

ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ АСПЕКТЫ

УДК 821.111.1.09:821.161.1.09

Ю.А. Тихомирова

АВТОРСКАЯ ОНТОЛОГИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ЧЕРЕЗ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО: ПЕРЕВЕСТИ, НЕ ПОТЕРЯВ

В статье рассматриваются проблемы воссоздания пространственно-временных характеристик поэтического текста при переводе на иностранный язык; их трансформации анализируются в контексте индивидуальной художественно-эстетической позиции автора-переводчика. Особое внимание уделяется попыткам воссоздания в переводе ритма поэтического произведения как одного из основных средств организации его пространственно-временной структуры, как категории смыслообразования. Материалом для анализа послужили англоязычные переводы стихотворения А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

Ключевые слова: поэтический перевод, рецепция русской литературы в англоязычной культуре, пространство и время, ритм поэтического произведения, А.С. Пушкин.

Вопрос о разграничении пространственно-временных искусств, способах реализации пространственно-временной структуры в различных типах искусства уже много десятилетий является одним из важнейших в эстетике, философии и искусствоведении¹. Важной вехой в постановке и изучении вопроса стал сборник научных статей по проблемам синестезии искусств «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» [1], в котором разрабатывается комплексный подход к исследованию указанных эстетических категорий. Их понимание базируется на универсальности художественного восприятия как с «технической» точки зрения (в основе лежит связь органов чувств, явление синестезии), так и с философских позиций, с точки зрения того, что различные виды искусств опе-

¹ Об этом см., напр.: *Space and Time in Language and Literature* [2].

рируют одними и теми же эстетическими категориями, но решают вопросы эстетического познания и художественного восприятия на различном материале, прибегая к огромному разнообразию художественных средств.

Если проблема моделирования пространственно-временных отношений и восприятия пространственно-временных параметров литературного произведения в научных трудах последних десятилетий многократно становилась предметом обсуждения, то проблема их воссоздания в иноязычной, инокультурной среде только стоит на повестке дня. Явление переводной множественности раскрывается в данной статье именно с позиций того, насколько внимательно переводчики отнеслись к моделированию поэтических качеств текста, определяющих его пространственно-временную структуру.

Вопрос о ремоделировании пространственно-временных отношений в художественном переводе вписан в контекст изучения синестетического восприятия и воздействия на читателя как минимум двумя аспектами. С одной стороны, текст, имеющий свое конкретное языковое воплощение, написанный автором в определенную эпоху, в определенном историческом, культурном и литературном контексте, оказывается «растянутым» в пространстве и времени на многие литературные и культурные эпохи. При этом возникает вопрос, как переводы произведения со своей эстетикой, авторским пониманием жизни, новыми пространственно-временными ориентирами соотносятся с оригинальной эпохой, породившей текст. Известно, что ритм жизни, жизненные циклы как самого человека, так и культурных явлений сильно разнятся от эпохи к эпохе; восприятие пространства и времени зависит от множества причин, включая развитие технологий распространения информации, хотя такое восприятие проблемы было бы сильным упрощением.

С другой стороны, проблема индивидуального восприятия, творчества, трансляции «чужого» как «своего» всегда возникает в области художественного, особенно поэтического перевода, в котором вопросы не только наличия культурных кодов, но и идиостиля переводчика, индивидуальности восприятия и изобразительных средств неизбежны даже при наличии интенции на адекватную передачу оригинала, не говоря уже о спорах о возможностях полноценной передачи эстетического и прагматического потенциала произведения средствами другого языка.

Конечно, определение пространственно-временных параметров текста, организованных при помощи фонетических, лексико-семантических, синтаксических, ритмико-интонационных возможностей поэтики, не самоцель. Характер восприятия и моделирования образов пространства и времени, динамическое взаимодействие этих категорий являются отражением мироощущения автора, предоставляют читателю возможность «прочитать между строк» отношение автора к явлениям жизни. Через раскрытие этих категорий и их корреляцию автором решается проблема соотношения временного и вечного, всеобщего и индивидуального, внутреннего и внешнего, своего и чужого, памяти и забвения; в целом постигается авторская онтология.

Стихотворение «Брожу ли я вдоль улиц шумных» (1829), о котором пойдет речь в данной статье, как раз принадлежит к онтологической лирике А.С. Пушкина его последнего десятилетия, которое характеризуется большой напряженностью когнитивной мысли художника, направленной на широкий охват явлений, создание динамической картины жизни, рассмотренной под разным углом зрения. Е.Н. Таборисская в обстоятельной статье «Онтологическая лирика Пушкина 1826–1936 годов» [3] показывает, что «любое явление обретает под пером Пушкина многогранность, объемность. Разные грани могут реализоваться в произведениях, внешне абсолютно самостоятельных, не связанных между собой, которые выявляют внутреннюю динамику, диалектичность объекта» [3. С. 76].

