязанием. Это выражение также намекает на безмолвие женщины, которая предположительно является автором письма, чей голос Эрве никогда не услышал. Парадоксально, что письмо написала, как выясняется, его жена, обладательница чарующего голоса, как неоднократно утверждается в романе.

В следующем примере метафора в переводе была заменена на сравнение:

<i>Compì 33 anni il 4 settembre 1862. Pioveva la sua vita, davanti ai suoi occhi, spettacolo quieto.</i>	<i>4 сентября 1862 ему исполнилось тридцать три года. Жизнь струилась перед его взором как дождь: легко и безмятежно.</i>
[Baricco 2015: 35]	[Барикко 2017: 21; пер. Г. Киселева]

Решение осуществить объяснительный перевод, частично означающий потерю в образно-ассоциативном плане из-за приема экспликации, в этом случае обусловлено спецификой русского языка, где существует несколько вариантов для передачи значения глагола *piovere*, а именно: *идти (дождь)*, *лечь (дождь)*, *дождить*, *струиться (вода)*. Необходимо отметить разницу в значении этих единиц: если наиболее распространенной и самой нейтральной формой является выражение *идет дождь*, *льет дождь* чаще всего относится к сильному, крупному дождю, а *дождит* – к мелкому. Глагол *струиться* несколько иначе описывает действие, как будто со стороны пассивного зрителя, что больше всего подходит для передачи смысла итальянского текста. Помимо этого остальные варианты перевода в данном случае неприемлемы, т.к. с семантической точки зрения они не могут относиться к жизни, в отличие от *струиться*. При использовании этого

глагола для сохранения метафоры стало необходимым добавить сравнение *как дождь*.

В итальянском оригинале присутствует и другая метафора – аналогия между жизнью персонажа Эрве Жонкура и спектаклем, повторяющаяся в романе несколько раз. Однако данная метафора было опущена в переводе.

Напротив, в следующем фрагменте понятие спектакля было передано, хоть и с некоторым семантическим сдвигом:

Ogni tanto, nelle giornate di vento, scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile spettacolo, lieve, che era stata la sua vita.

[Baricco 2015: 108]

Иногда, ветреным днем, он спускался к пруду и часами смотрел на воду, расчерченную легкими и необъяснимыми картинами, в которые слагался его жизни.

[Барикко 2017: 62; пер. Г. Киселева]

Здесь перевод сопровождается лексической трансформацией: заменой образа *спектакля* (*spettacolo*) на образ *картины*. Суть трансформации заключается в том, что слово *spettacolo* ассоциируется в первую очередь с театром, а *картина* может относиться как к живописи, так и к фильмам. Однако сохраняется аналогия между жизнью персонажа и произведением искусства, также как и описание позиции персонажа Эрве как пассивного зрителя.

Понятие спектакля связано с характером Эрве Жонкура и его подходом к жизни, четко описанным в самом начале романа, а именно:

Era d'altronde uno di quegli uomini che amano assistere alla propria vita, ritenendo impropria qualsiasi ambizione a viverla.

[Baricco 2015: 10]

Тем более, что был он из тех, кому по душе созерцать собственную жизнь и кто не приемлет всякий соблазн участвовать в ней.

[Барикко 2017: 9; пер. Г. Киселева]

В этом фрагменте обращает на себя внимание переводческое решение, принятое относительно перевода глагола *viverla* ('жить'). Переводческая задача

содержала определенную трудность в связи со спецификой русского глагола *жить*, который не предполагает прямого дополнения, тем самым являясь нежелательным вариантом перевода в данном контексте. Задача была успешно решена при помощи глагола *участвовать*, который позволяет, хоть и с небольшим смысловым сдвигом, достаточно точно передать значение оригинала при построении естественно звучащего русского предложения.

В итоге отметим, что образность в романе достигнута не только посредством конкретных языковых приемов, таких, как проанализированные выше тропы, а также в плане произведения в целом при помощи разработки и раскрытия нескольких ключевых образов, таких как образы шелка, птиц, голоса и спектакля, например. Отметим, что эти образы имеют символический характер, что подтверждает идею об обобщающей функции художественного образа и обуславливает реализацию художественной ценности проанализированных произведений А. Барикко в оригинале и в переводе.

С точки зрения перевода необходимо иметь в виду, что важно будет обратить внимание не только на перевод отдельных фрагментов текста, но и на перевод текста как единого целого с особым акцентом на сохранение когерентности при создании целостного текста. Очевидно, что данное условие является обязательным для выполнения перевода не только художественного, но и любого другого текста.

3.2.2. Образы персонажей в произведениях А. Барикко «Море-океан», «Шелк», «1900-й. Легенда о пианисте» и «Мистер Гвин»

В произведениях А. Барикко очень четко сконструированы образы персонажей, или собственно литературные образы. Для его романов характерно наличие несколько главных ролей, каждая из которых несёт определенную смысловую текстообразующую нагрузку.

В качестве примера представим два, на первый взгляд резко отличающихся друг от друга, произведения автора, которые при углубленном анализе

раскрывают структурные сходства: это романы «Море-океан» (1993 г., русский перевод 1998 г.) и «Мистер Гвин» (2011 г., русский перевод 2014 г.).

В романе «Море-океан» жизни различных персонажей пересекаются в сюрреалистической таверне на побережье моря, где каждый из них находится в состоянии поиска чего-то важного: профессор Бартльбум ищет конец моря для написания последней статьи своей «Энциклопедии лимитов»; очаровательная дама Анн Деверия лечится от «неверности» своему мужу; девушка Элизевин ищет покоя от своих страхов; известный портретист Плассон пытается изобразить море. Параллельно море становится смертельным врагом и одновременно единственным средством спасения для пассажиров французского фрегата, потерпевшего кораблекрушение. Именно тема моря является звеном, связывающим истории персонажей.

Роман «Мистер Гвин» строится вокруг истории главного персонажа – Джаспера Гвина, популярного писателя, решившего прекратить писательскую деятельность. В поиске самого себя он придумывает новую профессию, которой он намерен посвятить свою жизнь: он станет переписчиком, но не обычным переписчиком, а, как он сам говорит, ‘переписчиком людей’ – Джаспер Гвин начинает писать портреты словами, изображая личности своих моделей, чьи истории пересекаются в тайной студии, которую Джаспер специально подобрал и оборудовал.

В обоих романах среди всех прочих присутствует и выделяется **образ персонажа-художника**: Плассон в «Море-океан» и Джаспер Гвин в «Мистер Гвин». Их деятельность различают лишь средства написания картины: Джаспер пишет свои портреты словами, Плассон изображает море морской водой на белом полотне. Обоих персонажей отличает парадоксальность их творчества. А. Барикко очень детально описывает **творческий процесс**, в который вовлечены персонажи. Так, Плассон часами сидит на пляже перед мольбертом, наблюдая за морем:

L'uomo non si volta neppure. Continua a fissare il mare. Silenzio. Di tanto in tanto intinge | *Человек даже не оборачивается. И не отводит глаза от моря. Тишина. Время от*

*il pennello in una tazza di rame e abbozza sulla tela pochi tratti leggeri. Le setole del pennello lasciano dietro di sé l'ombra di una pallidissima oscurità che il vento immediatamente asciuga riportando a galla il bianco di prima. **Acqua**, nella tazza di rame c'è solo acqua. E sulla tela, niente. Niente che si possa vedere.*

[Baricco 2012: 12]

*времени он погружает кисть в медную чашечку и наносит на холст несколько тонких мазков. Щетина оставляет по себе бледную тень, мгновенно уносимую ветром, который возвращает холсту его изначальную белизну. **Вода**. В медной чашечке одна вода. А на холсте – ровным счетом ничего. Ничего, что можно было бы увидеть.*

[Барикко 2017: 66; пер. Г. Киселева]

В этом фрагменте текста и в оригинале, и в русском переводе подчеркивается скрупулезность работы Плассона, а также ее парадоксальность – живописец рисует море не красками, а водой (более того, как читатель узнает дальше, он его рисует морской водой). Действия персонажа описываются элементарным языком в логической последовательности. Текст характеризуется простой синтаксической организацией высказываний, главным образом паратаксической – данная характеристика сохранена и в переводе.

Отметим, что отдельные важные понятия выделены в тексте при помощи особо коротких высказываний. Например, слово *silenzio*, составляющее отдельное предложение, задает медленный темп текста, заставляя читателя остановиться, сделать вдох и почувствовать спокойствие описываемой сцены. Слово *silenzio*, как и его русский эквивалент *тишина*, является ономапопеическим: казалось бы, если и невозможно воспроизводить звучание тишины, то содержащиеся в этих словах звуки ‘s’, ‘ts’ и ‘ʃ’ как бы производят успокоительный эффект и помогают создавать атмосферу.

В случае слова *acqua*, подчеркнутого в итальянском тексте при помощи его позиционирования в начале предложения и усиления запятой, в русском тексте переводчиком было принято решение составить отдельное номинативное предложение *Вода*. И в оригинале, и в переводе это слово вызывает удивление читателя и для завершения этого эффекта повторяется сразу же, уже через несколько слов.

Также отметим использование в тексте курсива для слова *vedere* (*увидеть*, выделено нами жирным шрифтом), которое намекает на несоответствие простоты действий художника и сложности сущности его творчества. Данный случай служить ярким примером графического построения образности в художественном тексте: слово понимается не в своем основном значении, а в переносном – автор ссылается не на простое действие *видеть*, а на более глубокий уровень восприятия. В воображении читателя создается богатый подтекст, который, на наш взгляд, успешно воссоздается в переводе.

Образ персонажа создается не только при помощи описания его деятельности, но и посредством его собственной речи, в которой и форма, и содержание играют важную роль для характеристики героя. Своему собеседнику и впоследствии другу профессору Бартльбуму художник Плассон объясняет, в чем состоит сложность его задачи – написать портрет моря:

*PLASSON – Il problema è: **dove cavolo sono gli occhi del mare?** Non riuscirò mai a combinare nulla finché non lo scoprirò, perché quello è il principio, capite?, il principio di tutto, e finché non capirò dov'è continuerò a passare i miei giorni a guardare questa maledetta distesa d'acqua senza... (stop). (...).*

*PLASSON – È questo il problema: **dove inizia il mare?***

[Baricco 2012: 70]

*П л а с с о н: А вот такой: **Где, черт возьми, у моря глаза?** Пока я этого не пойму, ничего путного у меня не выйдет, потому что это начало, понимаете? начало начал, и пока я это не уясню, где оно, я буду до конца дней смотреть на эту проклятую гладь, которая... (стоп). (...).*

*П л а с с о н: Вопрос в том, **где начинается море.***

[Барикко 2017: 121 пер. Г. Киселева]

Текст, являющийся частью диалога между Плассоном и Бартльбумом, графически и синтаксически построен как сценарий театральной пьесы. Структура текста, употребление разговорных выражений, например: *dove cavolo sono* (*‘где, черт возьми’*), неизбежное выделение интонационного пика предложения создают эффект живости разговорной речи. Незаконченность предложений, характерная для идиолекта данного персонажа, позволяет создавать

чувство неопределенности. Перечисленные особенности текста отражают черты характера героя: Плассон – экстравагантный персонаж, он не боится говорить прямо, но теряется в своих мыслях, у него совершенно другое восприятие реальности, которое сложно выразить словами.

В этом фрагменте, помещенном в середине романа, дается разъяснение вопроса, который Плассон пытается решить – он не может изобразить море, поскольку не может определить, где оно начинается. Ранее в тексте он разъясняет, что при написании портретов людей он начинает с изображения их глаз, а глаза моря он не может найти. Художник поставил перед собой невыполнимую задачу – ведь море не имеет начала. Он хочет постичь непостижимое и становится воплощением ничтожности человека перед бесконечностью вселенной. Таким образом на примере Плассона явно продемонстрирована обобщающая функция художественного образа. Тема глаз моря – метафора, которая неоднократно встречается в романе: на самом деле далее в тексте выясняется, что глаза моря – это корабли.

Перейдем к анализу образа Джаспера Гвина. Как и Плассон, этот персонаж является очень внимательным наблюдателем. Он часами находится в своей студии вместе с людьми, позирующими ему, – субъектами его портретов – и наблюдает за ними, за их поведением, что позволяет ему почувствовать их сущность, чтобы потом отразить ее в словесных портретах, сравните:

*Si sedette e rimase a lungo a guardarla. Come non aveva ancora mai fatto, **da vicino** seguiva i dettagli, le pieghe del corpo, le sfumature della pelle, le piccole cose. Non gli importava di fissarle nella memoria, non sarebbero servite al suo ritratto, ma **attraverso quel guardare** acquistava una **vicinanza clandestina** che invece lo aiutava, e lo portava **lontano**. Lasciò che il tempo passasse senza mettere fretta alle idee che sentiva arrivare, rade*

*Уселся и долго смотрел. Как никогда раньше, **вблизи** разглядывал детали, складки тела, оттенки белизны, всякие мелочи. Он не старался закрепить их в памяти, они бы не пригодились для портрета, но, **глядя вот так на Ребекку**, обретал некую тайную **близость**, которая помогала ему, продвигала далеко **вперед**. Время шло по себе и шло, а он не торопил мысли, которые, он чувствовал, приближались поодиночке, беспорядочно, как*

e disordinate come gente da un confine.

[Baricco 2014: 74-75]

| *люди с далекого предела.*

[Барикко 2017: 392; пер. А. Миролюбовой]

Перед «переписчиком» Джаспером Гвином – не море, а человеческое существо, обнаженное, одинокое в пустом пространстве студии, где находятся только кровать, два кресла и постепенно угасающие лампочки. В такой обстановке человек раскрывается и показывает свою натуру. В описанной сцене модель – девушка Ребекка – достигла такого уровня комфорта в этих суровых условиях, что уснула в присутствии Джаспера, который может наблюдать за ней вблизи и замечает самые мелкие детали.

