

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ VS ЯЗЫКОВАЯ ИГРА ДЖ. ДЖОЙСА: НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДОВ ВОСЬМОГО ЭПИЗОДА РОМАНА «УЛИСС» 1920–1930-е гг.

Анализируется возможность реализации сознательного участия самого языка в создании литературного произведения в русских переводах 1920–1930-х гг. в аспекте переводческой изобретательности на материале восьмого эпизода романа Дж. Джойса «Улисс». Признанный вершиной модернизма, роман рассматривается в контексте языковой игры, а также в перспективе задействованной автором сложной системы неологизмов, вместе способных нарушить целостность языкового знака и стать основным элементом сюжета.

Ключевые слова: языковая игра; переводческая изобретательность; английский роман; Улисс; Джойс.

На протяжении уже почти целого века «Улисс» Дж. Джойса (1922) привлекает к себе внимание не только исследователей, но и переводчиков, чьи многократные переводы романа на разные языки мира лишь подчеркивают исключительный к нему интерес. Вопрос о роли перевода в литературоведческих исследованиях по-прежнему широко обсуждается [1. Р. 3]; насущные проблемы начала XX в. остаются жизненно важными и в наши дни. Известно, что «культурное пространство <...> наделяется способностью не только разделять, но и связывать, предоставляя место для встречи и диалога. Это и есть глобальная посылка современной компаративной теории» [2. С. 89], суть которой раскрывается в триаде «глобализация – интертекст – диалог культур». В какой-то степени именно эти три составляющие компаративистики способны указать на причины создания первых переводов «Улисса». Не менее важна и информация о переводчиках, так как их биографии, литературные карьеры и общественные ситуации дают ключ к пониманию их роли посредников [3. Р. 24–25].

В момент встречи разных культур возникают новые задачи, одной из которых становится перевод художественного текста и, как следствие, его соответствие подлиннику. В случае с романом Джойса, который с трудом поддается определению «традиционный», возникают сомнения в возможности выполнения этого условия. «Улисс» – вершина модернистского течения в литературе, *modernist tour-de-force*. Для большинства случайных читателей, поклонников Джойса и любителей языка основное удовольствие от чтения «Улисса» извлекается в процессе взлома его различных кодов, в наслаждении семиотическим потенциалом неологизмов, двусмысленных или неоднозначных мест, игры слов. Однако для других читателей стиль романа кажется непостижимым, недоступным: словесные фейерверки, головоломки и беспричинная лингвистическая эксцентричность берут верх над смыслом и последовательностью событий, тем самым часто замедляя процесс восприятия и превращая чтение скорее в академическое упражнение, нежели в удовольствие (Дж. Тротта) [4]. Элементы языковой игры, называемые неологизмами, другими исследователями (Е.А. Наугольных) определяются как «осознанные отступления от языковой нормы» или как «окказиональные единицы», способные нарушить нормативную «симметрию языкового знака»; их целью является достижение эффекта парадокса [5. С. 84]. Считается, что «Улисс» Джойса «заслуживает эпитета «unreadable» или «не поддающийся чтению» [5]. Одновременно с этим существует альтернативная точка зрения, согласно которой «Улисс» поддается «бесконечному прочтению, поскольку не существует единого исторического кода значения, способного истощить» его семантические возможности [5. С. 7; 6].

Наиболее характерные для модернистской литературы нарративные практики, придуманные в «Улиссе», воплощенные в нем или ассоциируемые с ним, представляют собой поток сознания или внутренний монолог, кинематографические техники или монтаж и ретроспекцию, параллакс или наложение событий и перспектив. Понятно, что в одну из основных задач «Улисса» в процессе его создания должна была войти необходимость озвучить или дать слово беспорядочной, невыраженной и часто эфемерной активности человеческой психики. Осуществляя все это, автор романа эксплуатирует и разрабатывает языковой потенциал по-новому, используя парадоксы, причудливые образы, нарушения, ассоциации, символы и сленговые выражения вместе с импрессионистически визуальными и слуховыми текстурами слов из разных диалектов и других источников [4].

Помимо всех перечисленных характеристик, которые, несомненно, влияют на стиль романа и отличают Джойса от большинства его современников, сознательное участие самого языка как основного элемента сюжета в «Улиссе» имеет центральный, почти постмодернистский акцент [4]. Поэтому основное внимание сосредоточено на лингвистической изобретательности Джойса. Но как следует ее понимать?

Существуют разные виды изобретательности или креативности. У шведского ученого-лингвиста американского происхождения Дж. Тротта это «generative creativity», т.е. порождающая изобретательность, творчество или «порождающий» компонент, работающий с ограниченной системой неявно понятых или неосознанно принятых правил и алгоритмов, которые потенциально могут производить бесчисленные предложения. Речь в этом случае не идет об оригинальности или экстраординарности. Важное замечание, которое делает исследователь, заключается в том, что **языковая игра**, неологизмы, рифмованные стихи, аллюзии, сарказм, ирония, сравнения, метафоры, ана-

логии, каламбуры и другие остроты являются естественной частью компетенции (artistic creativity) носителя языка, хотя она редко, если вообще когда-либо, проверяется и дифференцируется от обычной компетенции (ordinary type of creativity) внутри порождающей структуры. Носители любого языка, часто остаются незамеченными, когда в процессе разговора создают новые слова, новые значения, идиосинкразические соединения, которые легко воспринимаются собеседниками, несмотря на то, что их никогда не занесут в словари и руководства по пользованию [4]. Таким образом, с одной стороны, лингвистическая креативность Джойса частично является почти естественным процессом и заложена в самом языке, хотя технически редко фиксируется; с другой стороны, большая часть лексических инноваций Джойса используется таким образом, что влияет или разрушает обычный, почти автоматический процесс создания смысла. Неслучайно, в учении постструктуралистов «вопрос о “власти” языка над человеком» является ключевым [7]. «Ролан Барт сравнивал языковую деятельность с “законодательной”, поскольку, по его мнению, язык является средством классификации, которая есть форма “подавления”. Следовательно, язык – это “общеобязательная форма принуждения”, в его знаках дремлет “чудовище, имя которому – стереотип”, пленниками этого “чудовища” мы все неизбежно становимся» [8. С. 333]. «Очевидно, что “диктаг” языка особенно остро чувствуют художники слова, которые как раз и “не укладываются” в границы языка и его нормы, что заставляет их искать новые языковые формы, часто являющиеся намеренными языковыми девиациями, нарушающими / деформирующими конвенциональные языковые правила» [7. С. 462].

