

Андрей А. Богатырёв

Тверской государственный университет
Кафедра общего и классического языкознания
пр. Чайковского, д. 70, каб. 36, Тверь, Россия
E-mail: AndrewBogatyrev172@hotmail.com

ИНДИВИДУАЦИЯ И ОЦЕНКА КАЧЕСТВА ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Переводной текст непременно должен быть адекватен тексту оригинала. Проблема критериев адекватности решается несколько различно в зависимости от типовой принадлежности текста к миру художественной либо нехудожественной коммуникации. Применительно к нехудожественным текстам адекватность перевода может быть сведена к технологически безупречному воспроизведению лексико-композиционных параметров оригинального текста. «Проживание» переводчиком текстовых смыслов здесь не является императивом. Напротив, в случае художественного текстообразования субститутивно-трансформационная технология не гарантирует художественности полученного таким способом продукта. Возникает вопрос о способах и критериях индивидуации (схематического определения) источников художественного смыслообразования. Проблема источников художественного смыслообразования и текстообразования трактуется как проблема переводческого жанроопределения на материале известных переводов «Гамлета» У. Шекспира на русский язык.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: интерпретация, рефлексия, перевод, индивидуация, понимание, текст, художественность.

Центральной идеей переводоведения можно назвать постулат о том, что переводной текст непременно должен быть адекватен тексту оригинала. Проблема критериев адекватности решается несколько различно в зависимости от типовой принадлежности текста к миру художественной либо нехудожественной коммуникации. Во втором случае адекватность перевода может быть сведена к технологически безупречному воспроизведению лексико-композиционных параметров оригинального текстообразования на основе последовательного механического подбора эквивалентных лексико-грамматических структур. Требование глубины понимания переводчиком переводимого и воспроизводящего текстов при этом относится к факультативным. В случае художественного текстообразования субститутивно-трансформационная технология не гарантирует художественности полученного таким спосо-

бом продукта, поскольку источники смыслообразования в такого рода текстах могут задаваться партитурно, т. е. гармоническим, а не только суммарным способом. В этой связи возникает вопрос о способах индивидуации как схематического определения источников художественного смыслообразования. Без такого рода определения ни художественный перевод, ни критика перевода как целостнообразные деятельности невозможны.

Понятие индивидуации, связанное с проблемой выявления общего, особенного и единичного в познаваемом предмете, имеет многовековую историю. Оно трактовалось различными мыслителями (от Августина и Фомы Аквинского до Г. Гегеля и далее) на нетождественных уровнях рассмотрения человеческой способности к пониманию и с различных точек зрения, но всегда связывается с проблемой установления границ и способа

существования усматриваемого содержательного начала в коммуникации. Заметим, что в *содержательность текста* входят все текстовые значения (уровень словаря), все содержания (уровень описываемых внешних событий) и все смыслы (семантика «внутренних», субъективно-ценностных переживаний). Полагаем, что переводческая деятельность как деятельность по трансляции содержательного начала текста оригинала посредством построения замещающего оригинал «переводного» текста предполагает моменты качественного определения и локализации (ещё одно определение индивидуации) определенных языковыми и текстовыми средствами смыслов

Переводчик в своей работе может вчувствоваться или вдохновляться, верить в метод или в озарение, более или менее последовательно опираться на субститутивно-трансформационную теорию, деятельностьную¹, иную, комбинацию нескольких или не доверять никакой, действовать механически или руководствоваться интуицией. При этом его практика перевода может быть блестящей или страдать существенными или несущественными недостатками, причины которых могут успешно объясняться сразу в нескольких переводоведческих теоретических онтологиях или даже не объясняться никак. Поразительно разномыслие мифов о скрытой процессуальной стороне переводческой деятельности отчасти объясняется тем обстоятельством, что перевод представляет собой прикладную лингвистическую поэтику, возделанную на узкой базе индивидуального человеческого опыта.