В тексте представлен контраст между понятиями «близость» и «отдалённость» – приобретенная близость к телу Ребекки уводит Джаспера далеко, и также издалека приходят к нему идеи. Данная мысль отражена в употребляемых словах: в итальянском – *da vicino, una vicinanza, lontano, confine*; в русском – *вблизи, близость, далеко вперед, с далекого предела*. Таким образом данный контраст в переводе сохранен и подкреплен употреблением словосочетания *с далекого предела* там, где в итальянском тексте просто слово *confine* (букв. ‘граница, предел’, а в переносном значении ‘ссылка’).

Не всегда переводчику удалось сохранить уровень образности оригинала в связи с невозможностью воспроизвести некоторые эффектные конструкции. Например, конструкция *attraverso quel guardare* (букв. ‘через действие наблюдения’) характерна для итальянского литературного языка, а в русском языке это типичное употребление переводчику пришлось заменить на более эксплицитную конструкцию, которая не несёт соответствующую стилистическую нагрузку, сравните: *глядя вот так на Ребекку*.

Следующий фрагмент представляет нам не только действия персонажа, но и также его мысли и внутренний мир. Во время позирования моделей переписчик Мистер Гвин делает пометки:

Gli venne in mente di portarsi un taccuino. |

Ему вздумалось принести с собой

*Lo scelse non troppo piccolo, i fogli color crema. Con una matita, allora, ogni tanto scriveva parole, poi strappava il foglietto e lo attaccava con una puntina al pavimento di legno, scegliendo ogni volta un posto diverso, come uno che disponesse **trappole per topi**.*

[Baricco 2014: 71]

блокнот. Выбрал не очень маленький, с кремовыми листками. Теперь время от времени карандашом писал слова, потом вырывал листок и прикалывал кнопкой к дощатому полу, каждый раз выбирая другое место, будто расставлял **мышеловки**.

[Барикко 2017: 388; пер. А. Миролубовой]

С характерным для него вниманием к деталям Джаспер Гвин использует блокнот и пишет слова на листках, а затем аккуратно раскладывает их на полу. Своеобразие его движений отлично выражено и в русском переводе, в котором также сохранен образ мышеловки: Джаспер располагает бумажки по полу как мышеловки, будто он пытается поймать и остановить, задержать свои мысли.

Еще одно сходство между Мистером Гвином и Плассоном обнаруживается в том, что оба персонажа пережили серьезную перемену, которая привела к изменению их деятельности. Чередование длительной неизменности жизни персонажей и внезапных масштабных перемен присутствует и в других произведениях А. Барикко и является их композиционной особенностью: оно часто отражается в переходе от медленного темпа повествования к более динамичному ритму.

Так, Плассон целую жизнь писал портреты людей и пользовался большой популярностью у представителей богатого класса. Но однажды он внезапно решил изменить свой статус и посвятить себя новой задаче:

*Plasson avrebbe potuto continuare così per anni. **Le facce dei ricchi non finiscono mai**. Ma, **di punto in bianco**, decise **un giorno** di mollare tutto, E di andarsene. Un'idea molto precisa, e covata dentro per anni, se lo portò via.*

Fare un ritratto al mare.

[Baricco 2014: 67]

Плассон мог бы запросто продолжать в том же духе. **Богатая мордоплясия неиссякаема**. Но он решил все бросить. И уйти. Ясная, выношенная за долгие годы мысль увлекла его за собой.

Написать портрет моря.

[Барикко 2017: 118; пер. Г. Киселева]

Глубокая перемена происходит в жизни Плассона просто и внезапно, хотя мысль об этом посещала его уже давно. Внезапность этого события подчеркнута в итальянском языке и выражением *di punto in bianco*, которое можно перевести на русский как ‘ни с того ни с сего’, и выражением *un giorno*, то есть ‘в один день’. Однако переводчиком в этом случае принято решение опустить обе единицы.

Художник ставит перед собой конкретную цель, которая сразу представляется парадоксальной, ведь портреты обычно изображают людей, а не море. Необычное сочетание слов *fare un ritratto al mare* (*написать портрет моря*), как и лапидарность короткого изолированного предложения, сохранены в тексте на русском языке и способствуют созданию образности текста.

Обратим внимание на комментарий, который вставлен в текст в свободной форме, но мог бы принадлежать и самому Плассону: *le facce dei ricchi non finiscono mai* (букв. ‘морды богачей никогда не заканчиваются’, то есть в данном контексте, ‘богачами полон мир’), переведенный как *богатая мордоплясия неиссякаема*. Отметим использование окказионализма *мордоплясия*, подробное толкование которого не зафиксировано в словарях, где это слово относится к списку синонимов *лицо* [Словарь синонимов русского языка. Практический справочник 2011: Электронный ресурс]. Таким образом слово *мордоплясия* семантически связано с итальянским аналогом *facce* (букв. ‘лица’, ‘морды’), а также соответствует итальянскому тексту с точки зрения его стилистической характеристики (разговорная речь).

Успешный писатель Джаспер Гвин также принимает решение о смене профессии, но в его случае в момент этого решения он не представляет, чем будет заниматься, и конкретная мысль о новой профессии возникает только спустя два года:

<i>Mentre camminava per Regent's Park – lungo un viale che sempre sceglieva, tra i tanti – Jasper Gwyn ebbe d'un tratto la limpida sensazione che quanto faceva ogni giorno per</i>		<i>Гуляя в Риджентс-парке по дорожке, которую он всегда выбирал из прочих, Джаспер Гвин внезапно ощутил со всей ясностью: то, чем он занимается</i>
---	--	---

guadagnarsi da vivere non era più adatto a lui. Già altre volte lo aveva sfiorato quel pensiero, ma mai con simile pulizia e tanto garbo.

[Baricco 2014: 9]

ежедневно, зарабатывая себе на жизнь, больше ему не подходит. Это мысль и раньше брезжила у него, но никогда не являлась в такой чистой и отточенной форме.

[Барикко 2017: 329; пер. А. Миролюбовой]

В приведенном фрагменте особенно заметен контраст между неизменностью жизни писателя, который всегда гуляет по одной же дорожке и каждый день выполняет одни и те же действия, и моментальностью четкой мысли о необходимости перемены. Контраст выражен противопоставлением слов *sempre* и *d'un tratto*, который отражен в русском тексте с помощью слов *всегда* и *внезапно*.

Обратим внимание на использование типичной синтаксической трансформации: первое высказывание, содержащее в итальянском сложноподчиненную конструкцию, вводимое союзом *che*, в русском переводе разбито на два предложения.

Перед читателем не просто описание фактов жизни персонажей, но представлена ситуация, с которой сталкивается любой человек и в которой состоит сущность человеческого бытия – потребность к переменам. В этих текстах конкретная история персонажей является изображением универсальности отношения человека к жизни и его чувств перед вселенной, как и словесные портреты Джаспера Гвина являются попыткой изобразить саму сущность индивида, и через свои «бесцветные белые картины» Плассон пытается охватить бесконечное совершенство моря.

Рассмотрим построение образа персонажа второго плана в другом произведении А. Барикко – «Шёлк». В романе предстает история Эрве Жонкура, молодого человека из маленького французского городка, где во второй половине XIX века обосновались несколько производителей шелка. Эрве связан с шёлком: раз в год он ездит в Северную Африку или на Ближний Восток, где покупает яички шелковичных червей, чтобы перепродать их французским шелководам. Но когда моровое поветрие пембины распространяется практически по всему миру,

единственным местом, где можно покупать здоровые яички, оказывается Япония. Эрве отправляется именно туда, завершая длинное, трудное путешествие. В Японии он знакомится с властным богатым человеком Хара Кэй, у которого он покупает товар и с которым у него начинаются дружеские отношения. Персонаж Хара Кэй является второстепенным, в романе он участвует всего лишь в нескольких сценах, но, тем не менее, это один из самых суггестивных героев. Вот фрагмент романа, в котором впервые вводится этот персонаж:

Hara Kei era seduto a gambe incrociate, per terra, nell'angolo più lontano della stanza.

(1) *Indossava una tunica scura, non portava gioielli.* (2) *Unico segno visibile del suo potere, una donna sdraiata accanto a lui, immobile, la testa appoggiata sul suo grembo, gli occhi chiusi, le braccia nascoste sotto l'ampio vestito rosso che si allargava tutt'intorno, come una fiamma sulla stuoia color cenere.* (3) *Lui le passava lentamente una mano nei capelli: sembrava accarezzasse il manto di un animale prezioso, e addormentato.* (4)

[Baricco 2015: 25]

На полу, в самом дальнем углу комнаты, скрестив ноги, сидел Хара Кэй. (1) **Темная**

туника, никаких украшений. (2) *Единственная зримая примета власти – недвижно лежащая рядом женщина: голова покоится на его животе, глаза сомкнуты, руки упрятаны в широкое алое кимоно, полыхающее как пламя на пепельной циновке.* (3) *Он медленно запускает пальцы в ее волосы, словно поглаживая шерстку задремавшего ценного зверька.* (4)

[Барикко 2017: 16-17; пер. Г. Киселева]

Первое путешествие Эрве в Японию заканчивается, и он собирается уезжать, когда Хара Кэй вызывает его к себе. На статус Хара Кей указывает женщина, лежащая рядом с ним. Внимание читателя обращается сначала на фигуру и позу Хара Кэй, потом на лицо женщины, затем на ее платье, как бы следуя за движением взгляда Эрве.

Отметим отсутствие главного глагола в предложении, указанном номером 3, в тексте на итальянском – образы (*una donna, la testa, gli occhi, le braccia*) перечисляются через запятую, из них складывается общая картина лежащей женщины. Данную характеристику можно рассматривать как стилистический прием. В русском переводе стало необходимым в этом высказывании добавить

глагол *покоится*, из-за чего художественный эффект частично теряется. Однако безглагольная структура все же была использована во втором высказывании, там, где в итальянском языке глагол присутствует.

Образ Хара Кэй как будто дополняется образом женщины, чье кимоно напоминает пламя. Речевой троп сравнения отражен в переводе и усилен деепричастием *поlyingающее*. Примечательно, но русский переводчик выбрал более специфический термин *кимоно* для перевода итальянского слова общего значения *abito* ('платье', 'костюм', а также 'одежда' в целом).

Самая запоминающаяся деталь в приведенном фрагменте – отношение Хара Кэй к женщине, описываемое при помощи метафоры: женщина становится ценным зверком с прекрасной шерсткой, и Хара Кэй гладит ее. Образ зверя и его хозяина очень важен для построения образа персонажа: Хара Кэй настолько богат и властен, что в сюрреалистическом мире романа он может обращаться к людям, как к принадлежащим ему животным.

Образ персонажа не может не передаваться посредством его собственной речи. Для Хара Кэй родным языком является японский, но он также говорит по-французски. В этом плане интересно соотношение двух его языковых личностей:

Allora Hara Kei iniziò a parlare, nella sua lingua, con una voce cantilenante, disciolta in una sorta di falsetto fastidiosamente artificioso.

[...] Hara Kei si interruppe, sollevò una delle tazze di tè, a porto alle labbra, lasciò passare qualche istante e disse

- Provate a dirmi chi siete.

Lo disse in francese, strascicando un po' le vocali, con una voce rauca, vera.

[Baricco 2015: 25-26]

Хара Кэй заговорил на своем языке. Его напевный голос истончался в назойливо-искусственном фальцете.

[...] Хара Кэй прервался, взял одну из чашек, поднес ее к губам и, помедлив, произнес:

- Попробуйте рассказать о себе.

Он произнес это по-французски, слегка растягивая гласные, хриловатым, искренним голосом.

[Барикко 2017: 17; пер. Г. Киселева]

Контраст между голосом Хара Кэй, когда он говорит либо по-японски, либо по-французски, подчеркивается в тексте при помощи противопоставления, с одной стороны, слов *cantilenante, falsetto, fastidiosamente, artificioso* и, с другой стороны, – слов *rauca, vera*. Данное семантическое противопоставление повторяется и в русском тексте посредством единиц, с одной стороны, – это *напевный, назойливо-искусственный, фальцет*; и, с другой стороны, – *хриловатый, искренний*. Выраженный контраст относится не только к характеристике голоса героя, но и тем самым отражает его двойственную личность.

Просьба Хара Кэй *provate a dirmi chi siete* (букв. ‘попробуйте сказать мне, кто вы’) скрывает за собой более глубокое значение: мужчина не хочет, чтобы Эрве бегло и кратко рассказал о себе, напротив, он хочет постичь его сущность. На такое желание Хара Кэй указывает его высказывание: глагол *provate* (‘попробуйте’) дает понять, что задача не проста, и *dirmi chi siete* (букв. ‘сказать, кто вы’) в этом контексте является функционально маркированным. Обычно вопрос *chi siete?* предполагает короткий ответ, всего несколько слов, чтобы идентифицировать человека, но если бы Хара Кэй желал услышать такой ответ, он бы не начал свой вопрос с *provate*. А если бы он хотел услышать рассказ, то он бы попросил *raccontatemi di voi* (‘расскажите о себе’). По этим причинам вопрос следует понять так: «Попробуйте рассказать мне, кто Вы такой на самом деле? Что Вы собой представляете?». Таким образом создается богатый подтекст, который характеризует текст и самого персонажа, и который необходимо воссоздать в переводе. В русском тексте это значение частично утеряно, так как было использовано выражение *рассказать о себе*, но все же слово *попробуйте* указывает на более глубокий смысл вопроса. Просьба, скрытая в подтексте, мгновенно понимается собеседником Эрве, который начинает долгий рассказ о самом себе:

<i>All'uomo più imprevedibile del Giappone, al</i>	<i>Недоступнейшему из японцев, хозяину</i>
<i>padrone di tutto ciò che il mondo riusciva a</i>	<i>всего, что пришельцам удавалось вывезти с</i>

portare via da quell'isola, Hervé Joncour provò a raccontare chi era.