С точки зрения Дж. Тротта, в рамках литературных терминов подобные типы нарушений иногда рассматриваются как проявления острания, либо как бессмысленные значения или, в некоторых случаях, как **свободная игра** означающих (плавающие или изменчивые символы). Все эти понятия могут быть полезны, если они имеют отношение к тому, как знак интерпретируется или усваивается, но они не подходят, если точно не выражают само явление и не объясняют другие пути, способные воздействовать на процесс интерпретации знака (семиозис) [4]. Поэтому Тротта предпочитает работать с общим термином, способным охватить все явления, вместо того чтобы изучать несущественные технические различия каждого из вышеуказанных понятий. Этим термином является «измененный семиозис», влияющий на понятийную ссылку. Согласимся с тем, что речь идет именно о лингвистической изобретательности или креативности (linguistic creativity), входящей у исследователя в более общее понятие – лингвистическую карнавализацию (linguistic carnivalization), под которой понимаются культурные установки, позволяющие строить «иной мир», противоположный официальному [9. С. 135].

О креативности, странных конструкциях и игре новыми словами, которые требуют внимательного прочтения «Улисса», пишет китайский исследователь Ксянью Ву. Его рабочим термином также является

«лингвистическая изобретательность» (linguistic inventiveness, creativity), наилучшим образом характеризующая лексическую революцию Джойса, в которой на первый план выходят креативность и **игрищность языка** [10]. Общий термин Ву – «лексическая девиация» (lexical deviation). Китайский ученый применяет теорию «острания» с ее акцентом на важности чувств, ощущения жизни в искусстве и необходимостью видеть мир по-новому для изучения разных типов словообразований у Джойса. Данный прием способствует увеличению «трудности и долготы восприятия» [11; 12. С. 42], акцент ставится на описании вещи как в первый раз увиденной; ее не называют своим именем, так как в приоритете – требование видеть предмет, а не узнавать его.

Материалом для статьи послужили фрагменты трех переводов: С.Я. Алымова и М.Ю. Левидова (1929), Д.П. Мирского (1935) и творческого объединения переводчиков под руководством И.А. Кашкина (1935–1936). Неполные переводы поэта-песенника Алымова, писателя и журналиста Левидова¹, публициста и критика Мирского отнесем к условно любительскому переводу; работу творческого объединения переводчиков под руководством И.А. Кашкина – к профессиональному переводу, учитывая регулярную переводческую деятельность и планы на реализацию перевода всего романа.

Переводчики С.Я. Алымов и М.Ю. Левидов известны тем, что были вторыми в списке тех, кто решил приблизить мир Джойса русскому читателю. Перевод под названием «Улисс» (фрагменты)», опубликованный в «Литературной газете» в 1929 г., представлял собой два отрывка, тематически связанных между собой: четвертый эпизод, стилистически нейтральный, в котором Джойс впервые показывает второго главного героя, Леопольда Блума, и восьмой, также с ним связанный. Перевод являет собой пример кинематографической техники – монтажа или коллажа: в первом отрывке (4-й эпизод) Блум собирается завтракать, а во втором (8-й эпизод) – некоторое время спустя снова начинает думать о еде. Однако его воспаленное от жары сознание начинает видеть вокруг себя жуткие картины, связанные с поглощением еды. Автор представляет их через фильтр измененного восприятия действительности.

Д.П. Мирский обратился к переводу нескольких отрывков из романа в процессе написания критической статьи, посвященной основным особенностям стиля Джойса². Он сообщал о разных словесных «ключях» в «Улиссе», которые придавали повествованию в романе «новое измерение, новый коэффициент». Он также указывал на то, что эти «ключи» позволяют эпизодам отличаться друг от друга не только содержанием, но и «своей словесной окраской». По напряженности «словотворческой» и «словодеформирующей» энергии, по ее разнообразию и виртуозности Джойс, несомненно, не имеет равных» [13. С. 438]. «Словодеформирующая» энергия есть, по сути, отступление от нормы, изменение формы слова или **языковая игра**. «Словотворчество» представляет собой создание новых слов, неологизмов или окказионализмов, что напрямую связано с «лингвистической

изобретательностью» или «лингвистической креативностью» (linguistic creativity), так как английское слово «creativity», образованное от глагола «create», означает «создавать, творить, созидать, изобретать». Сюда же можно отнести и «лексическую девиацию». Таким образом, понятие «деформация» (от лат. *deformation* – искажение), напрямую связано с термином «словодеформирующая энергия», которое Мирский применил в своей статье [13]. Оно также может рассматриваться как проявление словотворчества и именно поэтому становится в один ряд с терминами «лингвистическая креативность» или «лексическая девиация / отклонение». Однако в рамках данной статьи термины, связанные с лингвистической креативностью, лексической девиацией или деформацией слова, входят в более общее понятие **языковой игры**.