Пушкинская поэзия этого периода характеризуется тенденцией к сопряжению двух важнейших пластов, двух ипостасей одного явления: с одной стороны, жизни во всех ее конкретных проявлениях (разнообразие звуков, картин, вкусов, встреч, эмоций, впечатлений – синестезии чувств), с другой – попытки осмысления жизни как философской категории, вписанности судьбы индивидуального человека в бытийное пространство. Практически все стихотворения этого периода какой-то одной или несколькими своими гранями отражают эти напряженные пушкинские размышления, решая вопрос в разных стиливых ключах (ср. аллегорически-философское «Три ключа» (1927), напряженно-личное «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830) и ироничное «Дорожные жалобы» (1829).

Сначала рассмотрим оригинал стихотворения А.С. Пушкина с позиций того, как организация пространственно-временных харак-

теристик раскрывает указанную выше соотнесенность двух когнитивных пластов: личного времени в многообразии проявлений жизни и универсального закона стремления всего живого к увяданию и смерти.

Основной формой пространственно-временной организации любого художественного произведения является ритм. Слово, в основном воздействуя на воображение, тем не менее оказывает эстетическое влияние и через специфический механизм чувственного восприятия ритма, который здесь оказывается основным средством воздействия. Поэтому для раскрытия пространственно-временной организации текста наряду с анализом его семантического и синтаксического уровней будет широко привлекаться анализ всех уровней композиционно значимых повторов словесно-звукового материала.

Лирический сюжет стихотворения построен на многочисленных динамически взаимодействующих бинарных оппозициях: улица – храм, бродить – входить, годы – час, рождение – смерть, тлеть – цвести, родина и чужбина, день – год, истлевать – поживать, гробовой вход – младая жизнь, бесчувственное тело – вечная природа. Но есть в стихотворении один константный образ, который прорастает сквозь всю ткань стихотворения: мысль о смерти, которая преследует лирического героя, входит в его повседневное существование и становится неотъемлемой частью его «мечты» (в значении «думы»). Пронизывая все четверостишия, кроме первого, который является экспозицией к теме, образ смерти скрепляет стихотворение своими вариативными репрезентантами: «мы все сойдем под вечны своды», «переживет мой век забвенный», «мне время тлеть», «грядущей смерти годовщину», «мне смерть пошлет судьбина», «мой примет охладелый прах», «бесчувственному телу», «у гробового входа».

Экспозиция, заданная в первом катрене через смену трех топов, моделирует ситуацию «в миру, в храме, на пиру» (город – внешнее пространство, храм – внутреннее пространство, место единения с Богом, пир – метафора творчества, полноты жизни). Эти три типа пространства мыслятся и воспринимаются как универсальные. Экспозиция скреплена анафористическим зачином: «Брожу *ли*», «Вхожу *ль*», «Сижу *ль*», «Я предаюсь». Настойчивый повтор грамматической формы с частицей «ли/ль» в трех стихах определяет разграничение между мысленным движением и пространственным: действия, выраженные глаголами движения, только мыслятся дви-

жением в пространстве, а вот глагол «предаюсь (мечтам)», несмотря на бестелесность «мечты» (по сути, «мысли») и невозможность физических манипуляций с ней, ощущается как единственно реальное действие. Поэтому тема экспозиции, задающая направление всем последующим поворотам лирического сюжета, – прогулка души, одинокой во всех жизненных ситуациях.

Второй катрен является первой кульминацией стихотворения. В философской, безэмоциональной констатации непреложности законов увядания и смерти всего живого, похожей на проповедь, пространство постепенно расширяется от «я», пространства сознания одного человека, до всеобщего, всеохватного «мы», чему способствует настойчивый, в пределах двух строк повтор «...нас, // Мы все». Физическая смерть, временная точка перехода из бытия в небытие, обозначена через перемещение в пространстве, представлена через пластическую картину нисхождения под землю. Звукопись «Мы *все* сойдем под вечны своды» поддерживает визуальную картину, вызывая ассоциации с аркой, сводом.

Но семантическим центром этой строфы является именно факт говорения – «Я говорю». Поток мыслей, не дающий покоя лирическому герою, наконец, сформулирован в речение, акт познания закрепляется в речевом действии. И опять оказывается, что динамические картины перемещения в пространстве существуют только в сознании; пространство, расширившись до универсального, опять сжимается до пространства сознания лирического героя.