[Baricco 2015: 25-26]

чуждального острова, попытался Эрве Жонкур рассказать, кто он такой.

[Барикко 2017: 17; пер. Г. Киселева]

В проанализированном фрагменте дается прямое определение персонажа Хара Кэй, которому противопоставлен персонаж романа «Шёлк». Обратим внимание на слова *рассказать, кто он такой* в переводе, в которых улавливается глубокое значение рассказа о себе в этом контексте, на что собственно и указывает выбор конструкции *кто он такой* вместо другого возможного и более простого варианта *кто он*.

Итальянский текст отличается наличием синекдохи, заключающейся в употреблении слова *il mondo* ('мир, свет') в значении «жители других стран мира». В переводе был предложен вариант *пришельцы*, который с референциальной точки зрения является эквивалентным переводом, но не передает образно-ассоциативную нагрузку итальянского текста. Была сделана попытка скомпенсировать эту потерю при помощи выражения *чуждальный остров*, однозначно более суггестивный, чем итальянский *quell'isola*.

В приведенных фрагментах построение образа персонажа осуществляется в первую очередь посредством описания его действий и взаимоотношений с другими персонажами, а также при помощи наглядной характеристики их речи. С нашей точки зрения, речь персонажа не только раскрывает его чувства и мысли, но и дает возможность охарактеризовать его стиль речи, или идиолект. Таким образом, речь персонажа передает характерное стилистическое значение, что крайне важно для построения его образа. Для адекватного воссоздания образа героя в переводе ключевую роль играет предварительный анализ его построения в оригинале. Только знание ключевых моментов жизненного опыта персонажа, его или ее характера, поведенческих особенностей, отношения к другим людям (персонажам) позволяет переводчику подобрать необходимые языковые средства

перевода как описательных, так и повествовательных и диалогичных частей текста об этом персонаже.

Еще один существенный способ характеристики персонажа художественного произведения – его имя, которое часто несет символическое значение. Как отмечает Л.Н. Лунькова, «в художественной литературе функции имени собственного в подавляющем большинстве случаев сводятся к характеристике персонажа и, помимо называния, могут играть описательную роль» [Лунькова 2010: 47]. В связи с этим вопрос о переводе имен приобретает особую значимость и представляет собой весьма сложную задачу в силу многочисленных факторов, которые необходимо учесть, в том числе фонетический аспект имени, его национально-языковая принадлежность, принцип благозвучия, потенциальное существование исторической традиции перевода конкретного имени, характеризующие компоненты значения имени [Ермолович 2001: 15-35]. С учетом этих факторов и в соответствии с целью перевода переводчик выбирает один из имеющихся вариантов для передачи имени собственного, а именно: прямой перенос имени в исходной форме в текст перевода (при необходимости через транслитерацию или транскрипцию), ономастическое соответствие (использование варианта имени согласно сложившейся традиции в языке перевода), комментирующий перевод (с небольшой переводческой сноской), уточняющий перевод (с добавлением краткого уточнения прямо в тексте), описательный перевод (передача значения имени собственным нарицательным словом или словосочетанием), преобразующий перевод [там же: 35-36].

В произведениях А. Барикко в большинстве своем собственные имена персонажей вымышленные, но они созданы по модели реальных имен. В силу того, что это нереальные имена, они становятся инструментом для создания сюрреалистической атмосферы романов, а в то же время характеризуются выраженным ассоциативным фоном.

Имена собственные в рассматриваемых произведениях являются маркированными с точки зрения национально-языковой принадлежности, обладая иностранными корнями, прежде всего английскими и французскими. Это как

правило, указывает на происхождение персонажа. Например, Хара Кэй (Hara Kei) – японец, персонаж «Море-океан» Андре Савиньи (Dott. Savigny) – французский врач, персонаж Том (Tom) из романа «Мистер Гвин» – англичанин и т.д. Иногда национальная принадлежность персонажа неизвестна, но иностранное имя вызывает определенные ассоциации, которые дополняют его образ, как в случае художника Плассона (Plasson), фамилия которого фонетически напоминает французскую.

Помимо этого, имя персонажа может отражать его характер, как в случае Мадам Бланш (Madame Blanche) из романа «Шелк», чья элегантность и изящность выражены в ее имени. Также отметим контраст между семантическим значением имени (*blanche* по-французски означает *белая*, что ассоциируется с чистотой, невинностью) и видом деятельности женщины-хозяйки публичного дома. По-видимому, речь идет о псевдониме: Мадам Бланш – японка, давно обосновавшаяся во Франции. Яркий пример также представляет собой профессор Бартльбум Исмаил Аделанте Исмаил (Ismael Adelante Ismael Bartleboom, prof.): длинное и помпезное имя подчеркивает его интеллигентность и формальный, официальный стиль общения.

Очевидно, что для передачи имен собственных применяется преимущественно прямой перенос имени в исходной форме в текст перевода при помощи транскрипции в соответствии с фонетическими правилами иностранного и русского языка. Однако в случае главного героя театрального монолога «1900-й. Легенда о пианисте» был выполнен преобразующий перевод имени на русский язык. Героя зовут в итальянском тексте Danny Woodmann T.D. Lemon Novescento, в переводе – Дэнни Будмэн Т.Д. Лемон Тысяча девятисотый. История этого имени весьма своеобразная: персонаж родился на корабле, и всего лишь через несколько дней после рождения был брошен родителями и найден одним матросом, который назвал его Дэнни Будмэн в честь себя. Он добавил Т.Д. Лемон, название фирмы, как надпись на коробке, в которой лежал младенец, и, наконец, Тысяча девятисотый, как только что начавшийся новый век. Таким образом, персонаж становится символом целого века и своего времени и передача семантических

свойств его имени через преобразующий перевод на русский язык необходима для того, чтобы воссоздать эту метафору для русского читателя.

Отметим еще один аспект имени персонажа – число в конце 1900 (Тысяча девятисотый), который может восприниматься как счет, по аналогии с такими именами, как например Петр I и Екатерина II. С этой точки зрения 1900 может намекнуть на огромное количество детей, которые и до персонажа романа А. Барикко были брошены родителями в похожих обстоятельствах из-за нищеты.

3.2.3. Образ моря в романе А. Барикко «Море-океан»

В романе «Море-океан» семантическое поле *more* охватывает весь текст. Морским является место, где происходит действие. Как волшебная нить, море – так или иначе – объединяет жизни персонажей романа и для каждого из них оно приобретает различное значение. Море – не пассивная составляющая их историй и жизней, а настоящий живой участник, выполняющий ключевые действия. Море само становится героем романа.

Образ моря трактуется в романе как в непосредственной прямой речи и в мыслях персонажей, так и в описательных частях, которые иногда становятся длинными авторскими отступлениями. К морю относятся различные и иногда противоположные качества, которые подчёркивают его изменчивую натуру.

В Таблице А в Приложении 1. «Образ моря в романе «Море-океан»: качества моря» перечислены качества моря, выраженные в романе преимущественно при помощи существительных и прилагательных, но иногда и более сложных оборотов. В некоторых примерах обозначенные качества в тексте относятся не к морю, а к его частям – в подобных случаях референт указан в скобках. Для наиболее эффективного анализа языкового материала в тех случаях, когда выделенная единица переведена в русском тексте словом в косвенном падеже, в таблице она указана в именительном падеже; подобные примеры отмечены знаком звездочки. Там, где перевод принципиально отличается от буквального

значения оригинала, в скобках указывается буквальный перевод. Единицы перечисляются в порядке их появления в романе.

Растянутый и богатый список эпитетов опровергает первое представленное в тексте романа определение моря, озвученное персонажем Бартльбумом и утверждающее, что море «всегда одинаковое». Наоборот, в романе море обладает обширным спектром качеств, часто противопоставляющихся друг другу, и в тексте самого романа представление о нем пополняется и развивается до осознания статуса моря как моря-океана, включающего в себя все на свете.

В результате анализа эпитетов и их семантических различий были выявлены следующие главные качества моря: огромность / беспредельность, красота / чудесность / роскошность, нежность, сила / мощь / непобедимость, благотворность, чуждость / непостижимость / непредсказуемость, уникальность / неповторимость, чудовищность / бесчеловечность, ужасность / грязь.

Среди авторских приемов, направленных на создания образа моря, отметим следующие:

- усиление значения прилагательного при помощи наречия (*esageratamente bello* / *преувеличенно красиво* и т.д.);

- усиление выражаемого значения посредством употребления квазисинонимов (*cornice, scenario, fondale* / *оправа, сцена, декорация, l'unico e il solo* / *единственный и неповторимый* и т.д.), или слов с одинаковым корнем (*meraviglioso sopra ogni meraviglia* / *великолепнее всякого великоления* и т.д.);

- изложение эпитетов в форме биннома, часто включающего антонимы (*padrone e servo* / *господин и раб, vittima e carnefice* / *жертва и палач* и т.д.);

- прием синекдохи (*luce di ghiaccio* / *ледяным светом*);

- прием оксиморона (*meraviglioso mostro* / *прекрасное чудовище*);

- прием гиперболы (*mostro infinito* / *необъятное чудовище*);

- прием метафоры (*l'ago della sua guarigione* / *точка ее исцеления*);

- прием метонимии (*l'acqua che puoi tenere nel cavo della mano* / *вода, что можно зачерпнуть ладонью*);

- олицетворение в образа моря абстрактных понятий (*l'odio e la disperazione / ненависть и отчаяние, la pietà e la rinuncia / жалость и отказ* и т.д.);
- персонализация моря (*spettatore / соглядатай, padrone / властелин, maestro / учитель, signore / господин* и т.д.);
- употребление заглавных букв в начале слова в ненормативных случаях (*il Santo, l'Unico e il Solo / Святой, Единый и Нераздельный, l'Oceano Mare / Море-Океан*).

Как показано для примеров в скобках, перечисленные приемы успешно реализуются в переводе. Однако отметим следующие лексические и синтаксические трансформации:

- замена лексических единиц на единицы с более узким или специфическим значением (*il grande membro marino / непомерная морская утроба, serafica cura / благотворное средство, un'umanità derelitta e barbara / опустившиеся бродяга или краснокожие дикари, orrendo mare / убийственное море, invisibile / скрытое от взора* и т.д.);
- перевод итальянских фразеологических единиц или разговорных конструкций при помощи русских аналогов (*sempre uguale / море и море, non è la fine del mondo / не бог весть что*);
- перевод несколько схожих по значению слов при помощи одной единицы (*orrore e schifo / тошнотворная* и т.д.);
- перевод придаточной конструкции при помощи одного прилагательного или деепричастия (*capace di divorarsi qualsiasi cosa / ненасытное, l'abisso che nessuno può vedere / непроглядная* и т.д.);
- изменение порядка слов (*oceano mare / море-океан, orizzonte e sorgente / источник и горизонт* и т.д.).

Необходимо отдельно рассмотреть перевод выражения *oceano mare*, также являющегося названием романа. В нашей интерпретации данное выражение относится к беспредельности моря, к его способности охватывать всю реальность, являться движущей причиной и целью всех явлений, быть универсумом. Осознать этот факт читатель может вместе с персонажем Савиньи, который, умирая,

утверждает «... che non c'è pietà, non c'è colpa in questo inferno e che né io né lui ci siamo, ma solo il mare, l'oceano mare» [Baricco 2014: 104] («... в этом аду нет ни жалости, ни вины, нет ни меня, ни его, а есть только море, море-океан» [Барикко 2017: 153; пер. Г. Киселев]). Отметим, что в итальянском языке *oceano mare* является неологизмом.

Для перевода на русский язык использовалось существующее выражение *море-океан*, что предполагает изменение порядка слов и добавление дефиса с целью употребления знакомого для русского читателя сочетания. Согласно А. Абрашкину, автору книги «Прародина русской души», *море-океан* является широко употребительным выражением в русском народном фольклоре. Писатель объясняет, что «в философском плане выражение «море-океан» обнаруживает союз противоположных реалий – жизни и смерти», в том числе в силу связанных с ним образных ассоциаций: «море, заключенное в определенные границы, навеивает образ застойной, неподвижной воды (смерти), в то время как безбрежный океан – это обязательно течение жидкости (жизни)» [Абрашкин 2017: Электронный ресурс].

В конечном итоге, если с одной стороны перевод неологизма при помощи существующего в русской лингвокультуре выражения с такой обширной семантической и ассоциативной нагрузкой может рассматриваться как обогащение текста оригинала, то, с другой стороны, обнаруживается явный параллелизм между понятием *море-океан* в русском языке, в русской традиции и образом моря в романе А. Барикко, что служит аргументом и основанием для принятия такого переводческого решения.

Как показано в Таблице Б в Приложении 1. «Образ моря в романе «Море-океан»: действия моря», море также характеризуется в тексте при помощи описания его действий и состояний. При анализе примеров в таблице в первую очередь обращает на себя внимание то, что море действует как человек. Оно намерено двигается – *бежит* (*la breve corsa dell'acqua / короткий бодобег*), *встает* (*si alza / встающее*), *танцует* (*ballare intorno a me / оно танцует вокруг меня, ballare nel suo mantello spendente / танцует в своей накидке, danza, ma piano*

/ *легонько пританцовывает*) и др. Оно взаимодействует с людьми и оказывает влияние на них и их жизни – оно их *лечит* (*spezzare l'involucro della malattia / разорвать оболочку болезни*), *обнимает* (*l'abbraccio liquido del mare / текучее объятие моря*), *пугает* (*spaventa / пугает*), *зовет* (*chiama / зовет*), *убивает* (*ammazzati dal mare nel buio / жертвы морских потемок*) и др. Иными словами, море антропоморфно. Для достижения этого эффекта используются в первую очередь метафоры.

Здесь, как и в предыдущих примерах, подчеркивается двухсторонняя природа моря, действия которого с точки зрения человека иногда приносят разрушительный (*divora navi / пожирает корабли*), либо противоположный благородный эффект (*regala ricchezze / дарует богатства*). Этот контраст удачно воссоздается в переводе при помощи использования оценочных лексических эквивалентов.