Сегодня трудно сказать, каким мог получиться перевод «Улисса» выполненный «кашкинцами», будь он переведен полностью³. В нашем распоряжении есть только первые десять эпизодов из восемнадцати – по своему объему самая малая его часть, а лингвистические эксперименты Джойса раскрываются и усиливаются от эпизода к эпизоду по нарастающей. Поэтому возникает необходимость выявления сложных и неоднозначных мест в первых относительно «спокойных» или «традиционных» частях романа и, что не менее важно, их отражение в русском переводе. Перевод «Улисса» в исполнении В. Хинкиса и С. Хоружего (1989, 1993) в силу своей временной удаленности в сферу наших интересов не входит. Ключевая особенность первых русских переводов (1920–1930-е гг.) – их фрагментарность, поэтому выбор восьмого эпизода «Улисса» определяется наличием тех отрывков, которые есть во всех заявленных переводах. Соответственно, из десяти эпизодов, переведенных «кашкинцами», будут рассматриваться примеры в переводе Н.Л. Дарузес (восьмой эпизод).

Анализ примеров осуществляется в хронологическом порядке.

Пример № 1. *«Perched on high stools by the bar, hats shoved back, at the tables calling for more bread no charge, swilling, wolfing gobfuls of sloppy food, their eyes bulging, wiping wetted moustaches. A pallid suet-faced young man polished his tumbler knife fork and spoon with his napkin»* [14. P. 150].

Дословно: *Взгромоздившись* на высокие табуреты у стойки, шляпы *откинута* назад, за столами *требуя* больше хлеба бесплатно, (жадно) *лакая, пожирая* (с жадностью) большие куски забрызганной еды, их глаза *выпячивая, вытирая* увлажненные усы / *выпученные, вытирающие* влажные усы. Бледный **жирнолицый** молодой человек начищал свои стакан нож вилку и ложку с своей салфеткой.

С.Я. Алымов и М.Ю. Левидов: «*Насест* высоких табуретов у стойки, шляпы *сдвинуты* на затылок, столы, *требуют* добавочного бесплатного хлеба, *волчий проглот* обильной жратвы, *выкатившиеся* глаза, *вытирают* мокрые усы. Бледный, **с лицом бараньего жира** юноша вытирал стакан, нож, вилку и ложку салфеткой» [15. С. 3].

Д.П. Мирский: «*Забравшись* на высокие табуретки перед стойкой, *заломив* шляпы на затылок, у сто-

лов *требуя* еще хлеба в счет порций, *чавкая, глотая* полные рты жеваной пищи, *с глазами навывкат, вытирая* мокрые усы. Бледный **смальцелищный** молодой человек натирал стакан, ножи и ложки своей салфеткой» [16. С. 44].

Н.Л. Дарузес: «*Взобравшись* на высокие табуреты у стойки, *сдвинув* шляпы на затылок, за столиками, *требуя* еще хлеба бесплатно, *прихлебывая, по-волчьи глотая* ложками помой, *выпуча* глаза, *вытирая* мокрые усы. Бледный **сальнолицый** юноша вытирал стакан, нож, вилку и ложку своей салфеткой» [17. С. 435].

Первое предложение в этом примере представлено отглагольными формами (причастиями прошедшего времени: *perched, shoved* и причастиями настоящего времени: *calling, swilling, wolfing, bulging and wiping*), создающими крайне неприглядную визуальную картину у барной стойки. Действие во втором предложении подчеркивает его отсутствие в первом; в обоих случаях характерно нарушение синтаксиса. Наиболее показательная в этом плане его завершающая часть: «*their eyes bulging, wiping wetted moustaches*», где «*their eyes*» можно определить как подлежащее. В этом случае причастия «*bulging*» и «*wiping*» выполняют функцию однородных членов предложения, создавая абсолютно нереальную ситуацию: «их глаза *выпячивая, вытирая* увлажненные усы», т.е. глаза не только выпячиваются, но и вытирают усы. Субъектов действия в предложениях нет, но они предполагаются – это посетители кафе. Все причастия в первом предложении, кроме «*bulging*», можно отнести к «*hats shoved back*» (шляпы *сдвинуты* на затылок), что, по сути, не являясь подлежащим, тем не менее, может быть к нему причислено. (*Создание видения предмета, а не его узнавания*).

Алымов и Левидов начинают предложение не с *прич. прош. вр.* «*perched*» (взгромоздившийся, вскарабкавшийся, севший на насест), как у автора, а с *сущ.* «насест». Переводчики сохранили в выбранном ими слове то значение, которое исчезает при выборе глагольной формы; оно необычно тем, что содержит в себе характеристики не человека, а животного или, скорее, пернатого – насест имеет прямое отношение к курятнику. Так, отглагольная форма (*perched*) в первом предложении оригинала переводится существительным (*насест*), которое обычно не используется при изображении барной стойки кафе или ресторана, не будучи его общепринятой характеристикой, однако всегда используемое при изображении курятника – это перекладина, на которую куры садятся ночью. В данном контексте сохраняется только значение высоты. Соответственно, существительное «насест» в переводе Алымова и Левидова несомненно усложняет процесс и увеличивает долготу восприятия: насест → курятник → стойка бара. (*Лексическая эксцентричность и создание видения предмета*) – **языковая игра**.

Нарушение синтаксической конструкции у Джойса (отсутствие прямого подлежащего и сказуемые, выраженные отглагольными формами, а не самими глаголами) несколько иначе передается переводчиками, которые обстоятельство места «at the tables» (*косвенный падеж*) переводят существительным «столы» (*им.п.*). Это, в свою очередь, вызвано предшествующим выбором слова «насест».

Также словосочетание «волчий проглот» с *сущ.* в *ед. ч.* предупреждает о несогласованности предложения, в котором все действия выполняются кем-то во *мн. ч.* (сдвинуты, требуют, вытирают). Поэтому в целом описательный прием при отсутствии прямого действия в оригинале, у Алымова и Левидова становится именно действием. Причастие «swilling» не переведено. К общим чертам оригинала и перевода относится отсутствие подлежащего. Воссоздаваемая в переводе картина рисует животные страсти, отсюда – смысловое соответствие перевода оригиналу.