Поэтика со времен Аристотеля мыслится как двоякая теория жанров – теория жанров человеческой коммуникации в целом, но также (и в первую очередь) теория жанра художественной коммуникации и внутренних

жанров последней. Во всяком случае жанрового деления присутствует индивидуационный принцип обособления сущего с точки зрения способа бытования. Набор возможных жанровых рамок интерпретации определяется поэтикой как теорией встречающихся в культуре жанров. Поэтологическая теория задает рамку интерпретации текста переводчиком, поскольку предполагается, что в каждом конкретном случае формат интерпретации задается жанровыми рамками текста.

Процесс и результат установления содержания и границ понятия о видовом начале предмета (в качестве которого может выступать и отдельное высказывание, и целый текст, и жанр) со времен Августина называется индивидуацией. Последняя в зависимости от установок конкретного исследования может трактоваться как вид интерпретации, а также как цель, средство и условие понимания. Понимание, словесно овнешненное в интерпретации, также стратифицируется по «жанрам понимания», различающимся в отношении объема, направленности, глубины и т. д. Получается, что и понимание имеет свою поэтику.

Поэтика *субъективна*, поскольку основания поэтики принадлежат миру рефлексии над опытом человеческой коммуникации. *Рефлексия* есть бытующая в сознании индивида связь между образом осваиваемой ситуации и накопленным опытом², в том числе опытом чтения текстов и переживания смыслов. Попытки построить объективистскую поэтику художественных жанров (ОПОЯЗ, русский формализм-структурализм от Якобсона, Эйхенбаума и иже с ними до Ю. М. Лотмана, а также известные аналогичные западные метрико-статистические предприятия, основанные на идее построения грамматики поэтического текстопроизводства) оказались малопродуктивными. Сейчас это признается и на Западе³.

¹ О деятельности и недейтельности онтологиях перевода см., напр.: ГАЛЕЕВА, Н. Л. *Основы деятельности теории перевода*. Тверь, 1997, с. 79.

² Такого рода определение рефлексии мы можем найти в работах Г. И. Богина, напр.: БОГИН, Г. И. *Схемы действий читателя при понимании текста*. Калинин, 1989, с. 17.

³ См., напр.: BEAUGRANDE, R.-A. de. Text Grammar Revisited In *Logos and Languages, special issue*. <http://beaugrande.bizland.com/Revisited.htm>

Статистические обшчеты текстовых «художественных» структур имели только ретроспективную достоверность, а примитивные структуризации текстового массива обнаружили слишком много общего и слишком мало различного между текстами художественными и нехудожественными. Например, стиховедческие математические обшчеты строгости размера и точности рифм могут иметь существенное значение для решения литературоведческой задачи «найдите сто различий между Байроном и Лермонтовым», но неконструктивны для определения «индекса» художественности, поскольку неизвестно, хороша или плоха эта точность для художественного качества текста *в общем случае*.

Как определить меру следования переводного художественного текста духу оригинала? Каковы могут быть критерии художественности оригинального и переводного текста? Ответ на эти вопросы связан с выявлением доминирующих жанрообразующих содержательных форм в тексте. Здесь может быть всего два основных случая: либо в культуре постулируется и культивируется определенный художественный порядок (каноническое производство средств искусства), либо допускается свобода в выборе средств художественной выразительности и содержательности. Последняя эпохальная парадигма в период «гуманистического ренессанса» прочно утверждается на Западе.

Проблема высокой *художественной содержательности* в европейской культуре с наибольшей полнотой освещена в трудах немецких романтических и классических философов. Содержательность эта – христианская по содержанию, идейная *по смысловому объёму*. Согласно Ф. Шлегелю, идея есть понятие, развитое до уровня самоиронии.

Эстетическая идея определена Гегелем как облеченный в бесконечную форму вопрос, обращенный к душам и умам. XX век осмыслил художественную идею как источник пробуждения рефлексии над предельными (этическими, экзистенциальными, ценностными) основаниями человеческого бытия в мире⁴.