Движение жизни на уровне пульсирующего ритма природы, как и мысленное перемещение лирического героя в пространстве, задается, прежде всего, ритмико-метрическими параметрами стихотворения. Четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой, с чередованием женских и мужских рифм изначально создает звуковой образ быстрого, мечущегося шага; хотя, как мы уже выяснили выше, физическое движение, перемещение в пространстве – иллюзия; скорее, это аналог мечущегося сознания. Относительное постоянство такой картины поддерживается на протяжении трех катренов анафористическим повтором грамматической формы первого лица единственного числа глаголов; помимо вышеуказанных «брожу ли», «вхожу ль», «сизу ль», «я предаюсь», ряд продолжается другими: «я говорю», «гляжу ль», «я мыслю». В четвертом катрене происходит слом модели: одновременно с формально продолжающимся употреблени-

ем глагольных форм первого лица происходит небольшой сдвиг в ритмической картине – облегченная третья стопа каждого стиха этого и следующего катренов меняет направление мысли, и как результат – появление новых форм, функционально близких императиву: «мне время *тлеть*, тебе *цвести*».

Смысловая цезура между четвертым и пятым катреном является центром равновесия между структурой первых четырех микросюжетов, анафористически скрепленных повторами глаголов в первом лице единственного числа, и остальными катренами, связь между которыми закреплена при помощи синтаксического параллелизма: «И где...», «И хоть», «И пусть». С этого момента начинает проявляться мотив «гадания», попытки предвидения: в синтаксической структуре – ни одного глагола в первом лице единственного числа, только инфинитивы, деепричастия, будущее время и сослагательное наклонение («Мне время *тлеть*, тебе *цвести*», «привык провожать», «стараясь угадать», «пошлет», «примет», «истлевать», «все б хотелось почивать», «будет играть, «сиять»). Несложно заметить, что именно с этого перелома начинается обращение лирического героя к другим, высшим силам, нежели к собственному когнитивному опыту, выход из пространства «я» и попытка его соотнесения с надличностными универсальными законами. Такая привычная («День каждый, каждую минуту // Привык я думой провожать»), казалось бы, понятная тема, решенная загадка, подбрасывает новые вопросы, и в своем лирическом квесте герой оказывается там, откуда начинал. Об этом свидетельствует и ритмико-метрическая картина шестого катрена, полностью повторяющая катрен первый: развитие как бы начинается сначала.

Одним из центральных образов стихотворения, вокруг которого формируется пространственно-временной континуум собственного, личного времени лирического героя, является образ дуба. Не случайно «дуб» и «век» находятся в третьей строфе в одинаково сильных позициях, что как бы уравнивает их. С ним, с одной стороны, связаны представления лирического героя о постоянстве и в какой-то мере вечности пространственно-временных ориентиров («...патриарх лесов // Переживет мой век забвенный, // Как пережил он век отцов»). Но с другой стороны, невозможно не заметить, что «мой *век забвенный*» перекликается и фонетически, и корнями с выражением-репрезентантом постоянной мысли о смерти – «*вечны сво-*

ды». Таким образом, любое проявление вечности – тоже смерть; парадокс в том, что жизнь, несмотря на известный и неотвратимый конец, проявляется в изменениях, в обновлении, в смене поколений.

Шестая и седьмая строфы стихотворения развивают тему, характерную для пушкинских стихотворений 1820-х гг.: гибель в бою, в странствии или в волнах обозначает активную позицию героя, и расплатой за нее является смерть на чужбине; милый предел, о котором так мечтает лирической герой, становится практически недостижимым в такой ситуации. Но эти две возможности в итоге уравниваются в последнем катрене, интонационными центрами которого являются слова «жизнь», «природа» и «вечною», создающие ощущение гармонии, вписанности человеческой жизни в вечность через природные законы. И эпитет «равнодушная» применительно к природе в этом контексте вовсе не означает «безразличная» (ведь этот эпитет тоже подходит ритмически, но все же Пушкин воспользовался не им). Она «равно-душная», ее душа равнопротяженна и человеческой жизни, и вечности благодаря законам бесконечного обновления.