Итак, море является одним из ключевых образов в романе А. Барикко «Море-океан». Образ построен при помощи лексических и стилистических средств, включая речевые тропы, и развивается и дополняется на протяжении всего текста романа. Перевод выполнен при помощи ряда лексических и синтаксических трансформаций, которые, хотя и допускают некоторый смысловой сдвиг на уровне отдельных фрагментов текста, позволили достичь функциональную эквивалентность на уровне текста как целого и эффективно воссоздать образ моря.

3.3. Особенности перевода диалогов

3.3.1 Диалог в художественном тексте: оригинал и перевод

Диалог как основная форма непосредственного общения является динамической структурой, определяющейся прежде всего своей коммуникативной сущностью [Хисамова 2009: 5]. В художественном тексте диалоги представляют собой неотъемлемую часть картины мира, создаваемой

писателем, и служат важным средством для реализации его эстетической функции, которая является главной отличающей функцией данного типа текста. Однако диалог отвечает и за выполнение других функций текста: ученые отмечают многофункциональность диалога и его высокий информативный потенциал [Тихонова, 2011: 62]. В связи с этим и со стилистическими особенностями диалога в художественном тексте особенно интересную задачу представляет собой вопрос о его переводе.

Диалог в художественном тексте можно рассматривать как продукт художественно-литературного вида коммуникации, субъектами которой, помимо автора и читателя, становятся персонажи [Михайлов 2006: 150-151]. Коммуникативные ситуации, представленные в диалогах, определяются рядом факторов коммуникации, как личность адресата и адресанта, их взаимоотношения, социальные роли и роли в коммуникации, интенции, указания на действия, сопутствующие речевому, место и время общения персонажей [Хисамова 2009: 5]. Следовательно, диалогические части художественного текста дают возможность писателю показать как речевое поведение персонажей, так и обстоятельства их общения. Итак, диалог в художественном тексте имеет, помимо эстетической, еще и важную коммуникативную, сюжетообразующую, текстообразующую и характерологическую функции: пользуясь диалогом, автор описывает действие, выявляет взаимоотношения персонажей и определяет их поведение, развивает сюжет.

Со стилистической точки зрения диалог в художественном тексте обладает своеобразием разговорной речи, которая характеризуется особой спонтанностью и экспрессивностью [Хисамова 2009: 16]. Таким образом, диалогические части текста играют важную роль в стилистическом образовании художественного текста, оказывая значительное влияние на его разностильный (или многостильный) характер. Многие ученые выделяют и неконвенциональность стилистического оформления диалогов в современной прозе, что «повышает значимость диалогических фрагментов в художественном дискурсе» [Тихонова, 2011: 62].

В работе «Слово в романе», посвященной стилистическим вопросам, М.М. Бахтин рассматривает разноречие как одну из важнейших характеристик жанра романа. Разноречие материализуется в образах говорящих людей, или персонажей, которые привносят свой собственный язык [Бахтин 1965: 145]. Ученый также отмечает, что поступки и слова героя тесно взаимосвязаны: действия раскрывают и дополняют слова [Бахтин 1965: 147].

В речи персонажей художественного произведения возможно наличие таких «ненормативных» единиц как элементы просторечия, устаревшие выражения и неологизмы. Более того, любой элемент, изначально принадлежащий другому стилю, приобретает в художественном тексте совершенно иную функцию. Так, например, употребление диалектных выражений в тексте, написанном в основном на литературном итальянском языке, указывает на особый культурно-социальный статус говорящего и, возможно, на эмоциональную нагрузку его высказывания, что придает используемым выражениям определенное дополнительное значение.

Стилистическое разнообразие в речи персонажей – особенно ярко выраженный признак в произведениях А. Барикко, что в том числе обусловлено присутствием в одном романе большого количества персонажей и наличием объемных диалогов. В его романе «Море-океан» жизни различных персонажей пересекаются в сюрреалистической таверне Альмайер на побережье моря. Среди них профессор Бартльбум, который ищет конец моря для написания последней статьи своей «Энциклопедии лимитов», и известный портретист Плассон, пытающийся изобразить море. Рассмотрим следующий диалог между ними:

PLASSON — Il mare è difficile.

BARTLEBOOM — ...

PLASSON — È difficile capire da dove iniziare.

Vedete, quando facevo ritratti, ritratti alla gente, io lo sapevo da dove iniziare, guardavo quelle facce e sapevo esattamente... (stop)

BARTLEBOOM — ... [...]

BARTLEBOOM — Voi facevate ritratti alla

ПЛАССОН – Море – это трудно.

БАРТЛЬБУМ – ...

ПЛАССОН – Трудно сообразить, с чего начать. Видите ли, когда я писал портреты, рисовал людей, я знал, с чего начинать, я смотрел на лица и точно знал... (стоп)

БАРТЛЬБУМ – ... [...]

gente?

PLASSON — Sì.

[Varicco 2007: 69-70]

БАРТЛЬБУМ – Вы писали портреты?

ПЛАССОН – Да.

[Барикко 2017: 121; пер. Г. Киселева]

Речь Плассона характеризуется незаконченностью и абстрактностью: персонаж не способен доводить до конца свои предложения, на что указывают многоточие и слово *stop* ('*смон*'). Его собеседник, хорошо воспитанный и образованный профессор Бартльбум, регулярно использует книжный стиль речи и употребляет сложные предложения, особенно в письменной форме. В анализируемом фрагменте он изначально пытается вести с собеседником обычный разговор в соответствии с правилами этикета, но в процессе диалога меняет свой подход и подстраивается под Плассона: он начинает задавать ему вопросы с научной точностью и терпением, которые его отличают. В обоих случаях особенности речи персонажей отражают их идентичность и поведение: Плассон часто теряется в своих мыслях, так же как его взгляд теряется в море, которое он пытается изображать на полотне; а речь Бартльбума соответствует интеллектуальному складу ума. План языкового выражения непосредственно и многосторонне задействован в создании образа персонажа. Рассмотрим продолжение диалога:

BARTLEBOOM — Accidenti, sono anni che vorrei farmi fare un ritratto, davvero, adesso vi sembrerà una cosa stupida, ma...

PLASSON — Quando facevo i ritratti alla gente iniziavo dagli occhi. Dimenticavo tutto il resto e mi concentravo sugli occhi, li studiavo, per minuti e minuti, poi li abbozzavo, con la matita, e quello era il segreto, perché una volta che voi avete disegnato gli occhi... (stop) [...]

BARTLEBOOM — Cosa succede una volta che avete disegnato gli occhi?

PLASSON — Succede che tutto il resto viene da

БАРТЛЬБУМ – Надо же, я сто лет мечтаю, чтобы с меня написали портрет... Нет, правда, вам это покажется глупым, но...

ПЛАССОН – Когда я писал портреты, я начинал с глаз. Я забывал об остальном и фиксировался на одних глазах. Я изучал их долго-долго, потом делал набросок карандашом: в этом и заключается весь секрет, ибо как только

вы нарисовали глаза... (смон) [...]

БАРТЛЬБУМ – Что же потом, после того, как вы нарисовали глаза?

sé, è come se tutti gli altri pezzi scivolassero da soli intorno a quel punto iniziale, non c'è nemmeno bisogno di... (stop)

BARTLEBOOM — Non ce n'è nemmeno bisogno.

PLASSON — No. [...]

D'accordo: era un po' macchinoso. Ma funzionava. Si trattava solo di disincagliarlo.

Ogni volta. Con pazienza. Bartleboom, come si poteva dedurre dalla sua singolare vita sentimentale, era un uomo paziente.

[Baricco 2007: 69-70]

*ПЛАССОН — Остальное **выходит само собой**, словно вращается вокруг этой исходной точки, даже не обязательно... (стоп)*

БАРТЛЬБУМ — Даже не обязательно.

ПЛАССОН — Нет. [...]

Да, это слегка утомляло. Зато срабатывало.

Нужно было только подталкивать его.

Время от времени. Набравшись терпения.

Бартльбум, как вытекало из его особо сентиментального склада, был человеком терпеливым.

[Барикко 2017: 121; пер. А. Киселева]

В конце фрагмента автор с иронией комментирует диалог, подчеркивая своеобразность двух персонажей: с одной стороны, Плассона, который нуждается в том, чтобы при разговоре его «подталкивали»; с другой стороны, – терпеливого Бартльбума, который уже много лет почти каждый день пишет любовное письмо своей будущей невесте, с которой он однако еще не знаком.

Со стилистической точки зрения обращает на себя внимание наличие выражений и стилистических особенностей разговорной речи, выделенных в тексте, как например слово *accidenti (надо же)*, повторение слова *occhi (глаза)*, попытка поддерживать контакт с собеседником при помощи глаголов *vedete e sapite (видите ли и понимаете ли)*. Очевидно, эти стилистические особенности были сохранены при переводе на русский язык. Переводчик также сохранил графическую организацию диалога, которая явно напоминает театральный сценарий или текст пьесы.

В итоге можем подчеркнуть следующие функции анализируемого диалога: характерологическую, так как в диалоге отражаются и характеры персонажей, что позволяет создавать образы героев произведения; сюжетообразующую в связи с тем, что в диалоге развивается сюжет и читатель узнает новые детали истории; и эстетическую.

3.3.2. Достижение функциональной эквивалентности при переводе диалогов в художественном тексте

С точки зрения теории функциональной эквивалентности, перевод должен воспроизводить тот же коммуникативный эффект, на который был нацелен исходный текст, особенно если речь идет о текстах с эстетическим предназначением [Есо 2010: 80], то есть о художественных текстах. Переводчик определяет коммуникативный эффект текста и на этой основе предлагает свой перевод, который должен функционировать аналогичным образом.

Обратимся к следующему примеру, заключающемуся в беседе между Бартльбумом и Анн Девериа:

— *Così adesso sono arrivato al mare. Il mare. Finisce, anche lui, come tutto il resto, ma vedete, anche qui è un po' come per i tramonti, il difficile è isolare l'idea, voglio dire, riassumere chilometri e chilometri di scogliere, rive, spiagge, in un'unica immagine, in un concetto che sia la fine del mare, qualcosa che si possa scrivere in poche righe, che possa stare in un'enciclopedia [...]*

— *Bartleboom...*

— *Sì?*

— *Chiedetemi perché sono qui. Io.*

Silenzio. Imbarazzo.

[Baricco 2007: 35]

— *И вот теперь я у моря. Море. Подобно всему на свете, оно тоже кончается, но видите, и здесь, как в случае с закатами, самое трудное — обособить идею, иначе говоря, обобщить длинную цепочку рифов, берегов, заливов в единый образ, в понятие конца моря, чего-то, что можно выразить несколькими строками, вместить в энциклопедию [...]*

— *Бартльбум...*

— *Да?*

— *Спросите меня, зачем я здесь. Зачем.*

Молчание. Замешательство.

[Барикко 2017: 87; пер. Г. Киселева]

В этом фрагменте Бартльбум и Анн Девериа пьют чай и рассказывают о причинах своего пребывания в загадочной таверне Альмайер. Также, в

приведенном диалоге можно выявить важную функцию характеристики персонажей. Рассмотрим этот аспект подробнее.

Профессор Бартльбум долго рассказывает о себе и о своем исследовании, описывает все в самых мельчайших деталях. Его речь характеризуется наличием многочисленных придаточных предложений, образующих сложную, но логично построенную конструкцию. Будучи настоящим джентльменом, он называет свою собеседницу *madame* (*мадам*). Речь профессора подчеркивает его воспитанность и тонкость ума, а также любовь к своему делу.

Он настолько увлекся, что почти забыл о присутствии собеседницы, прекрасной дамы Анн Девериа, которая перебивает его и обращает его внимание на себя, объясняя причину ее пребывания в таверне Альмайер:

— *Perché siete qui, madame Deveria?*

— *Per guarire.*

Altro imbarazzo, altro silenzio. Bartleboom prende la tazza, la porta alle labbra. Vuota. Come non detto. La riposa.

— *Guarire da cosa?*

— *È una malattia strana. Adulterio.*

— *Prego?*

— *Adulterio, Bartleboom. Io ho tradito mio marito. E mio marito pensa che il clima del mare assopisca le passioni, e la vista del mare stimoli il senso etico, e la solitudine del mare mi induca a dimenticare il mio amante. [...]*

— *Davvero voi avete tradito vostro marito?*

— *Sì.*

— *Ancora un po' di tè?*

[Baricco 2007: 35]

— *Зачем вы здесь, мадам Девериа?*

— *Чтобы вылечиться.*

Снова замешательство. Снова молчание. Бартльбум берет чашку. Подносит ее к губам. Она пуста. Ой. Чашка возвращается на место.

— *От чего?*

— *Это особая болезнь. Неверность.*

— *Простите?*

— *Неверность, Бартльбум. Я изменила мужу. И муж считает, что морской климат укротит страсть, морские просторы укрепят нравственность, а морское успокоение поможет мне забыть любовника. [...]*

— *Вы в самом деле изменили мужу?*

— *Да.*

— *Еще чаю?*

[Барикко 2017: 87; пер. Г. Киселева]

Короткие и четкие реплики Анн Деверия, искренность и легкость, с которой она говорит о такой непростой теме, как неверность своему мужу, обусловлены эксцентричным характером и способностью заинтриговать окружающих. Анн Деверия – уверенная в себе женщина, которая не боится говорить откровенно и прямо. Обращаясь к профессору Бартльбуму по одной только фамилии, она дает ему простое указание: *спросите меня, зачем я здесь*. Ее прямой стиль общения и ее признание в неверности смущают романтического Бартльбума, который находится в замешательстве и не знает, как реагировать: в итоге он меняет тему разговора. Его наивное поведение, в особенности в сопоставлении с его рациональным подходом, становится источником юмористического эффекта.