Между тем, реальный художественный текст уже в силу своей адресованности широкой аудитории в общем случае представляет собой полиструктурное, полиритмическое, полисемантическое и полифункциональное знаковое образование. Текст беллетристический (т. е. отвлеченное от непосредственной утилитарной заданности и эстетически обработанное высказывание вне зависимости от меры художественности) не предполагает жестко нормированных по линейному расположению в текстовом массиве секторов жанровой идентификации. В последнем пункте мы не вполне безоговорочно доверяем теории «сильной позиции» И. В. Арнольд⁵. В то же время локусы индивидуации содержательной формы осмысленного текста с необходимостью присутствуют во всех без исключения текстах культуры. В этой связи представляется естественным соотносить процесс индивидуации с выявлением некоторой текстовой «первоклеточки», в которой была бы сконцентрирована программа формального и смыслового развертывания текста в целом. Осваиваемые фрагменты текстового материала перестают быть чем-то ничтожным в своей значимости только в свете известного представления о смысле целого текста, в большей или меньшей мере поддающегося прямой номинации.

Герменевтическое правило схождения смысловых горизонтов всех дробей текста в смысле текста как завершенного целого имплицитно содержит в себе императив прозрачности

⁴ Подробно об этом см., напр., БОГАТЫРЁВ, А. А. *Схемы и форматы индивидуации интенционального начала беллетристического текста*. Тверь, 2001, с. 197.

⁵ Речь идет о несколько излишне безапелляционном тоне в исчислении сильных позиций в статье: АРНОЛЬД, И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста. In *Иностранные языки в школе*, 1978, № 4, с. 23–31.

общего направления смыслообразования уже в пределах отдельных композиционных частей и более мелких целостностей – дробей текста. Между тем, в условиях реальной полиструктурности, когда фабульное, сюжетное, стилиевое и тематическое начала часто разыгрывают самостоятельные, не совпадающие с другими риторические линии текстовой организации, положение о прозрачном едином организационном центре текста представляется почти совершенно невыполнимым.

В качестве возможного дополнения к риторико-синтаксическому понятию о сильной позиции мы можем предложить риторико-герменевтическое (риторико-семантическое, если угодно) понятие о гнезде смыслообразования. *Гнездо смыслообразования* (сокращенно – ГС) – отрезок текста, в котором наблюдается пересечение множества, в том числе конфликтно противоположных альтернативных вариантов понимания как установления смыслового горизонта высказывания. Данное понятие построено по образцу бытующего в русской лексикографии понятия о словообразовательном гнезде⁶, означающего «обилие производных одного корня»⁷. Понятие о ГС по своей внутренней форме апеллирует к экологии совести интерпретатора: «Переводчик обязан обращаться с каждым словом так, как если бы оно было наиточнейшим термином, а между тем каждое есть гнездо сцепленных между собою смыслов, гнездо, которое свито на почве реального языка в его многообразном употреблении – от высокой поэзии до повседневной речи»⁸. В понятии о гнезде смыслообразования содержится указание на *множественность* смысловых потенциалов одного материально зафиксированного в тексте словесного выражения, высказывания.

При прочтении текста следует учитывать все смысловые связи ГС и переоценивать смыслообразовательный потенциал последнего в свете выявления его роли и места в системе текстового смыслообразования. Тем самым содержательная сторона ГС характеризуется известной подвижностью на фоне неизменности материального субстрата означающего. В ходе процесса понимания текста отдельные смысловые потенциалы ГС могут доминировать, вытесняться на периферию или полностью подавляться.