У Мирского форма причастий совпадает с выбором автора: «perched» – «забравшись», «calling for» – «требуя», «swilling» – «чавкая», «wolfing» – «глотаая», «wiping» – «вытирая», кроме причастия «bulging», которое переведено несогласованным определением с предлогом, способствующим воссозданию картины животных страстей – «с глазами навывкат».

Дарузес переводит причастие «swilling». В целом ее перевод повторяет синтаксическую конструкцию Джойса: отглагольные формы и отсутствие подлежащего, эффект которого усиливается перестановкой «their eyes», которое уже было идентифицировано как подлежащее во второй половине предложения оригинала: «*their eyes bulging, wiping wetted moustaches*» – «*выпуча глаза, вытирая мокрые усы*». Конструкция предложения не вызывает отторжения и не затрудняет понимания. Единственное, что звучит необычно, это форма причастия «выпуча». Часть предложения «*по-волчьи глотая ложками помои*» также создает картину отчуждения, а фраза «*по-волчьи глотая*» соответствует причастию «wolfing» в оригинале; оно образовано от глагола *wolf*, который переводится на русский язык как *пожирать с жадностью*; форма глагола без изменений перешла от существительного *wolf*, имеющего следующие значения: *волк, хищник, жадный человек*. Животный инстинкт, заложенный в самом слове оригинала через значение хищника, также отражается в переводе Алымова и Левидова – это «волчий проглот», однако вместо причастия мы получаем *прил. + сущ.*; у Мирского данное значение теряется, так как *прич.* «глотаая» не содержит в себе никаких дополнительных смыслов, однако формально наблюдается полное совпадение, выраженное в причастии – одна семантическая единица: *wolfing* и *глотаая*; у Дарузес сохраняется первичная сема «волк» – «по-волчьи глотая», но для этого переводчице приходится добавлять еще одно слово ввиду отсутствия в русском языке полного соответствия «wolfing» (*пожирающий с жадностью*) в одной лексической единице.

Существительное «gobful» (форма *мн. ч.* «gobfuls»), *сленг*, используется преимущественно в Великобритании и Ирландии [18]; соответствует существительному «a mouthful» – полный рот, глоток, кусок. «Gobful» – одно слово, содержащее две семы: «gob» (плевок, комок) и «ful» (суффикс, образованный от *прил.* «full» со значением «наполненным, богатый чем-либо».

Алымов и Левидов: «проглот»; относится к категории жаргонных или сленговых слов, одна единица.

Мирский: «полными ртами»; нейтральная лексика, переводится двумя словами.

Дарузес: «ложками», одна единица.

«Gobful» у Джойса – одно слово, в переводе Алымова, Левидова и Дарузес – тоже, но в отличие от оригинала в нем не заложено многозначности. Однако на содержательном уровне выбранное слово соответствует оригиналу, русская фраза «есть ложками» означает есть много и быстро. Так, использование сленговых выражений вносит элемент *эксцентричности* и заставляет *посмотреть* на описываемый предмет *по-новому*. В данном случае это ярко выражено только у Алымова и Левидова.

«Sloppy food» (*прил. + сущ.*) – неряшливая / забрызганная еда:

Алымов и Левидов: «обслуженная жратва» (яркие образы, жаргон / сленг) – *создание видения предмета (языковая игра)*.

Мирский: «жеванная пища» – *более спокойная версия оригинала*.

Дарузес: «помои» (выбор одного слова вместо двух, передающего значение жидкой пищи, напоминающей еду или пойло для свиней или других домашних животных; количество слов для переводчика не является приоритетом, цель – в передаче смысла) – *лексическая эксцентричность*.

Второе предложение данного примера обращает на себя внимание словом «suetfaced», использованное Джойсом для описания молодого человека у стойки бара, вытирающего посуду. У него на лице жирный блеск, но автору, создающему крайне неприглядную картину, оказывается недостаточным просто на это указать. Джойс не выбирает слово, которое бы корректно указало на проблему молодого человека с лицом, но создает свое собственное, тем самым усиливая неприятную картину в самом баре в целом. *Суц.* «suet» – нутряное сало, *гл. прош. вр.* «faced» – столкнулся, встретился; *прил.* «облицованный», «отделанный» или значение *прич. прош. вр.* – «столкнувшийся». К этому можно добавить дополнительные значения, содержащиеся у Джойса, – «имеющий лицо», «имеющий жирное лицо».

Алымов и Левидов: «с лицом бараньего жира», построение фразы, характерное для русского языка – конструкция с предлогом (несогласованное определение в косвенном падеже с предлогом), предлагающая большее количество слов – четыре слова вместо одного. В целом создается картина, вызывающая отвращение ко всему, что находится в баре. Более того, данное определение нельзя назвать привычным в описании человеческой внешности. (*Лексическая эксцентричность*.)

Мирский: «смазьцелищый», это прилагательное сегодня может быть понятно не всем и потому восприниматься как неологизм. Согласно справочной информации это польское слово «smalec», образован от немецкого «Schmalz». Оно означает жир, вытапливаемый из сала; чаще всего смалец свиной или гусиный. У Алымова и Левидова смалец имеет иное происхождение. Главное отличие перевода Мирского – «смазьцелищый» как пример словообразования: два слова «смаlec» и «лицо» складываются в одно целое подобно оригиналу: «suet» + «faced». (*Создание видения предмета*) – *языковая игра*.

Дарузес: «сальнолицый», вписывается в авторскую модель определения перед существительным – это одно сложное слово, состоящее из двух сем: «сало» + «лицо». К характеристике данного слова добавляется его непривычное звучание. Прилагательное Дарузес не относится к списку часто употребляемых слов, что, в некотором смысле, сближает его с неологизмами – **языковая игра**.

