

УДК 81'38

Букач О.В.*Дальневосточный федеральный университет (г. Владивосток)***ОТРАЖЕНИЕ ИДИОСТИЛЯ В ПЕРЕВОДНЫХ ТЕКСТАХ:
ОПЫТ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ Т. СТОППАРДА «ОТРАЖЕНИЯ, ИЛИ
ИСТИННОЕ» И ПЕРЕВОДОВ ЕЁ ФРАГМЕНТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК)**

Аннотация. В статье представлен опыт экспериментального исследования индивидуального авторского стиля, а именно способа ритмической организации текста как одной из составляющих идиостиля. При анализе пьесы Т. Стоппарда «Отражения, или Истинное» и переводов её фрагментов на русский язык была предпринята попытка математически доказать возможность сохранения ритмической организации оригинального текста в процессе его перевода на другой язык. С помощью программы для фонетического анализа звучащих текстов «Praat» в процессе исследования был проведён эксперимент, результаты которого описаны в данной статье.

Ключевые слова: идиостиль, перевод, стилистические особенности, стилистика, интерпретация текста.

O. Bukach*Far East Federal University, Vladivostok***REFLECTING IDIOSTYLE IN TRANSLATED TEXTS: EXPERIMENTAL
RESEARCH (CASE STUDY OF “THE REAL THING” BY T. STOPPARD AND
TRANSLATIONS OF ITS FRAGMENTS INTO THE RUSSIAN LANGUAGE)**

Abstract. The article deals with experimental method of analyzing the author's individual style; in particular, the text rhythm, which is considered to be one of the idiostyle components. As the play by T. Stoppard “The Real Thing” and its translation were analyzed, an attempt to prove mathematically the possibility of preserving the rhythmical organization of the original text while translating it into another language was undertaken. The program Praat for analysis of speech phonetics was used in order to conduct an experiment; the results are described in the article.

Key words: idiostyle, translation, stylistic idiosyncrasies, stylistics, text interpretation.

Текст любого рода, будь то литературное или музыкальное произведение, картина, скульптура, фильм или спектакль, служит способом отражения и выражения авторского сознания, авторского субъективного восприятия внешнего мира. В подобном отражении объективной действительности

© Букач О.В., 2014.

через текст важно всё; не существует случайно выбранных выразительных средств, слов или словесных конструкций. По мнению ряда исследователей, создание текстов сопряжено с актом сознательного выбора именно тех средств, которые помогают автору создать неповторимое, уникальное отражение действительности в тексте

каждого конкретного художественного произведения [4; 9; 10]. Процесс отбора происходит на всех этапах создания произведения, начиная от замысла и заканчивая созданием завершённого целого. Как указывает Ю. Лотман, все элементы текста являются носителями определённых смыслов, и с этой точки зрения ни один из элементов не является формальным, не заслуживающим внимания [10]. В произведении нет и не может быть ничего случайного; следовательно, все текстовые элементы должны восприниматься как значимые носители смысла и способы отражения авторского замысла. Именно выбранные автором способы сочетания элементов в определённом порядке и по определённым схемам обеспечивают художественную уникальность и ценность конечного произведения. По мнению некоторых исследователей, возникновение в тексте определённых закономерностей обусловлено именно наличием конкретных содержательных задач; совокупность этих закономерностей и приводит к появлению индивидуального стиля [7; 10].

Таким образом, выбранные автором способы и формы передачи мысли являются результатом тщательно организованного, сознательного процесса выбора конкретных выразительных приёмов и средств, необходимых для передачи авторской мысли. Множество смыслов, воплощённых с помощью определённых текстовых элементов, делают возможной реализацию эстетической функции произведения. По мнению А.Б. Есина, она «занимает особое место в системе функций произведения и состоит в том, что произведение оказывает на читателя мощное эмоциональное воздействие. Особая

роль этой функции определяется тем, что без неё невозможно осуществление всех других функций – познавательной, оценочной, воспитательной. Содержание художественного произведения необходимо пережить, чтобы понять» [7, с. 10]. Реципиент, будь то читатель, зритель или слушатель, в первую очередь испытывает воздействие именно этой эстетической функции любого произведения. В свою очередь, при интерпретации текста это предполагает бережный, кропотливый подход, направленный на то, чтобы понять, какую смысловую нагрузку несёт каждый элемент текста. Именно эта «презумпция полной художественной значимости текста», сформулированная Ю. Лотманом [10, с. 137], легла в основу проведённого нами экспериментального исследования, ход и результаты которого описаны в данной статье.

Писатели-драматурги, учитывая специфику театрального воплощения своего произведения, разрабатывают оригинальную систему художественно-выразительных средств, необходимых для создания спектакля. Так же, как и в любом другом художественном произведении, форма здесь неотделима от содержания; созданный драматургом текст уже содержит в себе ключевые слова и фразы, из которых режиссёр и актёры получают необходимые указания для воплощения авторского замысла на сцене. Задача режиссёра и актёров как интерпретаторов авторского текста состоит в том, чтобы увидеть эти указания и следовать им. На это указывает и Э.Г. Крэг, который считает, что в самом тексте драматического произведения уже заложено всё то, что необходимо режис-

сёру и актёрам для осуществления постановки; интересно, что, по мнению Крэга, это «всё» содержится именно в тексте пьесы, а не в ремарках, которые зачастую написаны даже не самим драматургом, а издателями его пьес гораздо позже [8, с. 172–173]. Кроме того, по мнению Крэга, текст пьесы «принадлежит одному только драматургу, и тот, кто самоуправно меняет его, совершает оскорбительное посягательство на чужую собственность» [8, с. 171]. Похожую мысль высказывает и Э. Бенгли, когда утверждает, что драматический диалог является воплощением выразительности, доведённой до совершенства [5]. В драматическом диалоге каждый из говорящих высказывает всё, что необходимо, причём форма этого высказывания является совершенной. Нарушение соотносённости произносимого текста, текста в его лингвистическом понимании, с другими элементами спектакля ведёт к возникновению диссонанса, «неблагозвучия» в целостном тексте постановки, к искажению авторского замысла и той информации, которую получает «читатель» – зритель. Самоуправно меняя авторский текст, интерпретатор (будь то переводчик, режиссёр или актёр) нарушает эту систему художественно-выразительных средств, которые были тщательно отобраны автором с целью наиболее чёткой передачи авторской мысли и оказания определённого эстетическо-эмоционального воздействия; следовательно, до конечного адресата (читателя или зрителя) доходит искажённая мысль; то самое эстетическо-эмоциональное воздействие носит совершенно другой характер.