Таким образом, диалог выполняет важную характерологическую функцию, так как характеристики речи персонажей и их коммуникативного поведения раскрывают их характер. Помимо этого, диалог имеет важную информативную (сюжетообразующую) функцию: читатель узнает историю Бартльбума и Анн Деверия. Также в нем проявляются стилистическая специфика текста (разговорная речь) и юмористический эффект, заключающийся главным образом в реакции Бартльбума на утверждения его собеседницы. Рассмотренные особенности текста являются важнейшими факторами создания коммуникативного потенциала текста и, следовательно, должны быть отражены в переводе. Полагаем, что эта задача была успешно выполнена переводчиком Г.П. Киселевым.

Успешность перевода диалога обусловлена принципом функциональной эквивалентности и комплексом соответствующих языковых средств и приемов. В частности, для сохранения стилистической спецификации текста при переводе были применены трансформации различного вида. Перечислим некоторые из них в качестве примеров:

- лексические трансформации: *chilometri e chilometri* ('километры и километры'), на итальянском являющееся устойчивым выражением, переведено как *длинная цепочка*; *adulterio* ('прелюбодеяние', 'адюльтёр'), юридический

термин свободно употребляемый в итальянском языке и в разговорной речи, – как *неверность* (букв. на итальянском ‘fedeltà’);

- синтаксические трансформации, в которых меняется субъект действия: *che possa stare* (‘что вмещается’) становится [*что можно*] *вместить*; *la riposa* (‘он ее ставит обратно’) – *чашка возвращается на место*;

- итальянские разговорные выражения переведены с помощью русских функциональных эквивалентов, как например: *anche qui è un po' come* переведено на *как в случае*; *come non detto* – на *ой*;

- пропуск прилагательного *mio* (‘мой’) в словосочетаниях *mio marito* и *il mio amante*, так как в русском в этом контексте оно носит необязательный характер.

В итоге при успешном воссоздании коммуникативного эффекта текста и, следовательно, достижении функциональной эквивалентности наблюдаются случаи нарушения эквивалентности на семантическом и синтаксическом уровне, связанные с выявленными трансформациями. В том числе, отмечаются некоторые потери в семантическом плане, например, в случае перевода *chilometri e chilometri* как *длинная цепочка*: несмотря на сохранение общего значения предложения теряется образ просторов морского пейзажа, который складывается у носителя итальянского языка при чтении текста. Также отметим перевод *la riposa* (‘он ее ставит обратно’) на предложение *чашка возвращается на место*, в котором меняется способ описания ситуации: в отличие от итальянского текста персонаж как будто принимает не активное, а пассивное участие в действии, что является частичной семантической потерей.

Обратимся к следующему примеру. Это фрагмент диалога между главным персонажем романа «Шёлк» Эрве Жонкуром, и его другом, деловым партнером и наставником Бальдабью:

- *Dicono che in Giappone sia scoppiata la guerra, questa volta davvero. Gli inglesi danno le armi al governo, gli olandesi ai ribelli. Pare che siano d'accordo. Li fanno sfogare per bene*

- *Слышал – в Японии-то война. На этот раз без осечки. Англичане снабжают оружием правительство, голландцы – восставших. Похоже, они сговорились.*

e poi si prendono tutto e se lo dividono. Il consolato francese sta a guardare, quelli stanno sempre a guardare. Buoni solo a mandare dispacci che raccontano di massacri e di stranieri sgozzati come pecore.

Pausa.

- Ce n'è ancora di caffè?

[Baricco 2008: 70]

Пускай, мол, те хорошенько выложатся, а уж мы потом приберем все к рукам и поделим между собой. Французское консульство знай себе приглядывается. Они только и делают, что приглядываются. Эти умники разве депеши горазды строчить про всякие там смертоубийства да про иностранцев, заколотых как барабаны.

Пауза.

- Кофе еще найдется?

[Барикко 2017: 40; пер. Г. Киселева]

По большей части диалог парадоксально характеризуется своей монологичностью: Бальдабью рассказывает о ситуации в Японии и отговаривает друга от поездки туда, в то время как Эрве слушает его молча. Бальдабью говорит прямо, без лишних слов, прибегает к разговорной речи, акцентирует внимание на опасности ситуации при помощи лексических единиц насыщенной семантической окраски. Диалог несет характерологическую и коммуникативную функцию – речь Бальдабью отражает его характер, а также его отношение к собеседнику и его цель – убедить Эрве не ехать в столь опасное место. В этом заключается основной коммуникативный эффект текста. Со стилистической точки зрения употребляемый язык обладает высокой степенью разговорности.

Со стороны переводчика заметна попытка сохранить эти характеристики и оставить речь Бальдабью такой, какой бы он ее произнес, если бы он был носителем русского языка. Разговорный стиль сохранен при помощи различных элементов: частиц *то, да, мол, уж, пускай*; конструкций, типа: *знай себе*; слов и словосочетаний *слыхал, хорошенько, всякие там*. Передача разговорного стиля потребовала осуществления различных семантических и синтаксических трансформаций, в том числе:

– *dicono che*, букв. ‘говорят, что’, переведено на *слыхал*;

– предложение от третьего лица *li fanno sfogare per bene e poi si prendono tutto e se lo dividono*, букв. ‘они дают им выложиться, как надо, и потом заберут все и поделят между собой’, переведено конструкцией от первого лица *пускай, мол, те хорошенько выложатся, а уж мы потом приберем все к рукам и поделим между собой*;

– предложение *il consolato francese sta a guardare, quelli stanno sempre a guardare* делится на два предложения в русском переводе;

– в переводе добавляется эпитет *эти умники*.

Кроме того, перевод здесь заметно длиннее исходного отрывка текста (ср.: печатных знаков 474 в переводе и 424 в оригинале). В результате перевод заметно отличается от исходного текста, но является эквивалентным в функциональном плане.

Обратим внимание и на последнюю реплику *ce n'è ancora di caffè?*. Среди других выражений с таким же значением, прежде всего, возможно более нейтральное *c'è altro caffè?* (букв. ‘есть еще кофе?’). Переводчик предлагает интересное решение *кофе еще найдется?*, что позволяет более открыто выразить желание получить напиток. Эта фраза является функционально маркированной, она более дерзкая и навязчива, чем вариант перевода *есть еще кофе?* Референциальное значение по сути одно и то же, но способ выражения отличается.

В силу многофункциональности, высокой степени информативности и стилистического своеобразия диалогов, способствующего созданию эффекта разностильности художественного текста в целом, перевод диалогичных фрагментов текстов представляет собой особо сложную задачу. В рассмотренных текстах перевод диалогов предполагает воссоздание двух основных аспектов: образов говорящих персонажей и стилистических особенностей текстов. Обе задачи выполняются в рамках общей цели осуществления принципа функциональной эквивалентности, что одновременно предполагает сохранение коммуникативного эффекта.

В результате анализа диалогов выделяется ключевая роль языковых особенностей речи персонажей рассматриваемых произведений, в построении их образов, в чем заключается характерологическая функция диалогов в художественном тексте. Данная функция отражается в переводах художественных текстов, в которых большое внимание уделяется воссозданию стиля речи каждого персонажа в соответствии с его образом. В связи с этим оригиналы и переводы рассматриваемых текстов отличаются особой стилистическим разнообразием.

Для перевода лексических единиц в тексте переводчиком подбираются функциональные эквиваленты, что позволило сохранить коммуникативный эффект оригинала. Данная задача решается при помощи ряда языковых трансформаций лексико-семантического и грамматического характера.

В связи с этим эквивалентность отдельных фрагментов текста на семантическом и синтаксическом уровне может быть нарушена, в особенности в случае перевода устойчивых, фразеологических выражений. Однако это не ставит под сомнение достижение функциональной эквивалентности в целом, так как она устанавливается не между элементами текста оригинала и текста перевода, а между текстами в целом.

3.4. Выводы по Главе III

В свете изложенных теоретических положений о переводе был предложен анализ некоторых из наиболее распространенных лексико-семантических и грамматических трансформаций в переводах с итальянского языка на русский текстов современного итальянского писателя А. Барикко. Рассмотренные трансформации обусловлены структурными различиями между двумя языками и собственной спецификой языка перевода. Эти трансформации, которые часто носят не строго обязательный характер, являются необходимым условием для достижения функциональной эквивалентности, так как способствуют созданию качественного текста на языке перевода – текста, в котором задействованы все средства языка с его типичными конструкциями, способного восприниматься его читателем (носителем языка перевода) как оригинальный художественный текст на этом языке и, следовательно, потенциально вызывающего аналогичный коммуникативный эффект.

Ключевую значимость в переводе художественного текста имеет воссоздание его образности – в частности, языковой образности, которая создается в произведениях А. Барикко на уровне слова, предложения и композиции произведения в целом. В результате анализа перевода были выявлены различные трансформации лексического и синтаксического характера, в том числе связанные с сохранением индивидуального стиля писателя и с построением основных образов, характеризующих структуру всего романа (вспомним, например, образы дождя и спектакля в романе «Шелк»).

Образность художественного текста реализуется и посредством характеристики его персонажей, в частности, за счет стилистической специфики их речи и особенностей их коммуникативного поведения, в чем определяющую роль играют диалогичные части текста. Образы персонажей как главных, так и второстепенных несут определенную текстообразующую нагрузку, и их воссоздание в переводе является важнейшей задачей переводчика.

Полагаем, что в переводах проанализированных произведений А. Барикко осуществлен принцип функциональной эквивалентности: тексты способны вызывать у читателей-носителей языка перевода реакцию, сравнимую с реакцией читателей оригинального текста, несмотря на то, что в переводе отдельные элементы текста в семантическом и в синтаксическом плане отличаются от текста оригинала, что обусловлено использованием различных языковых трансформаций, включая изменение синтаксической структуры предложения, замену, добавление или пропуск лексических единиц.

Сопоставительный анализ формы и содержания текста-оригинала художественного произведения и его перевода является важным методом исследования для теории и практики перевода, как и для сопоставительного языкознания. Во-первых, это связано с тем, что анализируемые тексты представляют собой объективные языковые факты – ценный лингвистический материал, доступный научному наблюдению. Во-вторых, их сопоставление позволяет проанализировать отношения между двумя текстами и между конкретными эквивалентными единицами и раскрыть внутренние механизмы перевода. Таким образом, на основе учета структурно-системных языковых сходств и различий становится возможным выявление типичных трудностей перевода и выработки приемлемых решений для их преодоления.

Очевидно, что анализ текста-оригинала и текста-перевода позволяет выявить типичные лексические и грамматические языковые средства и приемы, используемые с учетом типологически релевантных и структурно значимых сходств и различий между языками оригинала и перевода для создания качественного перевода. Для художественного перевода наиболее существенными оказываются категория образности и эстетическая языковая функция.

Проведенный сопоставительный анализ текстов-оригиналов и текстов-переводов представляет сложную картину процесса художественного перевода в целом, а также позволяет установить взаимоотношения не только между этими текстами, но и между двумя сравниваемыми конкретными языками, предлагая

существенные результаты и выводы для теории и практики перевода, сопоставительного языкознания, теории межкультурной коммуникации, лексикографии и лингводидактики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учет комплекса отличительных черт художественного текста необходим для решения теоретических и прикладных переводческих задач. Художественный текст как особый тип текста прежде всего характеризуется отсутствием строгих и однозначных стилистических параметров, что приводит к разностильности текста как за счет особой содержательности языковой формы, его образности, так и благодаря особой значимости подтекстовой и затекстовой информации. Художественная образность является главным инструментом для реализации важнейшей эстетической функцией художественного произведения. Посредством создания образов персонажей, использования образных языковых средств автор текста отражает свое восприятие действительности, творчески осваивает и преобразует ее. Образ автора – имплицитно или эксплицитно – всегда присутствует в художественном тексте.

Для создания художественной образности, помимо плана языкового содержания и выражения, охватывающих и план эмоционального восприятия, необходима активизация читательского воображения путем особого построения текста, в частности, использования таких языковых приемов, как тропы.

Проанализированные тексты романов современного итальянского писателя-постмодерниста А. Барикко служат показательным примером и в плане образности, и в плане языковой стилистической характеристики его художественных текстов: такие тексты характеризуются стилистическим разнообразием и широким употреблением образных приемов. Образы персонажей часто эксплицируют экстремальные черты человеческого характера, их отличает нестандартное поведение – вплоть до абсурда по меркам действительности.

Ключевым понятием теории и практики перевода является эквивалентность. Как следует из современных теоретических концепций российских и зарубежных лингвистов и семиологов, эквивалентность текста-перевода по отношению к тексту-оригиналу проявляется на различных уровнях текста и включает такие аспекты, как семантический компонент текста, его предметное содержание,

синтаксические структуры, стилистическую специфику, лексический состав и коммуникативный эффект. Именно коммуникативный эффект текста под разными названиями представляет собой одно из ключевых понятий современных теорий перевода, в которых он обычно указывается как основной принцип функциональной эквивалентности.

Ключевая задача переводчика состоит в выявлении коммуникативного потенциала текста оригинала и в определении функционального маркирования языковых компонентов текста с целью дальнейшего подбора эквивалентных языковых средств в языке перевода. Функциональная эквивалентность является динамическим понятием, так как коммуникативный эффект текста может быть различным: это и выражение внутреннего состояния персонажа, описание отношений между персонажами, коммуникативная интенция персонажа, юмористический эффект и др. Очевидно, образность – это ядро коммуникативного потенциала художественного текста, поэтому её сохранение является основной задачей перевода художественного текста.

Достижение функциональной эквивалентности часто подразумевает использование комплекса адекватных языковых средств и применение различных языковых трансформаций, как и принятие компромиссных решений, которые иногда могут привести к нарушениям принципа эквивалентности в семантическом или синтаксическом плане, но при этом всё же обеспечивают общую функцию перевода – сохранение коммуникативного эффекта.