В отличие от перевода 1929 г. у Мирского и Дарузес определение «suetfaced» переведено согласованным определением (как у автора – определением перед существительным, одно слово): «**смальцеликий** молодой человек» и «**сальнолицый** юноша». Дарузес вкладывает значение английского прилагательного «young» в русское существительное «юноша», равнозначное «young man» – «молодой человек».

Последняя часть второго предложения включает в себя перечисление посуды, которую вытирает юноша: Алымов и Левидов, Дарузес ставят запятые там, где у Джойса их нет, лишая предложение определенного эффекта – потока сознания, на воссоздание которого работает и пунктуация в том числе. Мирский поступает несколько иначе, из четырех предметов посуды упоминает только три. Уточнения в тексте, кто этот молодой человек, вытирающий посуду, нет. Но есть указание в предыдущем предложении на местоположение у стойки бара, вероятно, он – бармен, и в его обязанности может входить протирание посуды, и чаще всего это стаканы. Значит, более логично, что посуды много, но Джойс показывает каждый объект в единственном числе. Мирский, исходя из ситуации, переводит два последних предмета во *мн. ч.*, но первый предмет – стакан, у него также в *ед. ч.*: «стакан, ножи и ложки». Интересно также то, что сема «стакан» у английского слова «tumbler» не является первым: это тумблер – реверсивный механизм и уже после этого – высокий стакан, бокал или неваляшка. Все переводчики используют слово «стакан», тем самым упрощая авторский вариант. (*Нарушение авторской пунктуации.*)

Пример № 2. «Smells of men. **His gorge rose**» [14. P. 151].

Дословно: Запахи людей. Его горло поднялось.

С.Я. Алымов и М.Ю. Левидов: «Человечьи запахи. **К горлу подкатило**» [15. С. 41].

Д.П. Мирский: «Запахи людей. **Ему подступило к горлу**» [16. С. 44].

Н.Л. Дарузес: «Запахи мужчин. **Его затошнило**» [17. С. 435].

Короткие обрывистые предложения оригинала почти всеми переводчиками переведены также кратко и обрывисто.

У Алымова и Левидова подлежащее оригинала «his gorge» (его горло) в *им. п.* становится дополнением, отвечающим на вопрос косвенного падежа (к горлу).

Наиболее близок автору Мирский, который также начинает предложение с местоимения, но не в именительном падеже, что нарушает синтаксическую конструкцию и поэтому читается непривычно: «**Ему подступило к горлу**». Типичной для русского предложения была бы конструкция с безличным предложением:

ем: К горлу подступило. (*Словодеформирующая энергия. Девияция.*)

Вариант перевода Дарузес остается в рамках правильной конструкции на русском языке.

Для описания состояния тошноты Джойс мог использовать более простые и привычные способы: например, глагольные формы «feel sick» или «puke», но его выбор падает на существительное «gorge» – теснина, глотка. «Горло» не является первым значением. Такой выбор также работает на описательный прием, воссоздающий состояние Блума на указанный момент времени с его гипертрофированными чувствами и ощущениями. С точки зрения синтаксиса предложение оригинала предстает как правильное, акцент оказывается на выборе слова. Из всех переводчиков только Мирский пытается показать необычность данного предложения, но делает это с помощью синтаксической конструкции.

Пример № 3. «He gazed round the **stooled** and **tabled** eaters, tightening the wings of his nose» [14. P. 151].

Дословно: Он осмотрелся вокруг / огляделся [на] пристуленных и застоленных едоков, сжимая крылья своего носа.

С.Я. Алымов и М.Ю. Левидов: «Он посмотрел кругом, сузив ноздри» [15. С. 42].

Д.П. Мирский: «Он посмотрел кругом на **встабуреченных** и **пристолившихся** едоков, крепко сжимая *стенки ноздрей*» [16. С. 44].

Н.Л. Дарузес: «Он обвел взглядом едоков **за столиками** и **на стульях**, сжимая *ноздри*» [17. С. 435].

Фраза «gaze round» по форме представляет собой два слова и может переводиться как двумя словами «смотреть вокруг», так и одним глаголом «озираться». Алымов, Левидов и Мирский перевели эту фразу в соответствии со словарными данными: *гл. + предлог*, в то время как Дарузес выбрала: *гл. + суф.* Слово *gaze* может также переводиться существительным *взор*, либо комбинацией слов *пристальный взгляд*. По сути, переводчицей было также использовано два слова. Глаголы «посмотреть кругом», «оглядеться» при необходимости сообщения объекта, на который направлен взгляд, требует добавления предлога «на», отсутствующего в оригинале. Поэтому у Алымова и Левидова объект отсутствует, у Мирского используется предлог «на». Выбор глагола предлагает Дарузес другой предлог – «за».

Причастия «stooled» и «tabled» в использованных в романе смыслах не зафиксированы в словарной форме, за исключение последнего, однако в этом случае «tabled» переводится иначе. На сегодняшний день форма первого слова «stooled» по-прежнему не используется в речи, но «tabled», повторяющий форму *прич. прош. вр.*, образованный от глагола «table», имеет следующие значения: «класть на стол», «составлять таблицу», «откладывать в долгий ящик», «выносить на обсуждение». Однако ни одно из этих значений не совпадает с тем, что, вероятнее всего, имел в виду автор (посетители, сидящие на высоких стульях за барной стойкой – высоким столом). Это позволяет расценивать определение «tabled» как авторский неологизм.

Алымов и Левидов, известные своим интересом к футуризму со свойственными ему языковыми экспе-

риментами, не продемонстрировали окказионализмы Джойса: «stooled» и «tabled». Эта часть предложения в их переводе никак не представлена (*купюра*).