Материалом для сравнения послужили 7 переводов этого стихотворения на английский язык, выполненные англоязычными авторами в разное время начиная с первой половины XX в. и до наших дней. Переводы перечислены в хронологическом порядке:

1. «Along the noisy streets», перевод Бабетт Дейч (Babette Deutsch) [4. С. 18–19]; а также исправленный вариант этого перевода [5. С. 23–24];

2. «As down the noisy streets I wander», перевод Уолтера Арндта (Walter Arndt) [6. С. 95–96];

3. «By A. Pushkin. Wherever: walking bright road streets», перевод Якова Бергера [7. С. 29] (может быть охарактеризовано как стихотворение по мотивам, объем сокращен более чем вдвое);

4. «When wand'ring along noisy alleys», перевод Алана Майерса (Alan Myers) [8. С. 39–40];

5. «When and Where», перевод Аллена Курноу (Allen Curnow) [9. С. 41–42];

6. «When through the noisy streets I wander», перевод Джулиана Лоуэнфльда (Julian Lowenfeld) [10. С. 471];

7. «When down the bustling streets I pass», перевод Джеймса И. Фалена (James E. Falen) [11. С. 148–149].

Отметим, что на протяжении всего XIX в. англоязычные переводчики и издатели антологий сторонились этого произведения. И даже известнейший знаток русской поэзии первой половины XX в. Сесиль Морис Баура обошел его вниманием в своих фундаментальных антологиях «A Book of Russian Verse» (1943) [12] и «A Second Book of Russian Verse» (1948) [13]. Рискнем предположить, что такое длительное невнимание в этом важном для понимания пушкинской онтологии стихотворению обусловлено, с одной стороны, его чрезвычайной композиционной сложностью, что порождает объективные проблемы перевода, а с другой – самой ситуацией публикации пушкинского творчества в антологиях русской поэзии (полного собрания сочинений Пушкина на английском не существует). Публикация в антологии предполагает знакомство читателя с иноязычным поэтом на пространстве нескольких стихотворений, предваряемых обычно вступительной статьей. Последняя призвана в нескольких абзацах обрисовать общую картину творчества автора и продемонстрировать положения примерами текстов. Но стихотворение «Брожу ли я» не укладывается в стройную картину с другими пушкинскими произведениями, традиционно мирно сосуществующими в рамках антологии. Слишком долго и сложно пришлось бы объяснять, почему текст насквозь пропитан мотивами смерти, в разных вариантах дающими о себе знать в каждой строфе.

Итак, знакомство англоязычного читателя с этим стихотворением началось с перевода Бабетт Дейч. Он был выполнен для антологии, издававшейся с 1921 г. ее мужем Авраамом Ярмолинским, который эмигрировал из России в США. В данной статье анализируются переводы Б. Дейч из изданий 1962 и 1966 гг.; остальные переводы последовали с разницей примерно в 20 лет.

Не комментируя полностью каждый перевод в отдельности, остановимся на наиболее значимых моментах воспроизведения пространственно-временных параметров оригинального текста, важных для понимания пушкинской позиции.

Прежде всего отметим, что ритмико-метрическую структуру стихотворения удалось сохранить не всем переводчикам. Несмотря на то, что практически все из них смогли уловить и применить пушкинский четырехстопный ямб, в текстах Я. Бергера и Дж. Фалена используются сплошные мужские перекрестные рифмы, что значительно трансформирует восприятие звучащего текста. Интонацион-

ным центром каждого стиха чаще всего становится третья стопа, затем происходит интонационный спад и образуется вынужденная пауза, и пушкинское метущееся сознание запинаятся в переводе об эту паузу. Но в таком варианте организации ритмико-метрической картины глаголы первого лица единственного числа нигде не становятся интонационным центром, тогда как в оригинале они наделены сильной позицией в начале стиха и представляют собой отправную точку его интонационного ритма. Глаголы, организующие ритмическое пространство оригинала, в переводе теряются, не получая соответствующей функциональной нагрузки.

Переводчик Алан Майерс, в нескольких стихах воспользовавшись сложным сочетанием двух- и трехстопных размеров, все же 2, 4, 7 и 8-й катрены передает на удивление правильным четырехстопным ямбом с чередованием женских и мужских рифм. От этого ритмико-метрическая картина текста сначала продуцирует ассоциации с разнонаправленным хаотичным передвижением в пространстве (таковы у Майерса первые три стиха экспозиции, которые и на лексико-семантическом уровне передают движение), после чего происходит гармонизация четырехстопным ямбом, который погружает в атмосферу размышления (и на лексическом уровне тоже: «I drift into these dreams of mine» – «я соскальзываю в эти свои грезы/видения»). Здесь и далее подстрочный перевод мой. – Ю.Т.).