Что касается пьес Тома Стоппарда, то, рассуждая об отборе художествен-

но-выразительных средств, который проводил автор, нельзя не привести высказывание самого автора о языке его пьес: «I've always enjoyed scenes where there are two people with bats, banging this ball across a net at each other» [14, с. 56]. Исследователи его творчества, например, Джим Хантер и Майкл Биллингтон (Jim Hunter, Michael Billington) в своих работах отмечают особенное красноречие, характерное для его пьес, в которых определённые ситуации повторяются, а сцены связаны с помощью вербальных и тематических повторов, а также проведённых параллелей («the particular eloquence of his plays in general» [15, с. 79]; «the special structure of this particular play, where the given situation is repeated and scenes are linked using verbal and thematic echoes, as well as visual parallels» [13, с. 149]). На наш взгляд, своеобразной «программой прочтения» [11], заложенной в тексте произведений Стоппарда, является ритмическая организация диалогов в его пьесах. Ритм создаётся за счёт употребления **повторов**, параллельных конструкций, а также соотношения длинных и коротких реплик в диалогах персонажей. Особую роль ритма в прозаических и драматических произведениях отмечают такие исследователи, как Э.Г. Крэг, М. Гиршман, Эрик Бенгли, Патрис Пави и др. В частности, в своей работе «Ритм художественной прозы» М. Гиршман говорит: «... мы исходим именно из широкого понимания ритма художественной речи как «единства в многообразии», как *организованности* речевого движения, которая опирается на периодическую повторяемость элементов этого движения и охватывает закономерности членения на отдельные речевые единицы, следования этих

единиц друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения их в высшие единства. Наличие такого рода организованности в художественной прозе, по-видимому, не вызывает сомнений...» [6, с. 22]. В той же работе автор приводит высказывание В. Каверина о ритме художественной прозы: «Я убеждён, что ритм художественной прозы не просто существует, но органически связан с композицией в целом, с развитием характеров и – более того – играет известную роль в сфере идей» [6, с. 24].

Кроме того, поскольку драматическое произведение в первую очередь предназначено для постановки на сцене, ритмическая организация текста играет значительную роль в динамическом развитии сценического действия. При работе над постановкой режиссёры уделяют значительное внимание тому, чтобы сохранить динамику, изначально заложенную автором в тексте пьесы. В качестве примера рассмотрим процесс работы над постановкой сценической версии романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», написанной Армином Петрасом (премьера состоялась на сцене Приморского академического краевого драматического театра им. М. Горького 28 ноября 2013 г., режиссёр – Мортен Боргерсен, Норвегия). Сценическая версия романа была написана на немецком языке, затем переведена на норвежский (спектакль с успехом шёл в Норвегии), а после – переведена на русский язык. Во время репетиций режиссёр часто обращал внимание актёров на то, что в разных сценах присутствует разная динамика, которую необходимо было передать; особое внимание уделялось паузам и сохранению контраста между

развёрнутыми, эмоциональными репликами одних персонажей и скупыми, односложными ответами других. Достаточно часто режиссёр обращался к переводчикам с вопросами: «Что именно написано в русском тексте? Почему эта реплика такая длинная, ведь в ней должно быть всего три слова? Можно ли сказать то же самое короче?» Порой обнаруживались значительные расхождения между норвежским и русским текстами; в частности, оказывалось, что в русском тексте реплики персонажей содержали дополнительные слова и фразы, которые отсутствовали в тексте оригинальной сценической версии. В этих случаях русский текст роли менялся во время репетиции для того, чтобы та или иная сцена приобрела необходимую динамическую и эмоциональную окраску.

В рамках данной статьи мы рассмотрим ритмическую составляющую как стилиобразующую доминанту при анализе пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное». Основными параметрами, которые являются релевантными при доказательстве утверждения о том, что ритмическая организация текста является одним из основных признаков идиостиля Т. Стоппарда, являются соотношение длины повторяющихся фрагментов (слов, фраз) и соотношение длин реплик Анни и Гарри (здесь представляет особый интерес контраст между длинными и короткими репликами, который создаёт рваный ритм фрагмента). Поскольку ритм определяется как соотношение и чередование длинных и коротких фрагментов, анализ фрагмента текста с данных позиций представляется целесообразным. При работе с текстом наше вни-

мание привлекло именно соотношение длинных и коротких фрагментов в текстовой ткани; подобно тому, как чередование длинных и коротких звуков, сильных и слабых долей создают ритм в музыкальной ткани, чередование длинных и коротких реплик / фраз, ударных и безударных слогов создают текстовый ритм.

Рассуждая о возможности или невозможности сохранить ту ритмическую организацию текста и, как следствие, тот интонационный рисунок роли в русском языке, который был бы максимально приближен к тексту оригинала, хотелось бы обратиться к Станиславскому. Прекрасно понимая, что постановка переводных пьес сопряжена с определёнными сложностями, которые вытекают именно из-за разной организации языков, вот что он говорил об интонационных рисунках таких пьес: «Но когда мы берёмся за Мольера или Гольдони, то наша русская интонация вносит налёт минора туда, где должен царить полнозвучный мажор. В этих случаях, если не поможет подсознание, интонация артиста делается, против его намерения, недостаточно разнообразной. Как же исправить этот недостаток? Те, кто не знает обязательных фонетических рисунков, требуемых для данной фразы и созданных самой природой слова, окажутся в безвыходном положении. Зато те, кто хорошо с ними знаком, найдут верную интонацию, идя от внешнего её звукового или графического рисунка к внутреннему оправданию этих рисунков и голосовых интервалов» [12, с. 100].