Данный пример наиболее показателен тем, что в нем сфокусированы предпочтения всех переводчиков. Выбор Алымова и Левидова вышеуказанных фрагментов для перевода предположительно был обусловлен не желанием создавать новые слова или идиосинкразические соединения в русском тексте «Улисса», а скорее в применении новых приемов (*монтаж*) и в поиске слов, правильных грамматически, но непривычных при использовании в определенных контекстах – возможная цель заключена именно в *создании видения предмета*.

Мирский, задачей которого было показать в статье языковые эксперименты Джойса, справляется с воспроизведением авторских неологизмов по-русски: такие определения, как «пристолившись» и «встабуреченный» не являются нормой русского языка и, таким образом, успешно представляют то, что выше было определено как *лингвистическая креативность*, *эксцентричность*, неологизм или, в более общем смысле, **языковая игра**.

Дарузес перевела данное предложение согласно правилам русского синтаксиса: где находятся едоки? Где и на чем они сидят? – Они сидят «за столиками и на стульях».

В заданном контексте максимально значимы слова Мирского, который, заблаговременно извиняясь за перевод, говорил, что ввиду своей приблизительности он не способен дать даже малейшего «представления об этой стороне Джойса – той величайшей адекватности, с которой он использует средства английского словаря, расширяя их словотворчеством, которое в натуралистических главах остается еще довольно дискретным» [13]. И так как текст является многоуровневой структурой, «точность в одних аспектах не обязательно сопровождается точностью в других [19]. Однако если это высказывание верно относительно традиционных произведений, то перевод модернистского романа многократно усложняется. Считается, что сама возможность переводимости художественного текста определяется степенью «языковой обусловленности произведения»: чем выше этот показатель, тем труднее перевод. Так, роман «Улисс», вне всякого сомнения, «является своеобразным вызовом переводчику, и далеко не каждый принимает этот вызов, поэтому полных переводов романа “Улисс” <...> достаточно мало» [5]. И в первую очередь речь идет именно о лингвистической изобретательности, деформации английского слова или **языковой игре**.

Ранее упомянутые любительский и профессиональный переводы важны тем, что первый предоставляет переводчикам некоторого рода свободу, т.е. освобождает от ограничений и условно «традиционного» подхода к переводу. Например, заинтересованность Алымова и Левидова романом Джойса может быть объяснена поиском особого слова; за некоторым исключением (как в примере ниже, что также можно отнести к поиску нового) в их переводе не наблюдается каких-либо нарушений синтаксиса или грамматики (дополнительные примеры: «почки, щекотавшие

его небо тонким привкусом слегка *надушенной урины*» и «собирал посуду для завтрака на *поместительный* поднос» [15. С. 37]; «Я иду на угол» [15. С. 38]).

Алымов (поэт-песенник) и Левидов (журналист, писатель) – в прошлом оба имели отношение к футуризму: монтаж, сценарий, создание видения предмета → сделать предмет странным → литературоведческий прием остранения.

Цель написания статьи Мирским заключалась в демонстрации недостатков новаторского метода письма Джойса, но итогом стало представление истинной сущности романа в одном из его проявлений – **языковой игре**. Работа Мирского интересна тем, что стоит над переводом, автор статьи размышляет критически и, возможно, видит то, что недоступно другим переводчикам «Улисса», его современникам. Он не случайно подчеркивал, что суть творчества Джойса заключалась в особой энергии, и этот вывод требовал манифестации примеров.

Мирский (литературовед, критик и публицист) → лингвистическая креативность – языковая игра → создание неологизмов в русском переводе → упор на лингвистику.

В целом никто из переводчиков не следует форме оригинала полностью и вслепую. Но каждый выбирает свой способ показать языковую игру, осуществленную Джойсом в «Улиссе». Менее всего это проявляется у Дарузес, что может быть обусловлено именно заявкой на профессиональный перевод. Речь идет о потере заостренной сущности «стилевой эксцентричности», ярко выраженной у Джойса, но проявляющейся в переводе Дарузес в упрощенной форме. Объяснить это можно фактом ее принадлежности творческому объединению переводчиков, официальным заказом на перевод, борьбой за качество перевода, которая велась в 1930-е гг. Выбор лексических единиц определяется преимущественно их наличием в словарях и справочниках. Так, языковые деформации Джойса, направленные на разрушение стереотипов, у Дарузес представлены преимущественно в пределах языковой нормы, сохраняющих стереотипность или шаблонность мышления.

Дарузес (переводчик) → соблюдение норм русского языка (грамматика) + языковая игра в малом процентном соотношении.

Так, исходя из постулата о том, что «Улисс» – это роман, поддающийся «бесконечному прочтению», семантические возможности которого невозможно исчерпать, мы и получаем разные переводы. Сравнение одной и той же работы или автора предлагает обширную область для исследований в компаративистике, помогая проследить через переводы различные вкусы и интерпретации разных периодов или эпох. Но не менее показательными оказываются переводы одного и того же произведения, осуществленные в одну и ту же эпоху и перенесенные в одну и ту же культуру. Различий оказывается не меньше, чем, если бы это были разные языки и чуждые культуры.

Таким образом, очевидно, что перед нами предстают три перевода с различными формами восприятия и понимания, и каждый отдельно взятый перевод – это лишь один из возможных способов интер-

претации текста Джойса, демонстрирующий переводческую изобретательность.