Остальные переводчики, довольно четко воспроизводя ритмико-метрическую картину оригинала, по-разному пытаются добиться функционального тождества в экспозиции в тех стихах, которые в оригинале скреплены анафористическим зачином «Брожу ли», «Вхожу ль», «Сижу ль». Очевидна попытка некоторых переводчиков, понимающих структурную и функциональную значимость анафористического повтора, воспроизвести его как минимум в пределах второго и третьего стихов: «Or walk <...> // Or sit» (У. Арндт), «Walk <...> // And sit <...> // And give ...» (Д. Лоуэнфельд). Но в первом стихе у переводчиков вместо глагольной формы чаще всего оказываются союзы времени/места или предлоги места/направления («along» – Б. Дейч, «as» – У. Арндт, «when» – А. Майерс, Д. Лоуэнфельд, Д. Фален, «wherever» – Я. Бергер), что, очевидно, объясняется синтаксическими особенностями английского предложения. И именно в этом выражается тот когнитивный сбой в работе переводчиков, когда вместо пушкинской мысленной прогулки в переводах

заявлены вполне конкретные пространственные перемещения лирического героя. Единственный переводчик, посчитавший нужным «оправдаться» в этой ситуации, – Б. Дейч, которая вносит во вторые стихи своих переводов оттенки модальности, смягчающий категоричность указания на пространственно-временное перемещение лирического героя:

A church invites me, *it may be* <...>

Какая-то церковь меня приглашает, возможно [4]

Enter a crowded church, *maybe* <...>

Вхожу в переполненный храм, возможно [5]

Интересно отметить, насколько четко некоторые переводчики распознали в строке «Сижу ль меж юношей безумных» ситуацию *пира*, возлияний, праздного веселья, несмотря на отсутствие прямых текстовых указаний («Сижу ль меж юношей безумных»). Это подтверждает догадку о том, что Пушкин моделирует тремя типами хронотопа («в миру, в храме, на пиру») всю полноту и разнообразие жизненных ситуаций.

Сравним:

Б. Дейч, 1962: Or with mad youth my time I *squander*
(Или с обезумевшей молодежью свое время я *проматываю*);

Б. Дейч, 1966: What hours with witless lads I *squander*
(Какие часы с безумными парнями я *проматываю*);

Д. Фален: Or share with frenzied youth a glass
(Или *делю* с буйной молодежью *бокал*);

Я. Бергер: Attending young league's noisy meets
(Посещая шумные встречи союза/лиги молодых).

В последнем примере есть скрытая референция к вечеринкам элитарных студенческих клубов (так называемым «лигам») в западных университетах, основная функция которых – собрать вместе богатых студентов, которые напиваются до беспамятства и крушат все подряд.

В переводе второй строфы переводчики сильно разошлись во мнениях, насколько, во-первых, важен акт речения лирического героя. Пушкинское «Я говорю: ...» оказалось важным для У. Арндта («I say: ...») и Д. Лоуэнфельда («And then I say: ...»), последний даже сохранил в неприкосновенности ритмическую структуру высказы-

вания). Для остальных переводчиков переход от внутреннего размышления к внешнему речению оказался неважен или не замечен.

- А. Майерс: «*My thoughts run thus: ...*» («Мои мысли бегут так: ...»);
 Д. Фален: «*The years, I think, are rushing by*» («Годы, я думаю, бегут»);
 А. Курноу: «*thoughts running loose, I tell // myself...*» («Мысли, бегущие свободно, я говорю себе...»);
 Я. Бергер: «*And to myself am whispering...*» («И я шепчу сам себе...»).

Б. Дейч вообще воздержалась от употребления какого-либо глагола, продолжив вторую строфу как часть внутреннего монолога, развернутого в экспозиции. Зато степень пластичности образов у переводчицы очень высока, хотя ее образность строится совсем на других представлениях: пушкинское «нисхождение под своды» переводчица заменяет визуальным образом «пожирания времени»:

- ... And all whom you see here // Eternity at last will swallow.
 (И всех, кого ты видишь здесь, // Вечность в конце концов проглотит) [4].
 And all who press around you here // Be sure eternity will swallow <...>
 (И всех, кто жметесь здесь к тебе // Будь уверен, вечность проглотит <...>) [5].

Похожий образ складывается в переводе Я. Бергера:

- Years <...> // Will take us all <...>
 (Годы <...> // Заберут нас всех <...>).

Бережнее всего к пушкинскому движению в пространстве *вниз* («сойдем»), под своды, отнеслись переводчики У. Арндт и Д. Лоуэнфельд.

- У. Арндт: Will pass beneath the eternal vaulting <...>
 (Сойдем под вечные своды);

- Д. Лоуэнфельд: We'll all pass 'neath the vault e'erlasting <...>
 (Мы все сойдем под своды вечные).

Удивительно, что Д. Лоуэнфельд на протяжении всего перевода так расставляет слова в английских предложениях, что они в подавляющем большинстве случаев занимают те же позиции, что и в русских предложениях, и при этом не страдает ни синтаксис английского предложения, ни правильность словесного и синтаксического ударения.