Гнездо смыслообразования *определяется* в ходе процесса чтения *эмпирически*. В качестве наиболее показательного (но не обязательного) признака ГС могут выступать либо выраженная внеположенность по отношению к ближайшему содержанию текста, к внутритекстовой перспективе тема-рематической прогрессии, либо очевидно пониженная нагрузка с точки зрения содержания как суммы текстовых предикаций. С точки зрения схем разворачивания идейного начала в тексте ГС задерживает на себе рефлексию читателя над набором гипотез относительно отложенного в перспективу дальнейшего текстового материала возможного смысла целого текста. Иными словами, ГС выступает не в качестве риторической «*сильного*» (то есть максимально нагруженного тропами и фигурами в сочетании с установкой на выражение главной мысли) места в тексте, как последнее трактуется в теории конвергенции М. Риффатера⁹, а в качестве *точки контроля* а posteriori и *коррекции* уже принятых читателем стратегий и тактик интерпретации текста.

Со времён Оригена известно строгое требование по сохранению всех, даже на первый взгляд лишенных здравого смысла особенностей священных текстов при переводе на другие

⁶ См., напр.: ТИХОНОВ, А. Н. *Словообразовательный словарь русского языка. В 2-х т.* Москва, 1985, т. 1, с. 3, 36.

⁷ Такова дефиниция Р. О. Якобсона, см.: ЯКОБСОН, Р. *Работы по поэтике*. Москва, 1987, с. 30.

⁸ Цитата из вступительной статьи А. В. Михайлова к переводным текстам М. Хайдеггера, см.: МИХАЙЛОВ, А. В. *Философия проселка*. In ХАЙДЕГГЕР, М. *Работы и размышления разных лет*. Москва, 1993, с. XV.

⁹ См., напр.: RIFFATTE, M. *Le style des 'Pleiades' de Corbinea: Essais d'application d'une méthode stylistique*. Paris; Genève, 1957, p. 190.

языки. Имеющее место в мировой практике *упрощение плана выражения художественного текста* при переводе на иностранный или при модернизации языка также ведет к потере смысловой нагрузки не только отдельных слов, но и текста в целом. Здесь в качестве примера можно привести модификацию в текстах перевода первой сцены из «Гамлета» У. Шекспира выражения *a piece of him*.

При удалении из текста шекспировского «часть его» смазывается начальный смысловый аккорд всего текста, к которому могут относиться такие текстовые смыслы, как «тени человека встречаются с тенями и рассуждают о тенях», «драматизм бытия человека в мире теней», «фрагментарный, акцидентальный характер нашего знания о человеке» и «неполнота и отложенность нашего представления о сути того или иного человека», «безымянность души человека», «основополагающая способность духа раздваиваться на познаваемый и познающий», а также такие парадигмообразующие метатекстовые смыслы, как «разыгрывается прелюдия не эпоса, а драмы человека», а также «homo multiplex» (многомерная душа человека – Фома Аквинский).

Как известно, текст пьесы открывается ключевым для целого вопросом «Who's there?» («Кто там?»). Собственно идея всего текста и вырастает из этого вопроса, но она разрабатывается по мере того, как вопрос бумерангом возвращается к вопрошающему. Ответ возможен только относительно того, чем числит себя спрашивающий, который и сам «задрапирован»:

«Elsinore. A platform before the castle. FRANCISCO at his post. Enter to him BERNARDO

BERNARDO Who's there?

FRANCISCO Nay, answer me: stand, and unfold yourself¹⁰.

Затем на смену стражникам с «варварскими» италиянизированными именами приходит поэт Горацио и на тот же, по сути, вопрос отвечает: *a piece of him*.

BERNARDO Say, What, is Horatio there?

HORATIO A piece of him¹¹.

В переводах данная фраза подвергается нажиму интерпретации по содержанию. Переводчики Б. Пастернак и А. Кронеберг (1848 г.) подают данную реплику как своего рода отсрочку Горацио:

1) – Эй! Бернардо! Вот так так! Гораций здесь.

– Да, в некотором роде¹².

2) – Горацио с тобой?