Однако, учитывая саму суть перевода, а именно необходимость его соответствия оригиналу в максимально возможных объемах, можно ожидать от переводчиков такой же виртуозности в обращении с языком, каковая наблюдается у автора. Но анализ примеров показал значительное расхождение в восприятии переводчиками языковой игры автора. Данная разница может быть обусловлена следующими факторами:

1) *субъективностью*, которая определяется разными целями и задачами перевода: любительский перевод (Алымов, Левидов и Мирский) расширяет возможности

креативности, в то время как профессиональный (Дарузес) ограничивает необходимостью придерживаться «традиционного» подхода к переводу;

2) *объективно, расхождением в языковых системах*;

3) *фрагментарностью*, исключающей сюжетность и, как следствие, саму демонстрацию участия языка, т.е., собственно, деформацию или девиацию.

Таким образом, вышеупомянутые факторы могли оказать влияние на воссоздание языковой игры оригинала, в результате чего перед читателем предстали три отличающихся друг от друга перевода со смещенными акцентами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С.Я. Алымов и М.Ю. Левидов – авторы одного перевода, опубликованного в «Литературной газете» в 1929 г. [15].

² В 2015 г. в издательстве «Salamandra P.V.V.» вышла книга ранних русских переводов «Улисса». Составители «ранних переводов» включили в свое издание перевод нескольких фрагментов из разных эпизодов романа, выполненных публицистом и критиком Д.П. Мирским. В действительности это были примеры, необходимые автору в его работе со статьей о Джойсе. Статья «Джеймс Джойс» была опубликована в 1933 г. в альманахе «Год шестнадцатый» (№ 1) [13, 16].

³ Перевод десяти эпизодов «Улисса», выполненный первым творческим объединением переводчиков под руководством И.А. Кашкина, был опубликован в московском журнале «Интернациональная литература» в 1935–1936 гг. Восьмой эпизод в переводе Н.Л. Дарузес был издан в 1936 г. (№ 2. С. 52–73).

ЛИТЕРАТУРА

1. Carlos G. Tee. Towards a New and More Constructive Partnership: The Changing Role of Translation in Comparative Literature // *Fu Jen Studies: literature & linguistics*. 2012. Vol. 45. 21 pp. URL: https://www.academia.edu/4251399/Towards_a_New_and_More_Constructive_Partnership_The_Changing_Role_of_Translation_in_Comparative_Literature
2. Клюс А.Г. Основные аспекты современной компаративистики как ведущей научной стратегии гуманитарного познания // *Филологические науки: вопросы теории и практики*. 2013. № 8 (26): в 2 ч. Ч. II. С. 87–89.
3. Inci Sariz. The reception of translation in comparative literature from the 19th century onwards. Istanbul Bilgi University, 2010. 70 p.
4. Trotta Joe. Creativity, playfulness and linguistic carnivalization in James Joyce's *Ulysses*. URL: https://www.academia.edu/8402289/Creativity_Playfulness_and_Linguistic_Carnivalization_in_James_Joyces_Ulysses
5. Наугольных Е.А. Окказионализмы как элемент языковой игры писателя (на материале романа Дж. Джойса «Улисс») // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2010. № 6. С. 83–89.
6. McGee P. *Paperspace: Style as ideology in Joyce's Ulysses*. Lincoln : University Press, 1988. 243 p.
7. Нестерова Н.М., Наугольных Е.А. Деформация языка в произведениях Дж. Джойса: проблема интерпретации и перевода // *Вестник РУДН. Сер. Лингвистика*. 2019. Т. 23, № 2. С. 460–472.
8. Барт Р. Нулевая степень письма // *Семиотика*. М. : Академический проспект, 2001. С. 327–370.
9. Волкогонова А.В., Красса С.И. Каламбур – Языковая игра – Карнавализация // *Гуманитарные и юридические исследования*. 2014. С. 133–135.
10. Xianyou Wu. The Poetics of Foregrounding: The Lexical Deviation in *Ulysses* // *Theory and Practice in Language Studies*. 2011. Academy Publisher. Vol. 1, № 9. P. 1176–1184.
11. Шкловский В.Б. Искусство как прием. Поэтика. Петроград : 18-ая Гос. типография, 1919. С. 13–26.
12. Джусупов Н.М. Теория выдвигания в лингвистических исследованиях: истоки, тенденции, вопросы интерпретации // *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*. 2016. № 2. С. 41–50.
13. Мирский Д. Джеймс Джойс // *Год шестнадцатый*. Альманах первый. М. : Советская литература, 1933. С. 428–450.
14. James Joyce. *Ulysses*. Wordsworth Editions Limited, 2010. P. 682.
15. Джойс Джеймс. Улисс. (Фрагменты) / пер. С. Алымова, М. Левидова // *Литературная газета*. 1929. № 20. С. 3.
16. Джойс Джеймс. Улисс. Ранние переводы. Salamandra P.V.V. 2015. С. 44–48.
17. Джойс Джеймс. Избранное. М. : Радуга, 2000. С. 418–449.
18. Gobful // *Definitions*. URL: <https://www.yourdictionary.com/gobful>
19. Бузаджи Д.М. К вопросу об определении понятия «перевод» // *Мосты*. 2011. № 2 (30). С. 44–55.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 26 апреля 2020 г.

Translational Ingenuity VS James Joyce's Language Play: Based on the Translations of Episode Eight of *Ulysses* (1920s–1930s)

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 454, 37–44.

DOI: 10.17223/15617793/454/5

Svetlana N. Stepura, Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: stepura@tpu.ru; lana3670@rambler.ru

Keywords: translational ingenuity; language play; English novel; *Ulysses*; Joyce.