Один из центральных образов стихотворения – дуб; как уже упоминалось, слово находится в одинаково сильной позиции со словом «век» в третьей строфе. Кроме языковых ассоциаций («вековой дуб»), с этим отчасти связаны наши представления о том, что лирический герой в нем находит точку отсчета, константу этого мира, дуб выступает как репрезентант вечности (невозможно здесь не привлечь ассоциации с мифологическим древом жизни, особенно в контексте наименования «патриарх»). Но в русском стихотворении «мой век забвенный» создает четкую связь с «вечными сводами» через фонетическую ассоциацию, и таким образом в картину опять своими устойчивыми мотивами вмешивается смерть. Поэтому вечность для пушкинского лирического героя – это тоже смерть, а жизнь, хотя и увядает, но именно в силу этого закона побеждает и не заканчивается.

В передаче интенции оригинала максимально сблизить «вечность» и «смерть» в английских переводах основная проблема заключается в том, что семантически, ассоциативно, как у Пушкина, это сделать невозможно: в английском языке «век забвенный» и «вечны своды» никак не перекликаются на языковом уровне – ни фонетически, ни с точки зрения общих корней. От этого в переводах случаются значительные разночтения, обусловленные, видимо, разным восприятием своего времени жизни (для одних это «day» – «день», как у Б. Дейч, для других – «time» – «время», как у Д. Фалена, Д. Лоуэнфельда и А. Курлоу, для третьих «age» – «век», как у У. Арндта и А. Майерса, что наиболее соответствует оригиналу). Но заявленной проблемы это не решает, и этот вопрос остается в переводах непроработанным.

В момент перелома в лирическом сюжете, когда на первый план выступает ситуация угадывания, происходит и смена грамматических времен: вместо глаголов настоящего времени – глаголы будущего времени и сослагательное наклонение. Но также важно, что если в первой части стихотворения семантическими центрами вы-

ступали глаголы первого лица единственного числа («брожу», «вхожу», «сижу», «говорю», «гляжу», «мыслю»), то после поворота в лирическом сюжете нет ни одного глагола первого лица в будущем времени («судьба пошлет», «долина примет», «будет жизнь играть», «природа красою сиять»): у лирического героя как бы нет будущего. Более того, у него нет даже настоящего, единственное указание на действия самого лирического героя в этой части – «привык» и «стараясь», при этом «*грядущей* смерти годовщину» лирический герой ищет среди *прошедших* дней и лет:

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провожать,
Грядущей смерти годовщину
Меж них *стараясь* угадать.

Мало кто из переводчиков обратил внимание на этот факт. Их лирический герой по-прежнему существует и в настоящем, и в будущем («I ask» («я спрашиваю»), «I question» («я спрашиваю»), «I shall see» («я увижу»), «I covet» («я жажду»), «I'll not be friendless» («я не останусь без друзей») у Б. Дейча, «I spend» («я провожу»), «I want» («я хочу») у У. Арндта, «I follow» («я следую»), «as I wander» («когда я буду бродить») у А. Майерса, «I like to see» (мне нравится видеть»), «I feel» («я чувствую») у Д. Лоуэнфльда, «I contemplate» («я созерцаю»), «And wonder» («и хочу знать»), «I pray» («я умоляю») у Д. Фалена. Поэтому в переводах отсутствует эта грань, эта временная точка, за которой лирический герой ощущает себя несуществующим, перестает самостоятельно мыслить и действовать.

Отдельно необходимо упомянуть перевод Аллана Курноу, который довольно подробно рассматривался в статье «Современный англоязычный Пушкин: стратегии репрезентации» [14]; важным фактором анализа стал контекст сборника, в котором он вышел. Отметим только, что переводческая интенция на передачу четко организованного оригинального ритма отсутствует. Более того, на месте пушкинской структуры возникает совершенно другое, не менее ритмически четко организованное единство, построенное на анжамбе-манах, скрепляющих стихотворение в произнесенный на одном дыхании, захлебывающийся монолог. Пространственно-временная концепция пушкинского текста, включающая как пространство и время жизни одного человека, так и пласт универсального, бытийно-

го пространства и времени, с акцентом на вписанность, соотносённость одного с другим, у А. Курноу предсказуемо и намеренно упрощению. Сборник стихов-переводов, подготовленный к двухсотлетию юбилею А.С. Пушкина, призван был выявить и точки притяжения, и отталкивания от «вечной классики». Современный мир врывается в стихотворение своим новым пространством:

«Where the big crowds come, the street,
the stadium, the park where the young
Туда, где большие толпы приходят,
Стадион, парк, где молодые

go crazy to the beet and the heated bubble of
the song <...>»
Сходят с ума под ритм
И разгоряченное бурление песни.