Таким образом, можно предположить, что передать оригинальные интонации – задача вполне реальная. Возьмём на себя смелость предполо-

жить, что то же самое можно сказать и о темпо-ритме. Поскольку такая характеристика, как темпо-ритм, наиболее заметно проявляется в звучащем тексте, нами был проведён следующий эксперимент. Была найдена запись видеотрекка спектакля, поставленного Театром Райтерз (Writers theatre, Чикаго, США) [3]. Данная запись была проанализирована с помощью программы «Praat», что позволило выявить ритмическую схему звучащего фрагмента. Вместе с тем была проанализированы две записи того же самого отрывка, сделанные с помощью актёров Приморского академического краевого драматического театра им. М. Горького – в первом случае работа велась с существующим текстом перевода, во второй – с переводом, который мы сделали специально для проведения эксперимента. Данный эксперимент проводился с целью математически подтвердить нашу гипотезу о том, что сохранить ритмический рисунок оригинального текста в тексте перевода вполне возможно. Программа «Praat», которая используется для фонетического анализа фрагментов текста с использованием таких параметров, как интенсивность, частота основного тона, количество и длина ударных слогов и т. д., позволяет с точностью до десятой доли секунды замерить длину того или иного фрагмента фразы. Конечно, речь не идёт о полном сохранении длин реплик персонажей и абсолютном копировании ритмического рисунка в процессе перевода. Эксперимент проводился с целью проверить, возможно ли сохранить саму структуру ритмического рисунка, соотношение длин реплик персонажей, измерив и сопоставив эти длины с по-

мощью компьютерной программы и графиков.

Первая группа графиков (рис. 1–8) отражает соотношение длины повторяющихся элементов в трёх анали-

зируемых текстах – текст оригинала и два текста перевода (различными шрифтами обозначены повторяющиеся элементы, которые образуют ритмическую структуру фрагмента).

Фрагмент 1.

Текст оригинала

H: You're not going to do this, are you?
A: Why not?
H: **It's no good.**
A: You mean *it's not literary*.
H: *It's not literary*, and **it's no good.** He can't write.
A: You're a snob.
H: I'm a snob, and he can't write [2]¹.

Перевод О. Варшавер и Т. Тульчинской

ГЕНРИ: [...] Ты ведь не будешь играть в этой пьесе?
АННИ. Отчего же?
ГЕНРИ. Оттого что **пьеса плохая.**
АННИ. *С литературной точки зрения?*
ГЕНРИ. *С любой. Твой Бродви писать не умеет.*
АННИ. Ты сноб.
ГЕНРИ. Ладно. Я – сноб, а он – не писатель [1]².

Наш перевод (О.В. Букач)

Генри: Ты ведь не будешь в ней играть?
Анни: Почему?
Генри: Она **никакая.**
Анни: В смысле *нелитературная?*
Генри: *Нелитературная и никакая.* Он не умеет писать.
Анни: Ты сноб.
Генри: Я сноб, а он не умеет писать.

Повтор (1): “It’s no good” / “пьеса плохая” / “она никакая”

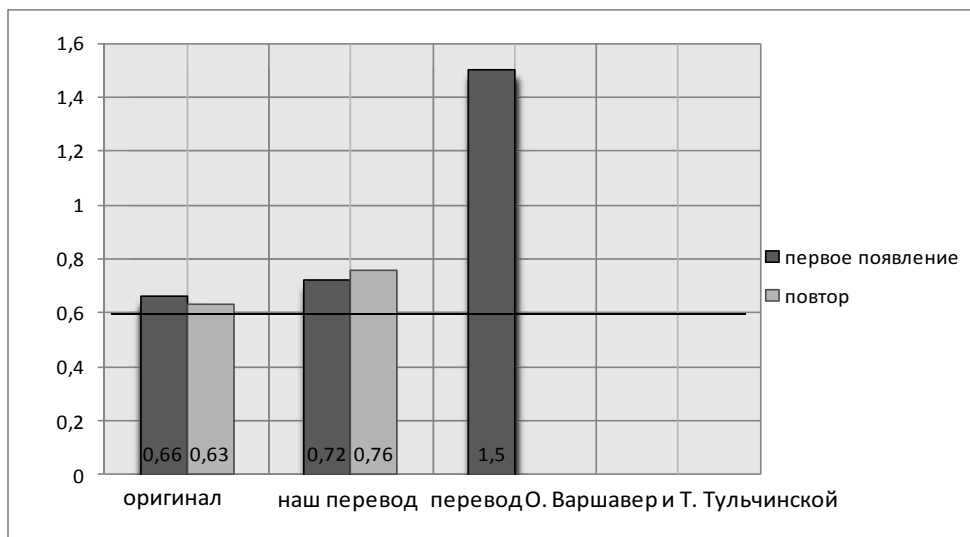


Рис. 1. Соотношение длины повторяющегося элемента (1) в текстах оригинала и переводах пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 1).

¹Здесь и далее текст оригинала и перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской цитируется по: [1; 2].

В тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской [1] первый повторяющийся элемент, строго говоря, не является повторяющимся; повтор не сохранён, а значит, не сохранена часть ритмического рисунка фрагмента (рис. 1). В тексте оригинала [2] расхождение между длинами первого и второго «it's no good» составляет 0,03 секунды; в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,04 секунды; таким образом, даже несмотря на то, что русское слово «никакая» длиннее, чем английское «it's no good», при со-

блюдении повтора ритмический рисунок фрагмента сохраняется. Конечно, нельзя говорить о полном совпадении ритмических рисунков оригинала и перевода – это невозможно именно в силу различий между английским и русским языками. Однако несмотря на то, что ритмический рисунок фрагмента в тексте перевода будет другим, при сохранении авторских повторов можно добиться максимального сходства переводного рисунка с оригинальным. «Шаг» рисунка будет другим, однако он будет присутствовать.