– Отчасти¹³.

Перевод Великого князя Константина Романова делает фразу загадочной:

3) – Скажи, – что, здесь, Гораций?

– Только часть его¹⁴.

Перевод А. Радловой делает данную фразу (как у Шекспира) непрозрачной:

4) – Скажи, Горацио здесь?

– Лишь часть его¹⁵.

Данное наблюдение могло бы быть слишком частным и маловесным, если бы не влекло за

¹⁰ SHAKESPEARE, W. Hamlet. In ШЕКСПИР, В. *Две трагедии: «Гамлет», «Макбет»*. Москва, 1985, с. 286.

¹¹ SHAKESPEARE, сноска 10, с. 5.

¹² ШЕКСПИР, У. Гамлет. Пер. Б. Пастернака. In ШЕКСПИР, У. *«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков*. Москва, 1994, с. 5–162.

¹³ ШЕКСПИР, У. Гамлет. Пер. А. Кронеберга. In ШЕКСПИР, У. *«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков*. Москва, 1994, с. 163–322.

¹⁴ ШЕКСПИР, У. Трагедия о Гамлете, принце Датском / Пер. К. Р. (Великого князя Константина Романова). In ШЕКСПИР, У. *«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков*. Москва, 1994, с. 323–484.

¹⁵ ШЕКСПИР, Гамлет. Пер. А. Кронеберга. Пер. А. Радловой. In ШЕКСПИР, У. *«Гамлет» в русских переводах XIX–XX веков*. Москва, 1994, с. 485–650.

собой определенный горизонт ожиданий по отношению к разворачивающейся далее драме языковых средств. Острословие персонажа, как и загадочность, имеет опору в интерпретации по содержанию с тем только различием, что первое есть либо языковая самоцель, либо вынужденный юмор, а вторая исходит из табу прямого именованя. Во всех трех случаях имеется объяснение психологическое. В случае же эзотеричной полупрозрачности идеи объяснение предполагается метафизическое. Возвращаемся к тексту в том же месте:

BERNARDO Welcome, Horatio: welcome, good Marcellus.

MARCELLUS What, *has this thing appear'd again to-night?*¹⁶.

В переводах последней фразы на русский мы наблюдаем настоящий калейдоскоп субституентов для английского *'this thing'*:

1) МАРЦЕЛЛ. Ну как, являлась нынче эта *странность?*¹⁷

2) МАРЦЕЛЛ. Ну как, являлось нынче *привиденье?*¹⁸

3) МАРЦЕЛЛ. Что снова *он* являлся в эту ночь?¹⁹

4) МАРЦЕЛЛ. Что, *это* снова появлялось?²⁰

Только в четвертом переводе Гораций не знает, с чем ему предстоит встретиться, или ожидает встречи с чем-то неопределенным. В остальных случаях переводов неопределенность положительно снята. В первом он идет на встречу с галлюцинациями, во втором – с привидением, а в третьем – с королем. Пикантно, что ни одному из «конкретных» ожиданий в тексте не дано ни подтвердиться, ни быть опровергнутым. Фантом эмпирически, то есть

в восприятии, мало отличается от фантазма.

BERNARDO Looks it not like the king? mark it, Horatio.

HORATIO Most like: it harrows me with fear and wonder²¹.

Выражение *a piece of him* с точки зрения *содержания* (но не смысла!) текста является «пустым», то есть, лишено какого-либо однозначно определяемого значения, выводимого из суммы текстовых предикаций. Одновременно эта пустота, или, точнее, *катахреза*, притягивает к себе все задействованные смысловые ожидания читателя по отношению к тексту. Иными словами, данное «пустое» выражение является пробным камнем читательских интерпретаций и аналогом бесконечной формы. В этом его герменевтическая значимость. Оно становится точкой пересечения нетождественных версий относительно смысла, заставляет читателя подвергнуть наблюдению свои способы понимания предыдущей части текста и тем самым служит точкой пробуждения рефлексии по типу: «Я понял, но что собственно я понял и на основе чего мне это открывается».