Внесением в заглавие (вообще отсутствующее у Пушкина) двух простых вопросов, отнюдь не являющихся центральными в оригинале, – о времени и месте смерти («When and Where») – как бы подчеркивается избыточность пушкинской концепции, ее невосребованность в условиях современных реалий. Стихотворение А. Курноу – модель современного мира, внешне гораздо более конструктивно сложного и динамичного, но упрощенного и редуцированного в своей сути.

Англоязычная пушкиниана, начавшаяся еще при жизни самого поэта, продолжается и в наше время. Аспект пространственно-временной организации текста, такой важный для понимания эстетики и мироощущения любого автора, особенно актуален в поэзии А.С. Пушкина. Значительные упрощения в пространственно-временной структуре текста, невнимание к деталям ритмической организации, подмена основ пространственной и временной образности влечет за собой не только и не столько эстетические потери, сколько потери концептуальные.

По замечанию Е.Г. Эткинда, соотношения, выявляемые через элементы ритмического построения, временной организации через глагольные формы, пространственных ощущений, создаваемых метафорами, аллитерацией и другими художественными средствами, заменяют привычные для прозы логические формы взаимозависимости (причинно-следственные связи, последовательность и simultанность, сопоставление и противопоставление и т.д.) [1. С. 120]. Понимание содержательности элементов, относящихся к пространственно-временной организации текста, их глубокой взаи-

мосвязи с авторским видением миропорядка гарантирует переводу функциональную эквивалентность, так как отсутствие в принимающем языке соответствующего явления может восполняться различными компенсаторными механизмами.

Когда конструктивная сложность текста очевидна и принципиальна для понимания авторской онтологии, возможно, существуют два варианта относительно ознакомления иноязычного читателя с этим текстом: первый – не переводить, оставить эту работу для будущих поколений, второй – переводить очень много, доверить текст разным переводчикам, – переводная множественность не означает переводную избыточность. Так и случилось с рассматриваемым текстом; практически все переводы появились в пределах 20 лет, что подразумевает некий «поэтический спор» между переводчиками, от которого читатель только выигрывает.

Литература

1. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / под ред. Б.Ф. Егорова. Л., 1974.
2. Space and Time in Language and Literature / Ed. by Marija Brala Vukanovi and Lovorka Gruie. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
3. Табориская Е.Н. Онтологическая лирика Пушкина 1826–1936 годов [Электронный ресурс]. Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ) «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-076-.htm>.
4. *An Anthology of Russian Verse. 1812–1960* / Ed. by A. Yarmolilnsky, translated by B. Deutsch. New York, 1962.
5. *Two centuries of Russian Verse* / Ed. by A. Yarmolilnsky, translated by B. Deutsch. New York, 1966.
6. Alexander Pushkin. Collected Narrative and Lyrical Poetry. Tr. in the Prosodic Forms of the Original by Walter Arndt. Ardis, Ann Arbor, 1984.
7. *New and Old Poets of Russia*. Tr. by Jakov Berger. London, 1986.
8. *An Age Ago*. A Selection of Nineteenth-Century Russian poetry. Selected and tr. by Alan Myers, with a foreword and biographical notes by Joseph Brodsky. New York, 1988.
9. *After Pushkin*. Versions of the poems of Alexander Sergeevich Pushkin by contemporary poets / Ed. and introduced by E. Feinstein. Carcanet Press : Folio Society, 1999.
10. Лоуэнфелд Д. Мой талисман: Избранная лирика А.С. Пушкина в пер. на англ. яз. / Tr. by J.H. Lowenfeld. СПб., 2009.
11. *Selected Lyric Poetry* / Translated from Russian and annotated by James E. Falen. Northwestern University Press, Evanston, Illinois. 2009.
12. *A Book of Russian Verse*. Translated into English by Various Hands and edited by C.M. Bowra. Macmillan & Co.
13. *A Second Book of Russian Verse*. Translated into English by Various Hands and edited by C.M. Bowra. Macmillan & Co.

14. Тихомирова Ю.А. Современный англоязычный Пушкин: стратегии репрезентации // Вестн. Том. гос. ун-та. 2013. № 373. С. 29–37.

**AUTHOR'S ONTOLOGY IN POETIC TEXT THROUGH TIME AND SPACE:
NOT TO OVERLOOK WHEN RENDERING**

Text. Book. Publishing. 2014, no. 3 (7), pp. 6–22.

Tikhomirova Yulia A. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: yat77@mail.ru

Keywords: poetic translation, Russian poetry reception in the English-speaking countries; time and space structure in a lyric text; A.S. Pushkin.