Повтор (2): “it's not literary” / “с литературной точки зрения” / “нелитературная”

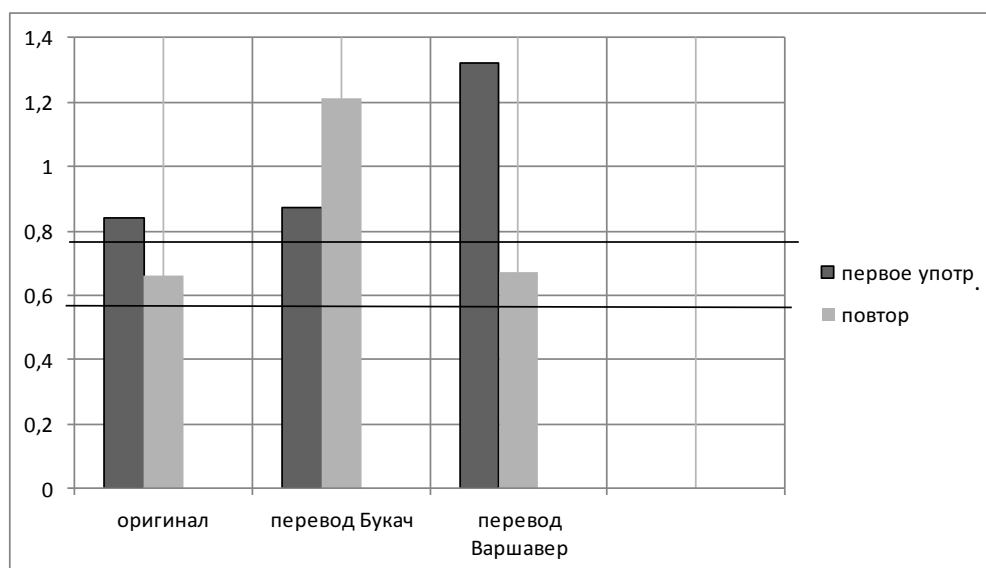


Рис. 2. Соотношение длины повторяющегося элемента (2) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 1).

В данном примере наблюдаем следующие расхождения между длиной первого употребления повторяющегося элемента и его повтором: в тексте оригинала это расхождение составляет 0,18 секунды, в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – 0,65

секунды (т. е. превышает авторское более чем в 3 раза!), в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,34 секунды. Такое расхождение наблюдается за счёт того, что в переводе Варшавер второе употребление элемента, который в авторском тексте полностью повторя-

ется, выглядит следующим образом: «С литературной точки зрения? – С любой». Элемент не повторяется, а заменяется синонимом; фраза, которая у Стоппарда повторяется в полном объеме, здесь становится в несколько раз короче. Подобные изменения ведут к значительной несимметричности длин звучания повторяющихся элементов, а значит, к нарушению ритмической сетки (рис. 2).

Повтор (3): “He can’t write” / “Твой Броуди писать не умеет” / “он не умеет писать”

В данном примере, как и в следующем, нарушение симметрии является следствием включения в текст перево-

да дополнительных слов, отсутствующих в тексте оригинала. За счёт этого получаем значительное расхождение между длиной первого употребления элемента и его повтором: «Твой Броуди писать не умеет» – «а он – не писатель». Разница составляет 0,51 секунды, в то время как в тексте оригинала – всего 0,02 секунды, а во втором тексте перевода – 0,12 секунды. Как говорилось выше, за счёт включения в текст перевода дополнительных слов, не несущих функциональной нагрузки (об этом можно говорить уже потому, что данные слова отсутствуют в авторском тексте), первая из повторяющихся фраз становится гораздо длиннее второй (рис. 3).

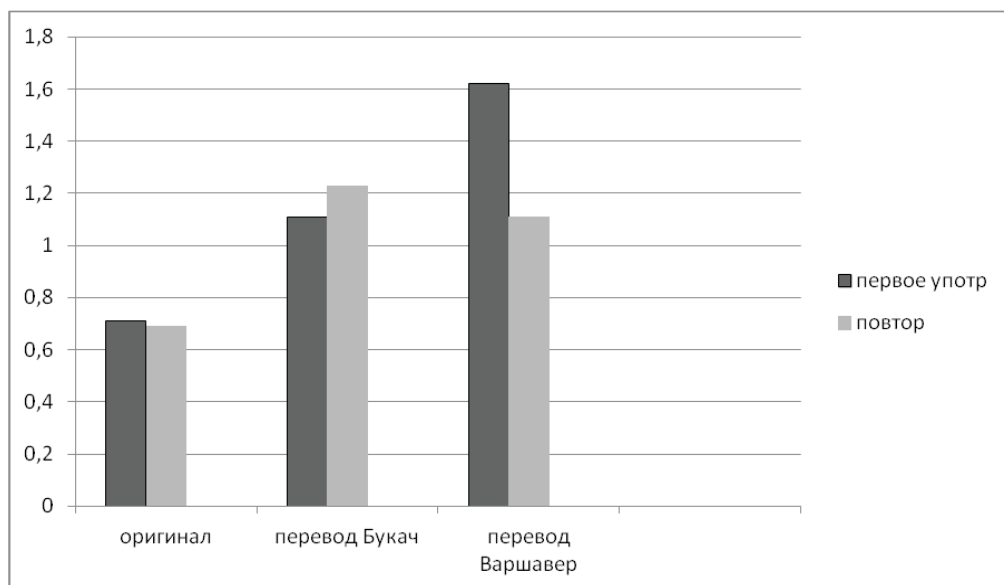


Рис. 3. Соотношение длины повторяющегося элемента (3) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 1).

Повтор (4): “You’re a snob” – “I’m a snob” / “Ты сноб” – “Ладно, я сноб” / “Ты сноб” – “Я сноб”

В данном примере, как и в предыдущем, за счёт включения в текст перевода

слова «ладно» повторяющийся элемент удлиняется, что приводит к значительному расхождению между длительностями произнесения первого и второго фрагмента (рис. 4). В тексте оригинала это рас-

хождение составляет 0,06 секунды, в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,01 секунды, в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – 0,26 секунды.