Основными языковыми ресурсами для реализации функциональной эквивалентности являются различные языковые средства и приемы, в первую очередь, это лексические и синтаксические трансформации. Трансформации обусловлены типологически значимыми структурными различиями между языком оригинала и языком перевода и собственной спецификой языка перевода. Их применение обязательно для создания качественного текста на языке перевода в целом, как и для достижения функциональной эквивалентности. Сопоставительные исследования позволяют выделить ряд системно-структурных, типологических различий между итальянским и русским языком, которые

отражаются в текстах и соответственно влияют на принятие и воплощение переводческих решений как при переводе текстов с русского на итальянский язык, так и наоборот. Подобное использование лексико-грамматических языковых ресурсов характерно и для переводов художественных текстов А. Барикко с итальянского на русский язык.

Как в описательных и повествовательных фрагментах текстов, так и в диалогах персонажей в процессе перевода активно использованы приемы лексического и синтаксического варьирования, трансформации, при помощи которых была достигнута функциональная эквивалентность, что подразумевает в том числе воссоздание образности в тексте перевода. Как было показано, данные трансформации послужили причиной иногда достаточно существенного изменения текста оригинала, в первую очередь, в семантическом плане, при этом в тексте перевода имели место и определенные смысловые потери. В первую очередь это относится к переводу устойчивых выражений, поскольку они наиболее специфичны для каждого языка, так как отражают культурно-исторический опыт его носителей.

Таким образом, в процессе перевода художественного текста с итальянского языка на русский лексико-грамматические ресурсы языка оригинала и языка перевода играют ведущую роль в поисках соответствий между двумя языками. Наряду со стилистическими приемами, способствующими передаче художественной образности, они формируют ядро функциональной эквивалентности, что показано на примере переводов художественных текстов современного итальянского писателя-романиста А. Барикко.

ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Baricco A. Castelli di rabbia. Milano: Feltrinelli, 2007. – 222 с.
2. Baricco A. Mr Gwyn. Milano: Feltrinelli, 2012. – 158 с.
3. Baricco A. Novecento. Milano: Feltrinelli, 1999. – 62 с.
4. Baricco A. Oceano mare. Milano: Feltrinelli, 2012. – 222 с.
5. Baricco A. Seta. Milano: Feltrinelli, 2015. – 108 с.
6. Барикко А. Шелк и другие истории. Пер. с ит.: Г. Киселева, Н. Колесовой, А. Мирюловой, В. Петрова. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2017. – 544 с.
7. Барикко А. Замки гнева. Пер. с ит. Н. Колесовой. СПб.: Симпозиум, 2007. – 320 с.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адмони В.Г. Система форм речевого высказывания. СПб.: Наука, 1994. – 153 с.
2. Азов А.Г. Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920-1960-е годы. М.: Высшая школа экономики, 2013. – 304 с.
3. Апресян Ю.Д. «Природные процессы» в сфере человека // Логический анализ языка: модели действительности. М.: 1992. – С. 17-43.
4. Апресян Ю.Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
5. Арутюнова Н.Д. Трудности перевода с испанского языка на русский. М.: Высшая школа, 2004. – 109 с.
6. Бабайлова А.Э. Текст как продукт, средство и объект коммуникации при обучении неродному языку. Саратов: Саратовский ун-т, 1987. – 60 с.

7. Базылев В.Н. Дидактика перевода. Учебное пособие. М.: Флинта, 2016. – 224 с.
8. Баранов А.Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 182 с.
9. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Международные отношения, 1975. – 240 с.
10. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – С. 72-233.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 445 с.
12. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») (Отрывок) // А. С. Грибоедов в русской критике: Сборник статей. Сост., вступ. ст. и примеч. Гордина А.М. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 109-110.
13. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
14. Борисова Е.Б. О содержании понятия «художественный образ» и «образ» в литературоведении и в лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. № 35 (173), 2009. Филология. Искусствоведение. Вып. 37. – С. 20-26
15. Бочкарев А.Е. Семантика. Основной Лексикон. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2014. – 320 с.
16. Быстрова Т.А. Ариадна Эфрон – переводчик Петрарки // Семья Цветаевых в истории и культуре России. Сборник докладов XV международной научно-тематической конференции. М., 2008. – С. 136-144.
17. Быстрова Т.А. Итальянские переводчики Марины Цветаевой // Актуальная Цветаева. Сборник докладов XVII международной научно-тематической конференции. М.: 2014. – С. 373-385.
18. Валеева Н.Г. Теория перевода: культурно-когнитивный и коммуникативно-функциональный аспекты. М.: РУДН, 2010. – 244 с.

19. Вежицка А. Язык, культура, познание. М.: Русские словари, 1996. – 412 с.
20. Вернигорова В.А. Осмысление реалии в подлиннике и переводе // Болгарская русистика. №3-4, 2010. – С. 126-135.
21. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. – 243 с.
22. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 5-84.
23. Винокур Г.О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку М.: Учпедгиз, 1959. – С. 229-259
24. Владимирова Т.Е. Русский дискурс в межкультурной коммуникации. 2-е изд., испр. и доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 304 с.
25. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. – М.: Высшая школа, 1986. – 416 с.
26. Волков И.Ф. Теория литературы. М.: Просвещение: Владос, 1995. – 256 с.
27. Гавранек Б. О функциональном расслоении литературного языка // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. Ред. и пер. с чешского Кондрашова Н.А. М.: Прогресс, 1967. – С. 432-443
28. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. М.: Международные отношения, 1977. – 264 с.
29. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. М.: Добросвет, 2000. – 832 с.;
30. Гак В.Г., Львин Ю.И. Курс перевода: Французский язык. М.: Междунар. отношения, 1970. – 400 с.
31. Гак В.Г., Ройзенблит Е.Б. Очерки по сопоставительному изучению французского и русского языков. М.: Высшая школа, 1965. – 380 с.
32. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: КомКнига, 2006. – 144 с.

33. Гапанович Е.А. Художественный диалог как объект исследования // Лингвокультурология. №7, 2013. – С.24-29
34. Гийом. Г. Принципы теоретической лингвистики. М.: Прогресс: Культура, 1992. – 224 с.
35. Говорухо Р.А. Итальянские переводы «Пиковой дамы» - некоторые вопросы грамматики и речевого узуса. // Филологические науки № 3, М., 2006. с. 60-71.
36. Говорухо Р.А. Конструкции со значением бытия и обладания в итальянском и русском текстах // Современная лингвистическая ситуация в международном пространстве. Материалы межд. научно-практ. конфер. Т. 1. Тюмень, 2010. – С. 36-38.
37. Говорухо Р.А. Особенности выражения субъекта перцепции в итальянском и русском языках // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. М.: 2009. – С. 97-124.
38. Говорухо Р.А. Типы клаузального сочинения в итальянском и русском языках // Вестник РУДН. Серия «Вопросы образования. Языки и специальность». №3, 2008. – С. 37-45.
39. Голованивская М.К. Ментальность в зеркале языка. Некоторые базовые мировоззренческие концепты французов и русских. М.: Языки славянской культуры, 2009. – 376 с.
40. Горшков А.И. Русская стилистика. М.: Астрель, 2006. – 367 с.
41. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
42. Долинин К.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1985. – 288 с.
43. Дымарский М.Я. Проблемы русского текстообразования: сверхфразовый уровень организации художественного текста. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб: 1999 – 40 с.
44. Ермолович Д.И. В поисках критерия эквивалентности // Тетради переводчика. Вып. 23. М.: Высшая школа, 1989. – С. 15-23.

45. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур. М.: Р. Валент, 2001. – 200 с.
46. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М.: Московский университет, 1957. – 447 с.
47. Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика. 3-е изд. М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 336 с.
48. Змиевская Н. А. Еще раз о диалоге в художественном тексте // Стилистические аспекты языковой коммуникации: сборник научных трудов. Вып. 496. М.: МГЛУ, 2004. – С. 87–98
49. Зубкова А. С. Русский язык и культура речи. М.: Эксмо, 2009. – 32 с.
50. Илюшкина М.Ю. Теория перевода. Основные понятия и проблемы. Учебное пособие. М.: Флинта, 2016. – 84 с.
51. Иовенко В.А. Национально-культурное мировидение в переводческом измерении. Монография. М.: Изд-во МГИМО (У), 2013. – 219 с.
52. Иовенко В.А. Теоретический курс перевода. Испанский язык. М.: ЧеРо, 2005 – 132 с.
53. Исмаилова Ф.Е. Межкультурно-коммуникативные функции художественного перевода // Вестник Челябинского государственного университета. № 37 (328), 2013. Филология. Искусствоведение. Вып. 86. – С. 148-150.
54. Кайгородова Н.Г. Эффективность диалога в художественном произведении // Политическая лингвистика. №16, 2005. – С. 161-169.
55. Кашкин И.А. Для читателя-современника. М.: Советский писатель, 1977. – 560 с.
56. Кашкин И.А. Перевод и реализм. Выступление на Закавказской региональной конференции по вопросам перевода в Тбилиси в 1962 году // Мастерство перевода: Сборник. – М.: Сов. писатель, 1963. – С. 451-465
57. Кибрик А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания: Универсальное, типовое и специфичное в языке. 5-е изд., доп. М.: КомКнига, 2012. – 352 с.

58. Князев Ю.П. Грамматическая семантика: Русский язык в типологической перспективе. М.: Языки славянских культур. М.: 2007. – 704 с.
59. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М.: УРСС, 2000. – 352 с.
60. Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи. М.: Высшая школа, 1982. – 222 с.
61. Кожина М.Н. Соотношение стилистики и лингвистики текста // Филологические науки. 1979. Вып. 5. С. 62 – 68.
62. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. М.: Флинта: Наука, 1993. – 464 с.
63. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М.: Наука, 1980. – 148 с.
64. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М.: Междунар. отношения, 1980. – 165 с.
65. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода (проблемы переводоведения в освещении зарубежных учёных). М.: ЧеРо, 1999. – 134 с.
66. Комиссаров В.Н. Слово о переводе (Очерк лингвистического учения о переводе). М.: Международные отношения, 1973. – 215 с.
67. Красина Е.А., Перфильева Н.В. Основы филологии. Лингвистические парадигмы. М.: Флинта: Наука, 2015. – 408 с.
68. Лайонз Дж. Язык и лингвистика: Вводный курс. 3-е изд. М.: Едиториал, УРСС, 2010. – 320 с.
69. Левицкий Р. О принципе функциональной адекватности перевода // Сопоставительно езиковедение. София, 1984. – С. 118-131.
70. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
71. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб.: Искусство, 1998. – 285 с.
72. Лунькова Л.Н. Текст: интеллектуальное дежа-вю. Коломна: МГОСГИ, 2010. – 214 с.
73. Львовская З.Д. Современные проблемы перевода (перевод с испанского В.А. Иовенко). М.: URSS, 2007. – 220 с.

74. Макарова Л.С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода. Дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГЛУ, 2006. – 364 с.
75. Мамонтов А.С. Лингвокультурные основы обучения языку как средству межкультурной коммуникации. М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. – 160 с.
76. Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. Ред. Кондрашова Н.А. Пер. с чешского Романовой Г.Я. М.: Прогресс, 1967. – С. 444-524.
77. Миньяр-Белоручев Р.К. Общая теория перевода и устный перевод. М.: Воениздат, 1980. – 237 с.
78. Михайлов Н.Н. Теория художественного текста. М.: Academia, 2006. – 223 с.
79. Морозов М.М. Пособие по переводу русской художественной прозы на английский язык. М.: Р.Валент, 2009. – 336 с.
80. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие. Свердловск: Изд-во УГУ, 1991. – 172 с.
81. Найда Ю. К науке переводить. Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Международные отношения, 1978. – С. 114-137.
82. Найда Ю. Наука перевода // Вопросы языкознания. № 4, 2010. – С. 3-14.
83. Найденова Н.С. Лингвистический анализ этноспецифического художественного текста. Сопоставительное исследование. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. – 344 с.
84. Найденова Н.С. Лингвостилистический анализ этноспецифического художественного текста: сопоставительное исследование. М.: Флинта: Наука, 2014. – 344 с.
85. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе. История и теория с древнейших времён до наших дней. М.: Флинта, 2006. – 413 с.
86. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Улан-Удэ: Бурят, 1974. – 258 с.
87. Николаева Т.М. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1978. – 478 с.

88. Новиков Л.А. Избранные труды Т.І. Проблемы языкового значения. М.: РУДН, 2001. – 672 с.
89. Новиков Л.А. Избранные труды. ТОМ II. М.: РУДН, 2001. – 841 с.
90. Новикова М.Г. Мера смысла, актуальное членение и адекватность перевода. М.: ФЛИНТА:Наука, 2012. – 208 с.
91. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2006. – 335 с.
92. Одинцов В.В. Стилистика текста. М.: Либроком, 2010. – 264 с.
93. Падучева Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида. Семантика нарратива. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
94. Радченко О.А. Лингвофилософские опыты В. фон Гумбольдта и постгумбольдтианство // Радченко О.А. *Speculum vitae*: от функциональной грамматики к идиоэтнической философии языка. М.: Тезаурус, 2012. – С. 9-62.
95. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Доп. и комм. Д.И. Ермоловича. М.: Аудитория, 2016. – 244 с.
96. Рылов Ю.А. Аспекты языковой картины мира: итальянский и русский языки. М.: Гнозис, 2006 – 304 с.
97. Садченко В.Т. Текст как объект лингвистической семиотики // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. – С. 104-111
98. Сальмон Л. Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова. М.: МЛИ РАН им. А.М. Горького, 2008 — 256 с.
99. Семенов А.Л. Основы общей теории перевода и переводческой деятельности. М.: Академия, 2008. – 160 с.
100. Соколова В.Л. Коммуникативная структура англоязычного художественного диалога: на материале англоязычной прозы и драмы XX века. Автореф. дис. ... к-та филол. наук. М.: МГЛУ, 2008.
101. Степанов Г.В. Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста. Сборник научных трудов. М.: МГПИИЯ, 1976. – С. 140-152

102. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. – 335 с.
103. Степанов Ю.С. Французская стилистика (в сравнении с русской). М.: Едиториал УРСС, 2002. – 360 с.
104. Стилистика русского языка. Ред. Шанский Н.М. Л.: Просвещение, 1989. – 223 с.
105. Стрельницкая Е.В. Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский. Дис. ... к-та филол. наук. М.: МГУ, 2010. – 265 с.
106. Тетерукова И.М. Грамматические трансформации текста при переводе (на материале итальянского и русского языков). Дис. ... к-та филол. наук.. М.: МГУ, 2009. – 188 с.
107. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. – 447 с.
108. Тимофеев Л. И. Проблемы теории литературы. М.: Учпедгиз, 1955. – 301 с.
109. Тимофеев Л.И. Теория литературы. Основы науки о литературе. М.: Учпедгиз, 1948. – 382 с.
110. Тихонова Ю. В. Диалог в дискурсе современной художественной прозы // Вестник Московского государственного лингвистического университета. №623, 2011. – С.62-78
111. Тураева З.Я. Лингвистика текста. М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
112. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): Для ин-тов и фак. иностр. яз. Учеб. Пособие.-4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1983. – 303 с.
113. Филиппов К.А. Лингвистика текста. СПб.: С.-Петербургск. гос. ун-т., 2003. – 333с.
114. Халикова Н.В. Категория образности художественного прозаического текста. Дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГОУ, 2004. – 411 с.