The aim of this study is to analyze the implementation options of the conscious participation of the language itself in the creation of a literary work in the Russian translations of the 1920s–1930s. Episode Eight of James Joyce's novel *Ulysses* has become the basis for the study. Since the key feature of the first Russian translations is their fragmentariness, the choice of the episode has been determined by the presence of the sought-for examples in all the stated translations: by S. Alymov and M. Levikov (1929); by D. Mirsky (1935); by N. Daruzes, a member of I. Kashkin's translation team, (1936). The translation by V. Khinkis and S. Horujy is not considered due to the time of its creation (1989, 1993). The translation fragments are examined for the presence of artistic or linguistic creativity inherent in the original. A language play has been chosen as a term; it is often regarded as an intentional language deviation

that violates generally accepted norms. The analysis of the examples shows that each of the translators prefers their own way of demonstrating Joyce's language play: (1) *Alymov* (songwriter) and *Levidov* (journalist and writer). They drew attention to Joyce's novel in search for specific words. In their translation, there are no syntax or grammar changes but a montage and foregrounding devices. (2) *Mirsky* (literary critic and publicist). His translation fragments were part of a critical article whose aim was to demonstrate the flaws of Joyce's innovative writing method, but the result was a representation of the true essence of the novel in one of its manifestations—the language play. Mirsky's passages represented the author's linguistic creativity, the language play and creation of neologisms. (3) *Daruzes* (translator). Joyce's linguistic deformations aimed at breaking stereotypes are presented in Daruzes' translation mainly within the limits of the language norm; conventional language structures are maintained. The study of the examples shows a significant discrepancy in the perception of the author's language play by the translators. The reasons may be the following: (1) a subjective approach when the translation has been made by an amateur or a professional. The first option expands the possibilities of creativity while the second one limits them; (2) an objective restraining factor: a discrepancy in the language systems; (3) the fragmentary translations themselves influence the actions of individual translators; disintegration eliminates the plot and, as a consequence, the need to demonstrate the participation of the language itself, i.e., deformation or deviation. Thus, having been partially manifested by Alymov, Levidov and Mirsky and almost completely lost in Daruzes' work, stylistic eccentricity is not able to become the basic element of the plot in the Russian translations of the 1920s–1930s.

REFERENCES

1. Carlos, G.T. (2012) Towards a New and More Constructive Partnership: The Changing Role of Translation in Comparative Literature. *Fu Jen Studies: Literature & Linguistics*. 45. [Online] Available from: https://www.academia.edu/4251399/Towards_a_New_and_More_Constructive_Partnership_The_Changing_Role_of_Translation_in_Comparative_Literature.
2. Klyus, A.G. (2013) Main Aspects of Modern Comparative Studies as Leading Scientific Strategy of Classical Cognition. *Filologicheskie nauki: voprosy teorii i praktiki – Philological Sciences: Issues of Theory and Practice*. 8 (26):II. pp. 87–89. (In Russian).
3. Inci Sariz. (2010) *The Reception of Translation in Comparative Literature From the 19th Century Onwards*. Istanbul Bilgi University.
4. Trotta, J. (n.d.) *Creativity, playfulness and linguistic carnivalization in James Joyce's Ulysses*. [Online] Available from: https://www.academia.edu/8402289/Creativity_Playfulness_and_Linguistic_Carnivalization_in_James_Joyces_Ulysses.
5. Naugol'nykh, E.A. (2010) Occasional Words as Part of the Writer's Language Game (Based on James Joyce's Ulysses). *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 6. pp. 83–89. (In Russian).
6. McGee, P. (1988) *Paperspace: Style as ideology in Joyce's Ulysses*. Lincoln: Lincoln University Press.
7. Nesterova, N.M. & Naugol'nykh, E.A. (2019) The Deformation of Language in James Joyce's Literary Works: Interpretation and Translation Challenges. *Vestnik RUDN. Ser. Lingvistika – Russian Journal of Linguistics*. 23 (2). pp. 460–472. (In Russian). DOI: 10.22363/2312-9182-2019-23-2-460-472.
8. Barthes, R. (2001) *Semiotika* [Semiotics]. Translated from French. Moscow: Akademicheskii prospekt. pp. 327–370.
9. Volkogonova, A.V. & Krassa, S.I. (2014) Pun – Language Game – Carnivalization. *Gumanitarnye i yuridicheskie issledovaniya – Humanities and Law Studies*. pp. 133–135. (In Russian).
10. Xianyou Wu. (2011) The Poetics of Foregrounding: The Lexical Deviation in Ulysses. *Theory and Practice in Language Studies*. 1 (9). pp. 1176–1184.
11. Shklovskiy, V.B. (1919) *Iskusstvo kak priem. Poetika* [Art as a Technique. Poetics]. Petrograd: 18-aya Gos. tipografiya. pp. 13–26.
12. Dzhushupov, N.M. (2016) Foregrounding Theory in Linguistics: Foundations, Trends, Interpretations. *Vestnik RUDN. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika – Rudn Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2. pp. 41–50. (In Russian).
13. Mirskiy, D. (1933) Dzheymz Dzhoyz [James Joyce]. In: Gor'kiy, M. et al. (eds) *God shestnadsatyy. Al'manakh pervyy* [Year Sixteen. Almanac One]. Moscow: Sovetskaya literatura. pp. 428–450.
14. Joyce, J. (2010) *Ulysses*. Wordsworth Editions Limited.
15. Joyce, J. (1929) *Ulysses*. (Fragments) [Ulysses. (Fragments)]. Translated from English by S. Alymov, M. Levidov. *Literaturnaya gazeta*. 20. p. 3.
16. Joyce, J. (2015) *Ulysses. Rannie perevody* [Ulysses. Early Translations]. Translated from English. Salamandra P.V.V. pp. 44–48.
17. Joyce, J. (2000) *Izbrannoe* [Selected Works]. Translated from English. Moscow: Raduga. pp. 418–449.
18. Yourdictionary.com. (n.d.) *Gobful*. [Online] Available from: <https://www.yourdictionary.com/gobful>.
19. Buzadzhii, D.M. (2011) K voprosu ob opredelenii ponyatiya “perevod” [On the Definition of the Concept “Translation”]. *Mosty*. 2 (30). pp. 44–55.

Received: 26 April 2020