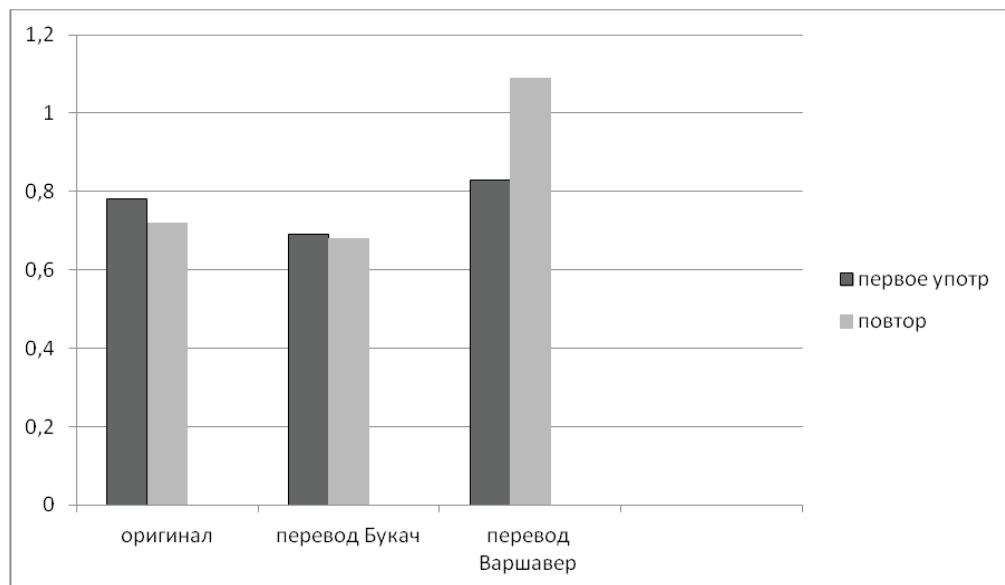


Рис. 4. Соотношение длины повторяющегося элемента (4) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 1).

Фрагмент 2.

Текст оригинала

A: I know it's raw, but **he's got something to say**.

H: **He's got something to say**.

It happens to be something extremely silly and bigoted. But leaving that aside, there is still the problem that *he can't write*. He can burn things down, but *he can't write*.

A: Give it back. I shouldn't have asked you.

Перевод О. Варшавер и Т. Тульчинской

АННИ. Диалог сыроват, я знаю, **зато человеку есть что сказать**.

ГЕНРИ. **Есть**. Но он фанатик, и каждое его слово рабски подчинено идее, причем примитивнейшей. Впрочем, беда даже не в этом, а в том, что *он не умеет писать*. Поджигать умеет, а *писать - нет*.

АННИ. Давай сюда пьесу. Зря я тебя попросила.

Наш перевод (О.В. Букач)

Анни: Я знаю, она сыровата, но **ему есть что сказать**.

Генри: **Ему есть что сказать**.

Получается чрезвычайно глупо и ограничено. Но даже несмотря на это, проблема в том, что *он не умеет писать*. Он умеет поджигать, но *он не умеет писать*.

Анни: Отдай. Не надо было тебя просить.

Повтор (5): “He’s got something to say” – “He’s got something to say” / “Человеку есть что сказать” – “Есть” / “Ему есть что сказать” – “Ему есть что сказать”

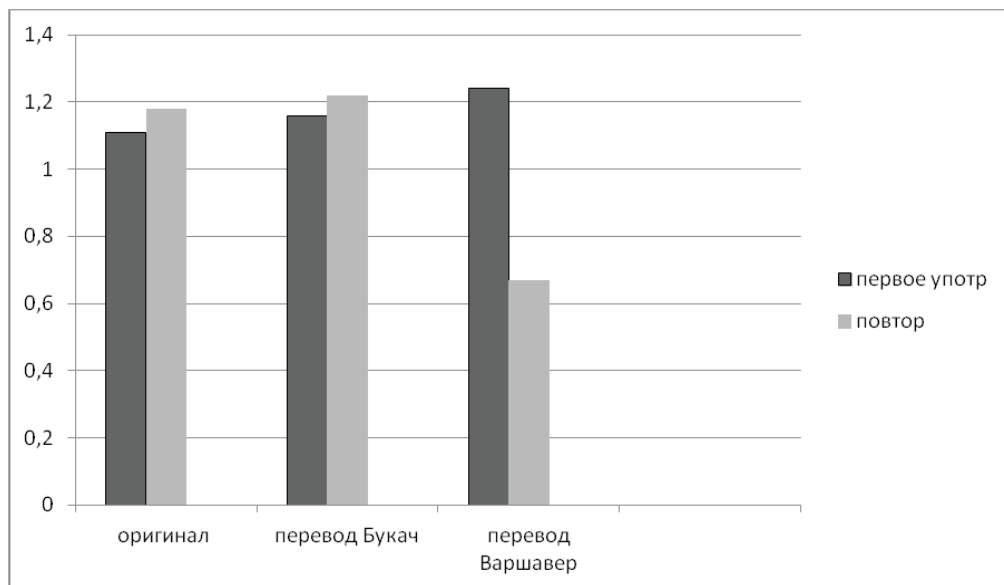


Рис. 5. Соотношение длины повторяющегося элемента (5) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 2).

В тексте оригинала расхождение между длинами первой и второй фраз составляет 0,07 секунды; в нашем переводе (О.В. Букач) – 0,06 секунды; однако в переводе О. Варшавер и Т. Тульчинской данное расхождение составляет уже 0,57 секунды. Такое серьёзное расхождение между длинами фраз, которые в тексте оригинала

представляют собой полный повтор, вызвано тем, что в тексте перевода вторая фраза не повторяет первую полностью, а состоит лишь из одного слова «есть». Вместо полного повтора фразы наблюдается её значительное усечение, которое ведёт к несимметричности ритмического рисунка (рис. 5).

Повтор (6): “He can’t write” – “he can’t write” / “он не умеет писать” – “а писать – нет” / “он не умеет писать” – “он не умеет писать”

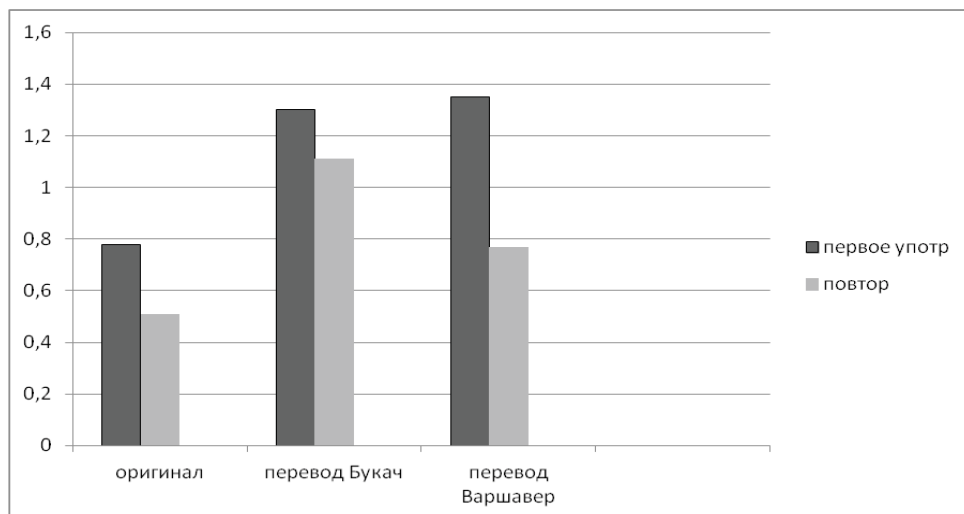


Рис. 6. Соотношение длины повторяющегося элемента (6) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 2).