115. Халлидей М.А.К. Место "функциональной перспективы предложения" (ФПП) в системе лингвистического описания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М.: Прогресс, 1978. – С. 138-148.

116. Хисамова Г.Г. Диалог как компонент художественного текста (на материале художественной прозы В.М. Шукшина). Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Уфа: БГУ, 2009. – 45 с.

117. Хисамова Г.Г. Языковая личность персонажа в художественном тексте // Вестник Челябинского государственного университета. №7 (336), 2014. – С. 214-217.

118. Хухуни Т.Г., Валуйцева И.И. Межкультурная адаптация художественного текста. Монография. М.: Прометей, 2003. – 172 с.

119. Червякова Ю.С. Функциональная эквивалентность лексико-семантического уровня // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». № 2, 2009. – С. 26-30.

120. Чернякова Ю.С. Способы достижения функциональной эквивалентности в переводе художественного текста (на материале английского и русского языков). Дис. ... к-та филол. наук. М.: РУДН, 2008. – 185 с.

121. Чеснокова О.С. «Дама с собачкой» А.П. Чехова: лингвостилистика переводов на английский и испанский языки // Вестник РУДН. Серия «Русский и иностранные языки и методика их преподавания». № 3, 2011. – С. 69-78.

122. Чеснокова О.С. Художественный текст в межкультурном пространстве: русский и английский переводы романа Л. Эскивель «Como agua para chocolate» // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». № 1, 2008. – С. 75-82.

123. Чеснокова О.С., Талавера-Ибарра П.Л. «Демон» М.Ю. Лермонтова: обратный перевод как источник интертекстуальности // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». №2, 2015. – С.166-179.

124. Чеснокова О.С., Талавера-Ибарра П.Л. Сталинградский цикл Пабло Неруды в переводах на русском языке // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». № 6, 2015. – С.124-135.

125. Шаховский В.И. Национально-культурная специфика эмоций в языке оригинала и её отражение в языке перевода // Тетради переводчика. Вып. 23. М.: Высшая школа, 1989. – С. 74-83.
126. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. О газетно-информационном и военно-публицистическом переводе. М.: Воениздат, 1973. – 278 с.
127. Швейцер А.Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. – 214 с.
128. Шмелев Д.Н. Русский язык в его функциональных разновидностях (к постановке проблемы). М.: Наука, 1977. – 166 с.
129. Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: 1978. – С. 16-24.
130. Avella P. Il ruolo della pragmatica nell'interpretazione del testo // ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia. Vol. LXV, Fascicolo I, Gennaio-Aprile 2012. Milano: Università degli Studi di Milano, 2012. – С. 271-292.
131. Bassnett S. Translation Studies. 3rd ed. London, New York: Routledge, 2002. – 176 с.
132. Brioschi F. Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio. Milano: Unicopli, 1999. – 117 с.
133. Buffoni F. Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti. Novara: Interlinea, 2016. – 317 с.
134. Catford J.C. A linguistic theory of translation: An essay in applied linguistics. Oxford: Oxford University Press, 1965. – 103 с.
135. Cavagnoli F. La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre. Milano: Feltrinelli, 2012. – 199 с.
136. De Beaugrande R.A., Dressler W.U. Introduction to Text Linguistics. London: Longman, 1981. – 286 с.
137. Durrer S. Le dialogue romanesque. Style et structure. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne pour obtenir le grade de Docteur ès lettres.– Genève : Droz, 1994. – 269 с.

138. Dusi N. Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica // Dusi N., Nergaard S. a cura di, Sulla traduzione intersemiotica. VS 85-87 Quaderni di studi semiotici gennaio-dicembre 2000. Milano: Bompiani, 2000. – C. 3-54
139. Eco U. Dire quasi la stessa cosa. Milano: Bompiani, 2010. – 391 c.
140. Eco U. Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano: Bompiani, 1979. – 239 c.
141. Eco U. Opera aperta. Milano: Bompiani, 1962. – 336 c.
142. Grice H.P. Logic and Conversation // Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts. Ed. Cole P., Morgan J. New York: Academic Press, 1975. – C. 41-48.
143. Jäger G. Translation und Translationslinguistik. Halle (Saale): Niemeyer, 1975. – 214 c.
144. Jakobson R.O. Linguistics and Poetics. Cambridge (Mass.): Massachusetts institute of technology, 1960. – 28 c.
145. Johnson S. The Rambler, No. 4 // The Critical Tradition. Ed. Richter D.H., New York: St. Martin's Press, 1989. – C. 212-215.
146. Long J. Translation Definitions in Different Paradigms // Canadian Social Science. Vol. 9, No. 4, 2013. Québec: 2013. – C. 107-115.
147. Magli P. Semiotica - Teoria, metodo, analisi. Venezia: Marsilio, 2004. – 221 c.
148. Mounin G. Les problèmes théoriques de la traduction. Paris: Gallimard, 1963. – 296 c.
149. Newmark P. A Textbook of Translation. Prentice Hall, 1988. – 304 c.
150. Newmark P. Approaches to Translation. Oxford, New York: Pergamon Press, 1981. – 200 c.
151. Nida E. and Taber C.R. The Theory and Practice of Translation. Leiden: Brill, 1982. – 218 c.
152. Nida E. Towards a science of translating. Leiden: Brill, 1964. – 331 c.
153. Nord C., Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained, Manchester-UK: St. Jerome Publishing, 1997. – 160 c.

154. Reiss K. Adequacy and equivalence in translation // The Bible Translator (Technical Papers). Vol. 34 No. 3, July 1983. UBS, 1983. – С. 301-308.

155. Reiss K. Translation Criticism: The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality Assessment. Transl. Rhodes E.F. New York: Routledge, 2014. – 127 с.

156. Reiss K., Vermeer H.J. Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained. Transl. Nord C. New York: Routledge, 2014. – 218 с.

157. Salmon L. Teoria della traduzione. Una riflessione critica dalle premesse teoriche alla pratica concreta. Milano: Vallardi, 2010. – 289 с.

158. Salmon L., Mariani M. Bilinguismo e traduzione. Dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue. Milano: Franco Angeli, 2008. – 189 с.

159. Schmidt S.J. La comunicazione letteraria [1979]. A cura di Marengo C. Milano: Il Saggiatore, 1983. – 129 с.

160. Shelley P.B. A defense of poetry // The Critical Tradition. Ed. Richter D.H.. New York: St. Martin's Press, 1989. – С. 346-363.

161. Stolze R. Grundlagen der Textübersetzung. Heidelberg: Groos, 1982. – 425 с.

162. The Encyclopedia of Language and Linguistics. Ed. Asher R.E., Simpson J.M.Y. Oxford: Pergamon Press, 1994. – 5644 с.

Электронные источники

1. CORIS/CODIS, corpus di italiano scritto [Электронный ресурс]. - http://corpora.dslo.unibo.it/coris_ita.html, свободный.

2. Paisà, corpus italiano [Электронный ресурс]. - http://www.corpusitaliano.it/it/access/simple_interface.php, свободный.

3. Абрашкин А.А. Прародина русской души [Электронный ресурс]. 2017 – Режим доступа: <https://www.litres.ru/anatoliy-abrashkin/prarodina-russkoy-dushi/>, свободный.

4. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка [Электронный ресурс]. Практический справочник. М.: Русский язык.. 2011. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_synonims/, свободный.
5. Большой энциклопедический словарь (БЭС) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vedu.ru/bigencdic>, свободный.
6. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru/>, свободный
7. Паршин А. Теория и практика перевода [Электронный ресурс]. 2008. Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/37703/>, свободный.
8. Словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс]. Ред. Т.В. Жеребило. Изд. 5-е, испр-е и дополн. Назрань: Пилигрим, 2010. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/lingvistic/>, свободный.
9. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. Ред. Белокурова С.П. СПб: 2005. – Режим доступа: http://literary_criticism.academic.ru/, свободный.
10. Философия: Энциклопедический словарь (ФЭ) [Электронный ресурс]. Ред. Ивина А.А. М.: Гардарики. 2004. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy/, свободный.
11. Философский энциклопедический словарь (ФЭС) [Электронный ресурс]. Гл. редакция: Ильичёв Л. Ф., Федосеев П. Н., Ковалёв С. М., Панов В. Г. М.: Советская энциклопедия, 1983. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/517081>, свободный.
12. Чернец Л.В., Исакова И.Н. Теория литературы: Анализ художественного произведения [Электронный ресурс]. 2009. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru>, свободный.

ОБРАЗ МОРЯ В РОМАНЕ А. БАРИККО «МОРЕ-ОКЕАН»

Таблица А.

Образ моря в романе «Море-океан»: качества моря

<i>sempre quello, sempre uguale</i> ('всегда тот, всегда одинаковое')	<i>всегда одинаковое: море и море</i>
<i>non è [...] la fine del mondo</i> ('это не конец света')	<i>не бог весть что</i>
<i>lago, e specchio e macchia d'olio (l'onda)</i>	<i>озеро, зеркало и масляное пятно*¹⁴ (волна)</i>
<i>orlato da un delicato perlage (l'estremo bordo)</i> ('самый край украшенный изящным узором пузырьков')	<i>вскипая вдоль кромки тонким бисером (волна)</i>
<i>sconfitta (l'onda)</i> ('потерпевшая поражение')	<i>поверженная (волна)</i>
<i>la solitudine del mare</i> ('одиночество моря')	<i>морское успокоение</i>
<i>l'immenso mostro capace di divorarsi qualsiasi cosa</i> ('огромное чудовище, способное пожирать что угодно')	<i>огромное, ненасытное чудовище</i>
<i>l'arpestatto e putrido mare</i> ('зачумленное, тухлое море')	<i>зачумленная, тухлая лужа</i>
<i>ricettacolo di orrori</i> ('вместилище ужасов')	<i>вместилище кошмаров</i>
<i>antropofago mostro abissale, antico e pagano, da sempre temuto</i> ('глубоководное чудовище, пожирающее людей, древний и языческий, с давних времен наводящее страх')	<i>глубоководный монстр, древнейший людоед, язычник, вечно наводивший на людей страх</i>
<i>il grande membro marino</i> ('большая морская конечность')	<i>непомерная морская утроба</i>
<i>acqua gelata, squassata dalle onde</i>	<i>ледяная, взрыхленная волной вода*</i>

¹⁴ В примерах, отмеченных звездочкой, в русском тексте слово в косвенном падеже, а в таблице ради большей наглядности оно указано в именительном падеже.