The paper deals with the issues of recreating time and space features of a poetic text in translation. Their shifts are analyzed within the paradigm of individual artistic and aesthetic views of a translator as an interpreting intermediary. A.S. Pushkin's lyrical poem "Brozhu li ya vdol' ulits shumnykh..." and its seven English translations of various periods have made the material under study. The situation of multiple translations helps disclose important implications and leads to a more profound understanding of the author's ontology, unless the author's time and space are distorted by translators' neglecting the details of text constituting elements: the rhythm (as a rapport of elements at various text levels), the correlation of grammatical forms, its syntactical organization etc. These features' analysis is not an ultimate goal, but the means of understanding how the temporary correlates with the eternal, the universal relates to the individual, the external corresponds to the inward in the author's creativity. Structurally, the poem is built on a wide range of binary oppositions: street – temple, to wander – to enter, years – hour, birth – death etc. But there is one constant: the thought of death which glues all the stanzas. Thus, the fluctuating world of oppositions finds its first center of stability, and it is not that everything on earth is subject to decay, but the human thought, which acts as a power well able both to create and to destruct. A range of other stylistic means (anaphoras, metaphors and rhythmically compared elements) binds together and opposes the time and space of a lyric hero to both the earthly and the universal. One of the central images, the oak, a symbol of eternity, turns out to be as well the poetic synonym of "eternal vaulting", the indication of death, as it is juxtaposed with it by phonetic means and related word roots in attributes. Being deaf to such indications, translators have failed to render Pushkin's paradoxical finding: only life though doomed to decay is eternal, and eternity is dead. The poem falls into two parts, the first rendering the present of the lyric hero, and the second giving no indication of his further existence through persistent avoiding of any verbs in the first person, though they are abundant in the first one. Thus, the evidence of a lyric hero's new, non-existent state, when he refuses of his will to cognate the universal laws and appeals to external forces. Having neglected these signs, translators have created a soliloquy of a pondering mind thinking of itself as existing in the future. When the constructive complicity of a text is its main feature, translators have to be very attentive to its spatial and temporal parameters rendered through rhythm, tense forms, metaphors etc., as they substitute the logical forms of elements' and ideas' interrelations. Neglecting spatial and temporal elements, which are the meaning-making ones, leads to distortion of functional equivalence in translation.

References

1. Egorov B.F. (ed.) *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, space and time in literature and art]. Leningrad: Nauka Publ., 1974. 298 p.
2. Vukanovic M.B., Gruic-Grmusca L. (eds.) *Space and time in language and literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2009. 158 p.
3. Taborisskaya E.N. *Ontologicheskaya lirika Pushkina 1826-1936 godov* [Pushkin's ontological lyrics of 1826–1936]. Available at: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/isf/isf-076-.htm>.
4. Yarmolilnsky A. (ed.) *An anthology of Russian verse. 1812–1960*. Translated from Russian by B. Deutsch. New York: Doubleday, 1962. 292 p.
5. Yarmolilnsky A. (ed.) *Two centuries of Russian verse*. Translated from Russian by B. Deutsch. New York: Random House, 1966. 322 p.
6. Pushkin A. *Collected narrative and lyrical poetry*. Translated from Russian by W. Arndt. Ardis, Ann Arbor, 1984. 471 p.
7. *New and Old Poets of Russia*. Translated from Russian by J. Berger. London: Y. Berger, 1986. 48 p.
8. *An age ago. A selection of nineteenth-century Russian poetry*. Translated from Russian by A. Myers. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988. 171 p.
9. Feinstein E. (ed.) *After Pushkin. Versions of the poems of Alexander Sergeevich Pushkin by contemporary poets*. Carcanet Press: Folio Society, 1999. 96 p.
10. Lowenfeld D. *Moy talisman. Izbrannaya lirika A.S. Pushkina* [My talisman. Selected lyrics by A.S. Pushkin]. Translated from Russian by J.H. Lowenfeld. St. Petersburg: Pushkinskiy Fond Publ., 2009. 745 p.
11. Pushkin A.S. *Selected lyric poetry*. Translated from Russian by J.E. Falen. Northwestern University Press, Evanston, Illinois. 2009. 204 p.
12. Bowra C.M. (ed.) *A Book of Russian Verse*. Translated from Russian. Macmillan & Co., 1943. 136 p.
13. Bowra C.M. (ed.) *A Second Book of Russian Verse*. Translated from Russian. Macmillan & Co. 1948. 143 p.
14. Tikhomirova Yu.A. A.S. Pushkin in modern English translations: strategies of poetry representation. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2013, no. 373, pp. 29–37. (In Russian).