В тексте оригинала расхождение составляет 0,27 секунды; в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,19 секунды; в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – 0,58 секунды. Как и в предыдущем примере, данное расхождение вызвано тем, что в тексте перевода не сохранён полный повтор, который присутствует в тексте оригинала. За счёт усечения второй фразы, которая должна стать полным повтором первой, однако в тексте перевода претер-

певает изменения, возникает более существенное расхождение между длинами повторяющихся фраз (рис. 6). Строго говоря, данные фразы в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской не являются повторяющимися. Несохраниение авторского повтора ведёт к более значительным расхождениям во времени звучания данных двух фраз, что, в свою очередь, ведёт к нарушению ритмической структуры авторского текста.

Фрагмент 3.

Текст оригинала	Перевод О. Варшавер и Т. Тульчинской	Наш перевод (О.В. Букач)
Н: For God's sake, Annie, if it wasn't Brodie you'd never have got through it.	ГЕНРИ. Согласись, пьеса - дрянь. И если бы ее написал не Броуди...	Генри: Господи, Анни, если бы это был не Броуди , ты никогда бы ее не прочитала.
А: But it is Brodie. That's the point. Two and a half years ago he could hardly put six words together.	АННИ. Но ее написал Броуди. И в этом все дело. Когда мы с ним познакомились, он двух слов связать не мог.	Анни: Но это Броуди. Все дело в этом. Два с половиной года назад он с трудом мог связать несколько слов.
Н: He still can't.	ГЕНРИ. И сейчас не может.	Генри: До сих пор не может.
А: <i>You pig.</i>	АННИ. <i>Свинья!</i>	Анни: <i>Ты свинья.</i>
Н: <i>I'm a pig, and he can't...</i>	ГЕНРИ. <i>Ладно. Я - свинья, а он...</i>	Генри: <i>Я свинья, а он не умеет...</i>

Повтор (7): “If it wasn’t Brodie” – “But it is Brodie” / “и если бы её написал не Броуди” – “но её написал Броуди” / “если бы это был не Броуди” – “но это Броуди”

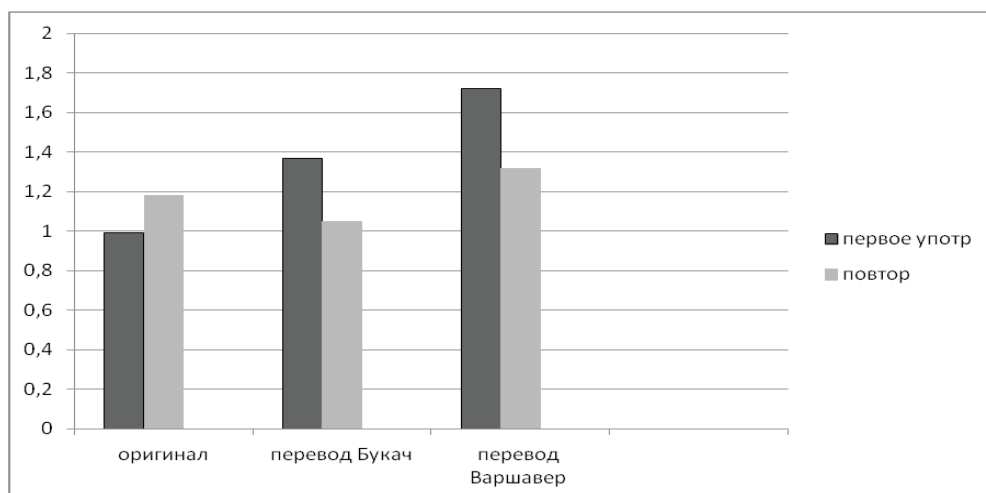


Рис. 7. Соотношение длины повторяющегося элемента (7) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 3).

В тексте оригинала расхождение составляет 0,19 секунды, в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,32 секунды, в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – 0,4 секунды. Более значительное по сравнению с текстом оригинала расхождение в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской объясняется, на наш взгляд, тем, что в конструкции появляется уточняющий глагол «написал», который отсутствует в авторском тексте. Таким образом, произнесение фрагмента занимает больше времени (рис. 7); кроме того, исчезает двусмысленность, которая присутствует в авторском тексте: «If it wasn’t Brodie» – если бы Броуди не являлся автором этой пьесы, но также если бы речь шла о ком-то другом, а не о Броуди, к которому Генри ревнует свою жену. Дело здесь не только и не столько в том, написал Броуди хорошую или плохую пьесу, а более всего в нём самом (ср.:

«Если бы речь шла о ком-то другом, а не о Броуди, к которому, как кажется Генри, Анни испытывает слишком сильную привязанность»).

Расхождение в тексте оригинала составляет 0,19 секунды; в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 0,01 секунды, в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – 0,92 секунды. На наш взгляд, такое значительное по сравнению с текстом оригинала расхождение происходит за счёт того, что в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской присутствует слово «ладно», которое делает конструкцию менее компактной, а следовательно, автоматически увеличивает период времени, затрачиваемый на её произнесение (рис. 8). Таким образом, как и в предыдущих примерах, мы видим, что включение в текст перевода “дополнительных” слов ведёт к нарушению ритмической организации текста.