<i>serafica cura</i> ('ангельское лечение')	<i>благотворное средство*</i>
<i>l'ago della sua guarigione, ago sterminato</i> ('иголка ее лечения, беспредельная иголка')	<i>точка ее исцеления, (...) точка беспредельная*</i>
<i>orrore e schifo, e privilegio di un'umanità derelitta e barbara (l'acqua del mare)</i> ('ужас и гадость, и привилегия брошенного и варварского человечества')	<i>тошнотворная привилегия опустившихся бродяг или краснокожих дикарей* (морская вода)</i>
<i>orrendo mare</i> ('отвратительное море')	<i>убийственное море</i>
<i>grembo di corruzione e morte</i> ('утроба гниения и смерти')	<i>утроба смерти и тлена</i>
<i>senza strade</i>	<i>нет дорог</i>
<i>senza spiegazioni</i>	<i>нет указателей и пояснений</i>
<i>quell'onda</i>	<i>та волна*</i>
<i>l'acqua che puoi tenere nel cavo della mano</i>	<i>вода, что можно зачерпнуть ладонью*</i>
<i>l'abisso che nessuno può vedere</i> ('бездна, которую никто не может увидеть')	<i>непроглядная бездна</i>
<i>lontano</i>	<i>далеко</i>
<i>terribile</i>	<i>ужасно</i>
<i>esageratamente bello</i>	<i>преувеличенно красиво</i>
<i>terribilmente forte</i>	<i>чудовищно сильно</i>
<i>disumano</i>	<i>бесчеловечно</i>
<i>nemico</i>	<i>враждебно</i>
<i>meraviglioso</i> ('чудесно')	<i>прекрасно</i>
<i>colori diversi</i> ('разные цвета')	<i>невиданные цвета*</i>
<i>odori mai sentiti</i> ('запахи, которые он никогда не встречал')	<i>необыкновенные запахи*</i>
<i>suoni sconosciuti</i> ('незнакомые звуки')	<i>неслыханные звуки*</i>
<i>l'altro mondo</i> ('другой мир')	<i>совсем иной мир</i>
<i>saggio</i>	<i>мудрое</i>

<i>dolce</i>	<i>нежное</i>
<i>potente</i>	<i>сильное</i>
<i>imprevedibile</i>	<i>непредсказуемое</i>
<i>uno spettatore, perfino silenzioso, perfino complice</i> ('зритель, даже молчаливый, даже соучастник')	<i>молчаливый соглядатай, даже соучастником*</i>
<i>cornice, scenario, fondale</i>	<i>оправа, сцена, декорация*</i>
<i>suntuoso in una luce di ghiaccio, meraviglioso mostro infinito</i> ('роскошное в ледяном свете, чудесное, беспредельное чудовище')	<i>озаренное ледяным светом, торжествующее, прекрасное и необъятное чудовище</i>
<i>l'odio e la disperazione</i>	<i>ненависть и отчаяние*</i>
<i>la pietà e la rinuncia</i>	<i>жалость и отказ*</i>
<i>questo sangue e questa carne</i>	<i>эта кровь и эта плоть</i>
<i>questo orrore e questo splendore</i>	<i>этот ужас и этот блеск</i>
<i>oceano mare</i>	<i>море-океан</i>
<i>potente sopra ogni potenza</i>	<i>могущественнее всякого могущества</i>
<i>meraviglioso sopra ogni meraviglia</i>	<i>великолепнее всякого великоления</i>
<i>padrone e servo</i>	<i>господин и раб*</i>
<i>vittima e carnefice</i>	<i>жертва и палач*</i>
<i>grembo di ogni nuovo nato e ventre di ogni morte</i>	<i>утроба всякого новорожденного и чрево всякого усопшего*</i>
<i>ricovero di qualsiasi destino e cuore che respira</i> ('пристанище всякой судьбы и бьющееся сердце')	<i>пристанище всякой судьбы и вечно бьющееся сердце*</i>
<i>inizio e fine</i>	<i>начало и конец*</i>
<i>orizzonte e sorgente</i>	<i>источник и горизонт*</i>
<i>padrone del nulla, maestro del tutto</i>	<i>властелин ничего и учитель всего*</i>
<i>signore del tempo e padrone delle notti</i>	<i>господин времени и владыка ночей*</i>
<i>l'unico e il solo</i>	<i>единый и неповторимый*</i>
<i>invincibile</i>	<i>непобедимый*</i>

<i>sposo prediletto della luna</i> ('любимый жених луны')	желанный избранник луны*
<i>padrone premuroso delle maree gentili</i> ('заботливый хозяин нежных прибоев')	радетельный отец ласковых прибоев*
<i>il segreto e la meta e la verità e la condanna e la salvezza e la strada sola per l'eternità</i> ('тайна и цель и приговор и истина, спасение и единственный путь к вечности')	тайна и цель, истина и приговор, спасение и единственный путь к вечности
<i>il Santo, l'Unico e il Solo</i>	Святой, Единый и Нераздельный*
<i>l'Oceano Mare</i>	Море-Океан*
<i>invisibile</i> ('невидимое')	скрытое от взора
<i>bellissimo</i> ('прекрасное')	чудесное

Таблица Б.

Образ моря в романе «Море-океан»: действия моря

<i>dopo essersi rotta</i> (l'onda)	треснувшая (волна)
<i>si allungava</i> (l'onda)	дотягивается (волна)
<i>risalendo la delicata china della spiaggia</i> (l'onda)	пока взбиралась по отлогому подъему (волна)
<i>si arrestava</i> (l'onda) ('останавливалась')	цепенела (волна)
<i>tentare un'elegante ritirata</i> (l'onda) ('пробовать предпринимать элегантное отсупление')	грациозно соскальзывала (волна)
<i>la breve corsa dell'acqua</i> ('короткий пробег воды')	короткий водобег
<i>assopisca le passioni</i> ('успокоит страсть')	укротит страсть
<i>stimoli il senso etico</i> ('побудит чувство нравственности')	укрепят нравственность
<i>mi induca a dimenticare il mio amante</i> ('убедит меня забыть своего любовника')	поможет мне забыть любовника

<i>ci schiuma intorno ai piedi (quell'onda)</i>	<i>пенился у наших ног</i>
<i>possa spezzare l'involucro della malattia, riattivare i canali della vita, moltiplicare il salvifico secernere delle ghiandole centrali e periferiche</i>	<i>сумеет разорвать оболочку болезни, восстановить жизненные каналы, усилить живительные выделения главных и второстепенных желез</i>
<i>sembrava (...) averle aspettate da sempre</i>	<i>море будто ждал их всегда</i>
<i>la morsa dell'acqua gelida</i>	<i>натиск ледяной воды</i>
<i>l'abbraccio liquido del mare ('жидкое объятие моря')</i>	<i>текущее объятие моря</i>
<i>spaventa</i>	<i>пугает</i>
<i>fa (...) ridere</i>	<i>смешишь</i>
<i>sparisce</i>	<i>исчезает</i>
<i>si traveste da lago</i>	<i>рядится озером</i>
<i>costruisce tempeste ('строит бури')</i>	<i>громоздит бури</i>
<i>divora navi</i>	<i>пожирает корабли</i>
<i>regala ricchezze</i>	<i>дарует богатства</i>
<i>non dà risposte</i>	<i>не дает ответов</i>
<i>chiama</i>	<i>зовет</i>
<i>non fa altro (...) che questo: chiamare ('только этого оно и делает: зовет')</i>	<i>море и есть не что иное, как постоянный звон</i>
<i>ti entra dentro ('входит внутрь тебя')</i>	<i>заполняет тебя</i>
<i>ce l'hai addosso ('оно на тебе')</i>	<i>он повсюду</i>
<i>è te che vuole ('именно тебя оно хочет')</i>	<i>ему нужна ты</i>
<i>ci saranno sempre (questo mare che vedi e tutti gli altri che non vedrai) ('они всегда будут (это море, которое ты видишь, и другие моря, которых ты не увидишь)')</i>	<i>они вечны (это и другие моря, которых ты никогда не увидишь)</i>
<i>senza spiegare nulla, senza dirti dove, ci sarà sempre un mare, che ti chiamerà ('без того, чтобы что-то объяснить, чтоб сказать где, всегда будет морое, которое тебя зовет')</i>	<i>море день и ночь будет звать тебя</i>
<i>si alza ('встает')</i>	<i>встающее надо всем</i>

<i>incomincia a spazzare da ogni parte quel groviglio di corpi ('начинает разметать во все стороны эту грудю тел')</i>	<i>разметающее во все стороны эту грудю тел</i>
<i>ammazzati dal mare nel buio (quei corpi) ('убитые морем в темноте')</i>	<i>жертвы морских потемок</i>
<i>ballare intorno a me</i>	<i>оно танцует вокруг меня</i>
<i>ballare nel suo mantello splendente per la gioia</i>	<i>танцует в своей накидке, искрящейся весельем</i>
<i>è dentro di loro, e in loro cresce</i>	<i>оно внутри людей и в них растет</i>
<i>danza, ma piano, sembra un commiato, a bassa voce ('оно танцует, но тихо, словно это прощание, шепотом')</i>	<i>море легонько пританцовывает, нашептывая что-то на прощанье</i>
<i>macinava un frastuono da non crederci ('перемалывало грохот, что не поверить')</i>	<i>перемалывало немыслимый грохот</i>
<i>a un certo punto, finisce ('в один момент оно кончается')</i>	<i>в один прекрасный момент оно кончается</i>

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ А. БАРИККО

Современный итальянский писатель Алессандро Барикко родился в 1958 г. в городе Турин на севере Италии. Он окончил философский факультет университета Турина, проявляя научный интерес к эстетике. Его увлечение искусством и музыкой развивался еще в ранней юности, когда он прошел обучение на пианиста в консерватории.

Музыка определяет и начало писательской карьеры А. Барикко: в 1988 г. он написал книгу «Il genio in fuga. Due saggi su teatro musicale di Gioachino Rossini» (букв. ‘Убегающий гений. Два эссе о музыкальном театре Джоакино Россини’). Молодой А. Барикко начал сотрудничать в качестве музыкального критика с одной из главных итальянских газет, La Repubblica, а затем стал автором статей о культуре в газете La Stampa. Одновременно он вёл радиотелефонные и телевизионные передачи в сфере культуры и литературы.

Роман «Castelli di rabbia» (в русском переводе Н. Колесовой «Замки гнева», 2004 г.), написанный в 1991 г., удостоился двух престижных премий – Premio Selezione Campiello и Prix Médicis Étranger, а также положительной реакции критиков и активного интереса со стороны читателей.

Связь писателя с музыкальной средой продолжила оказывать влияние на его литературный путь. Именно пианист стал главным героем произведения, которое принесло мировую славу автору театрального монолога «Novecento» (в русском переводе «1900-й. Легенда о пианисте»), вышедшего в 1994 г. В 1998 г. это произведение было экранизировано знаменитым режиссером Джузеппе Торнаторе – на его сюжет был снят фильм «La legenda del pianista sull’oceano» («Легенда о пианисте»), получивший признание на мировом уровне. Экранизация этого произведения стала одним из ключевых факторов, которые сделали А. Барикко популярным за границей, в том числе и в России. Однако сам роман-монолог был переведен на русский язык только в 2001 г. литературным переводчиком Н. Колесовой.

Первым произведением А. Барикко, переведенным на русский язык, стал роман «*Oceano mare*», вышедший в оригинале в 1994 г., а в русском переводе талантливого переводчика Г.П. Киселева – в 1997 г. под названием «Море-океан». Роман, получивший в Италии литературные награды Premio Viareggio и Premio Palazzo al Bosco, был опубликован в престижном художественном журнале «Иностранная литература» и вызвал широкий интерес в русской литературной среде. Вслед за ним в 1996 г. в Италии была опубликована повесть «*Seta*», также переведенная Г.П. Киселевым и изданная в журнале «Иностранная литература» в 1999 г. Экранизация «*Seta*» была реализована в 2007 г.

Помимо литературной деятельности, А. Барикко начал работать в кинематографической сфере в качестве сценариста и режиссера, продолжал участвовать в телевизионных проектах и сотрудничать с итальянскими газетами и журналами. Он также является основателем школы писательского искусства в Турине, получившей название Scuola Holden в чести главного героя романа Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» Холдена Колфилда.

Среди других многочисленных литературных произведений А. Барикко отметим «*City*» (1999; русский перевод 2002); «*Senza sangue*» (2002; русский перевод «Без крови», 2003); «*Omero, Piade*» (2004, адаптация в прозе эпической поэмы «Илиада»; русский перевод «Гомер. Илиада», 2007); «*Questa storia*» (2005; русский перевод «Такая история», 2007); «*Emmaus*» (2009; русский перевод «Эммаус», 2010); «*La storia di Don Giovanni*» (2010; авторская версия знаменитой оперы «Дон Жуан» для детей); «*Mr. Gwyn*» (2011; русский перевод «Мистер Гин», 2013); «*Tre volte all'alba*» (2012; русский перевод «Трижды на заре», 2013), «*Smith & Wesson*» (2014), «*La sposa giovane*» (2015; русский перевод «Юная невеста», 2016).

Причины большой популярности романов А. Барикко в Италии заключаются в блестящем авторском стиле, отличающемся особой легкостью и читабельностью и в то же время ассоциативным богатством языка. Благодаря высокой степени языковой образности и обаятельным и разнообразным сюжетам, читатель погружается в сюрреалистическую атмосферу романов и часто

пребывает в состоянии полного удивления: автор нередко принимает смелые решения с точки зрения стиля и повествовательной стратегии. Его романы отличаются интертекстуальностью: истории персонажей детально проработаны, и в процессе чтения скрываются многочисленные отсылки к другим частям читаемого текста или других произведений автора.

Тем не менее, романы А. Барикко вызывают и неоднозначные оценки: некоторые критики обвиняют его как в легкомысленности и фривольности отдельных сюжетов, так и в манерном стиле. Таким образом, его деятельность часто находится в центре активной критической дискуссии, в процессе которой обнаруживается явный парадокс в общем восприятии творчества А. Барикко: с одной стороны, он признанный талантливый современный писатель, в начале карьеры оказавший большое влияние на итальянскую постмодернистскую литературную среду благодаря оригинальности сюжетов и изысканности и свежести языка; с другой стороны, его критикуют за коммерческий подход, банальные сюжеты и излишний культ стиля. Очевидно, что литературная деятельность А. Барикко не оставляет равнодушными ни критиков, ни читателей.

Именно благодаря языку и автроской стилистике, как и неоднозначности оценок критиков, романы А. Барикко и их переводы на русский язык являются интересным языковым материалом для исследования в области перевода художественного текста. Разнообразие, легкость и одновременно красочность языка, образующие ощущение воздушной и волшебной атмосферы, ставят переводчика перед сложной, но интригующей задачей.

Источники

1. Alessandro Baricco. Biografia: Nel circo della vita e dello spettacolo [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
2. Baricco Alessandro [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-baricco/>, свободный.

3. Baricco Alessandro [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.ilnarratore.com/samefvalue.php~idx~~~585~~Baricco+Alessandro~.html>, свободный.
4. Coccia A. Alessandro Baricco non ha niente da dire [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.linkiesta.it/it/article/2015/03/27/alessandro-baricco-non-ha-niente-da-dire/25238/>, свободный.
5. Del Bianco M. Perché baricco. Recensione di Castelli di rabbia, Alessandro Baricco [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilmestieredileggere.wordpress.com/2008/10/10/perche-baricco-recensione-di-castelli-di-rabbia-alessandro-baricco/>, свободный.
6. Di Girolamo N. Una certa, confusa idea. Critica di Alessandro Baricco [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.europinione.it/una-certa-confusa-idea-critica-di-alessandro-baricco/>, свободный.
7. Школьникова О.Ю. Русская литература в Италии и итальянская литература в России: влияние "внешних" факторов // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. №1, 2015. – С.229-233.