Повтор (8): “You pig” – “I’m a pig” / “Свинья!” – “Ладно, я свинья” / “Ты свинья” – “я свинья”

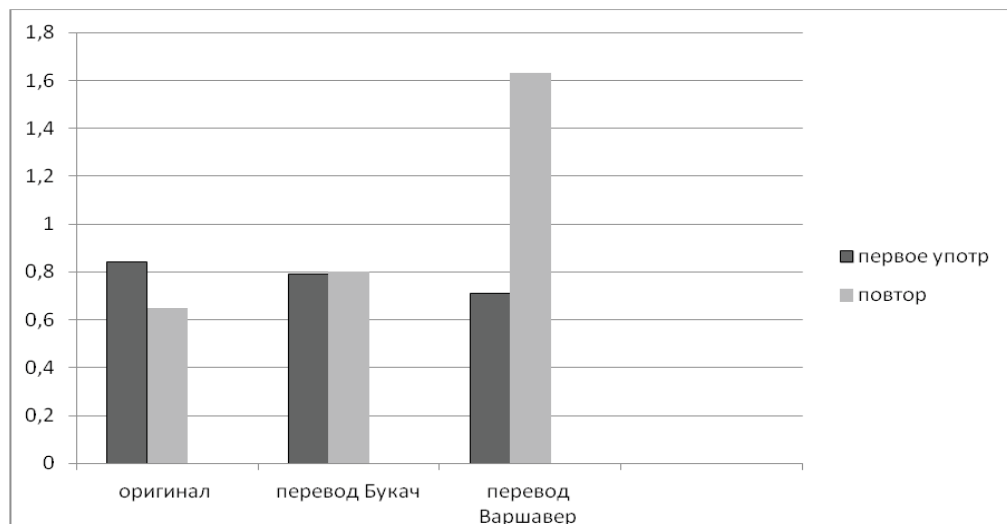


Рис. 8. Соотношение длины повторяющегося элемента (8) в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 3).

Фрагмент 4.

Текст оригинала

A: I'll smash you one. It's you who's **bigoted**. You're **bigoted** about what writing is supposed to be like. You judge everything as though everyone starts off from **the same place**, aiming at **the same prize**. Eng. Lit. Shakespeare out in front by a mile, and the rest of the field strung out behind trying to close the gap. You all **write** for people who would like to **write** like you if only they could **write**. Well, sod you, and sod Eng. sodding Lit.!

H: **Right**.

A: Brodie isn't writing to compete like you. He's writing to be heard.

H: **Right**.

Перевод О. Варшавер и Т. Тульчинской

АННИ. Я тебе отвечу, разрываешься. Ты сам – **фанатик**. **Вбил себе в голову**, что литература должна быть такой, а не эдакой!.. Судишь о писателях, будто они бегуны. Стартовали все с **одного места** и рвутся к **общему финишу**. Шекспир далеко впереди, остальные стараются догоняют. И **пишете** для таких же, как вы, фанатиков. Читатели ваши, если бы могли, **писали бы** так же. Провались вы все вместе с вашей классикой!

ГЕНРИ. **Вот это правильно**.

АННИ. Броуди в вашей гонке не участвует. Он одного хочет – быть услышанным.

ГЕНРИ. **И это правильно**.

Перевод О.В. Букач

Анни: Я тебя стукну. Сам ты **ограниченный**. И представления у тебя **ограниченные** – о том, что значит «писать». Ты оцениваешь все, как будто все стартуют с **одного места** и бегут за **одной наградой**. Шекспир – это классик, бежит на милю впереди, а остальные пытаются его догнать. Вы все **пишете** для людей, которые хотели бы **писать** как вы, если бы только умели **писать**. Иди ты к черту со своей чертовой классикой!

Генри: **Ладно**.

Анни: Броуди не пишет как ты – чтобы соревноваться. Он пишет, чтобы его услышали.

Генри: **Ладно**.

В данном примере важную роль для ритмической организации фрагмента играют повторы, которыми насыщен авторский текст. Анадиплосис в начале первой реплики Анни, анафорическое построение фрагмента с компонентом “same” (“starts off from the same place” – “aiming for the same prize”), использование параллельных конструкций с элементом “write” в предпоследнем предложении первой реплики Анни, полный повтор реплики Генри, которая, в отличие от развёрнутых реплик Анни, состоит всего из одного слова (“right”) – всё это способствует чёткой ритмической организации оригинального фрагмента. Эмоциональные, длинные реплики Анни, которые отражают её искреннюю заинтересован-

ность и сопричастность (она всеми силами старается убедить мужа принять участие в судьбе Бродди) чередуются с сухими односложными ответами Генри, которому, в общем-то, всё равно, в чём пытается убедить его жена. В тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской анадиплосис и анафорическое построение фрагмента с компонентом «один» утеряны, в предпоследнем предложении первой реплики Анни компонент «писать» употребляется два раза вместо трёх, реплика Генри становится более развёрнутой, и полного её повтора также нет. На наш взгляд, это ведёт к снижению контраста между многословными репликами Анни и сухими ответами её мужа, а также к более размытой ритмической организации фрагмента.

Фрагмент 5.

Текст оригинала

H: Why a play? Did you suggest it?
 A: Not exactly.
 H: Why did you?
 A: The committee, what's left of it, thought... I mean, **people have got bored** with Brodie. **People get bored** with anything after two or three years. The campaign needs...
 H: A shot in the arm?
 A: No, it needs...
 H: A kick up the arse?
 A: (*Flares*) For Christ's sake, will you stop finishing my sentences for me!
 H: Sorry.

Перевод О. Варшавер и Т. Тульчинской

ГЕНРИ. А почему, собственно, он взялся писать именно в этом жанре? Ты предложила?
 АННИ. Ну, не совсем...
 ГЕНРИ. Зачем тебе это понадобилось?
 АННИ. Комитет так решил. Вернее, то, что от него осталось. Понимаешь, Бродди уже надоел публике. За два-три года все **приедается**. Чтобы расшевелить людей, нужен крепкий...
 ГЕНРИ. Хлопок по затылку?
 АННИ. Нет, крепкий...
 ГЕНРИ. Пинок в задницу?
 АННИ (вспыхнув). Прекрати за меня договаривать!
 ГЕНРИ. Прости, больше не буду.

Наш перевод (О.В. Букач)

Генри: Почему пьеса? Ты предложила?
 Анни: Не совсем.
 Генри: Почему?
 Анни: Комитет... то, что от него осталось, посчитал... ну как... **людям скучно слушать** про Бродди. **Людям становится скучно слушать** про что угодно через 2-3 года. Кампании нужен...
 Генри: Выстрел в руку?
 Анни: Нет, ей нужен...
 Генри: Пинок под зад?
 Анни (взрывается): О Господи, ты прекратишь за меня договаривать или нет!
 Генри: Извини.

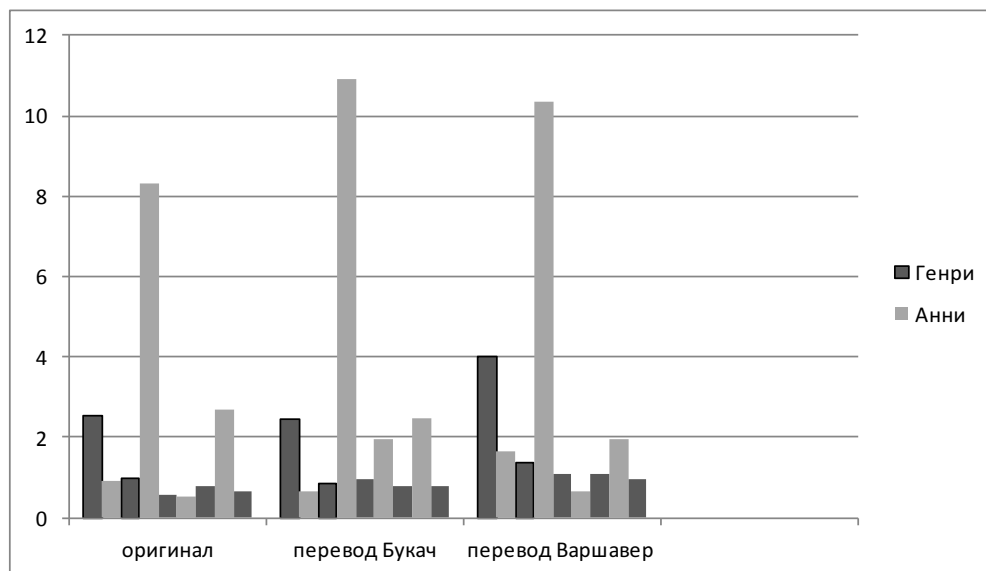


Рис. 9. Соотношение длины повторяющихся элементов в текстах оригинала и переводов пьесы Т. Стоппарда «The Real Thing» / «Отражения, или Истинное» (фрагмент 5).

В данном фрагменте (5) наибольший интерес представляют расхождение длин первой и третьей реплик Генри, так как в тексте оригинала в них присутствует повтор, который способствует более чёткой ритмической организации, а также соотношение последней длинной и эмоциональной реплики Анни и односложной реплики, которой отвечает ей Генри (рис. 9). Как нам кажется, контраст между этими длинной и короткой репликой является важной составляющей ритмического рисунка фрагмента, а также играет определённую роль в создании эмоциональной его окраски.

В тексте оригинала расхождение длин первой и третьей реплик Генри составляет 1,55 секунды, в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 1,61 секунды, однако в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – уже 2,65 секунды. Более значительное расхождение в тексте перевода О. Варша-

вер и Т. Тульчинской по сравнению с текстом оригинала связано с тем, что первая реплика Генри перегружена дополнительными словами, которые удлиняют её и делают более ироничной и даже издевательской. Как видим, изменение текста оригинала в процессе перевода (урезание или, наоборот, удлинение реплик) влечёт за собой изменения не только ритмической организации фрагмента, но также его эмоционально-смысловой нагрузки.

Что касается контраста между последними репликами Анни и Генри, то в тексте оригинала он составляет 2,04 секунды, в тексте нашего перевода (О.В. Букач) – 1,72 секунды, а в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской – всего 0,97 секунды. Значительное сокращение этой разницы длин происходит потому, что последняя реплика Генри вновь насыщена дополнительными словами, которые отсутствуют в тексте оригинала, а следо-

вательно, не несут в себе смысловой нагрузки. В результате чёткая ритмическая схема, построенная на остром контрасте длинного эмоционально окрашенного выкрика Анни и сухого односложного ответа Генри в тексте перевода О. Варшавер и Т. Тульчинской оказывается смазанной.

Таким образом, несмотря на существенные различия ритмической организации английского и русского языков, сохранить ритмическую структуру оригинального текста, тем не менее, представляется возможным. Конечно, мы не можем стремиться к полному копированию ритмической структуры оригинального фрагмента, однако, сохраняя авторские повторы, производя тщательный отбор языковых средств русского языка, пытаясь найти слова и фразы, ритмическая структура которых (количество ударных и безударных слогов, длина фразы, схема чередования коротких и длинных реплик) будет максимально близка ритмической структуре оригинальных текстовых элементов, мы можем постараться воссоздать в переводном тексте ритмическую схему оригинального фрагмента. На наш взгляд, подобный подход к переводу драматических текстов позволит сохранить заложенную автором динамику и добиться того, что переводной текст будет жить по таким же законам и производить на зрителя такое же эмоциональное воздействие, как и авторский текст.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА:

Источники:

1. Стоппард Т. Отражения, или истинное / пер. с англ. О. Варшавер и Т. Тульчинской // он-лайн библиотека. [Электронный ресурс]. – URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/rea_thing.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 05.07.2013).
 2. Stoppard, Tom. *The Real Thing: A Play*. – London: Samuel French Limited, 1982. – 65 p.
 3. THE REAL THING at Writers' Theatre: видеофрагмент спектакля. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.youtube.com/watch?v=_BF--ZqDnv8 (дата обращения: 20.05.2013).
- Литература:*
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7–180.
 5. Бентли Э. Жизнь драмы. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
 6. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: Советский писатель, 1982. – 368 с.
 7. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 248 с.
 8. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
 9. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
 10. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 14–288.
 11. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
 12. Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 3. Работа актёра над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М.: Искусство, 1990. – 506 с.
 13. Billington, Michael. *Stoppard, the playwright*. – London: Methuen, 1987. – 188 p.
 14. Gussow, Mel. *Conversations with Stoppard*. – New York: Grove Press, 1996. – 146 p.
 15. Hunter, Jim. *About Stoppard: the Playwright and the Work*. – London: Faber & Faber, Limited, 2005. – 277 p.