Пристрастный («взгляд назад») открывает сознанию и предлагает ревизии принятые установки интерпретации. Здесь возникают варианты, обаянные своим существованием и «вкусным» предпочтениям, и «школьным» (театр Вахтангова с элементом вживания или театр Брехта с элементом очуждения), и, что наиболее существенно, индивидуации типовых схем художественного смыслопостроения.

М. М. Морозов и А. Т. Парфенов пишут, что существует «целый ряд сомнительных толкований этой причудливой фразы», и придерживаются версии о «шуточном оттенке»,

¹⁶ SHAKESPEARE, сноска 10, р. 5.

¹⁷ ШЕКСПИР, сноска 12, с. 8.

¹⁸ ШЕКСПИР, сноска 13, с. 167.

¹⁹ ШЕКСПИР, сноска 14, с. 327.

²⁰ ШЕКСПИР, сноска 15, с. 488.

²¹ SHAKESPEARE, сноска 10, р. 6.

1) Кто здесь? – Нет, сам ты кто, сначала <i>отвечай</i> . – Да здравствует король! – Бернардо? – Он. – Вы позаботились прийти в свой час. – Двенадцать бьет. Пойди поспи, Франческо.	2) Сам <i>отвечай</i> мне – кто идет? Вы вовремя приходите на смену.	3) Нет, мне <i>ответь</i> ; стой и скажи, кто ты?	4) Сам отвечай! Стой! И <i>открой</i> , кто ты.
Спасибо, что сменил: <i>Я озяб и на сердце тоска</i> ²² .	Благодарю за смену. холод резкий – и мне <i>неловко что-то на душе</i> ²³ .	Благодарю за смену; резкий холод и <i>сердце мне щемит</i> ²⁴ .	Спасибо, что сменил меня. Замерз я и <i>сердце не на месте</i> ²⁵ .
(Пер. Б. Пастернака)	(Пер. А. Кронеберга)	(Пер. К. Р.)	(Пер. А. Радловой)

ссылаясь на трактовку Д. Вильсоном фразы как остроты по поводу пронзительного холода²⁶.

И в самом деле, «омор у Шекспира» становится особенно заметен, например, при чтении перевода Пастернака. У стражника «на *сердце тоска*», и, видимо, по всему теплomu и горячему. С товарищем по несчастью стоять на страже он общается некими пародийными конструкциями: «Вы позаботились прийти в свой час». А затем еще придет Гораций и пошутит на счет их «странностей». Всем в Эльсиноре влетела в рот смешинка, и демон острословия бродит по сторожевым постам и всему королевству. В переводе Кронеберга жители Эльсинора испытывают некую «неловкость» на душе, но холод усиливается, и Горацию приходит или в силу неловкости, или из-за холода «отчасти». В переводе К. Р. мир поделен на своих и чужих, и предельно ясно выражен смысл «грозные предвестья и тяжелые предчувствия». (Литературовед здесь не упустил бы «тонкого» намек на «вполне понятные» личные ассоциации князя Романова с таким событием, как, например, насильственная смерть императора Павла). В переводе А. Радловой растягиваются смыслы «всеобщее смятение» и «всеобщая экзистенциальная обеспокоенность, забро-

шенность и потерянности в мире обманчивой, суровой и мертвящей реальности».

Только в последнем переводе сохранена внутренняя форма шекспировского *unfold yourself*, и только в нем среди стражников и зевак появляется еще один таинственный «скрытый персонаж» – некто, рефлектирующий ситуацию в целом, выходящий за рамки тех или иных ролей марионетки в драме мироздания, раздваивающийся на действующего и созерцающего свои действия и чувствования. И эта пробужденная рефлексия не охватывается каким-либо понятием и еще даже не порождает понятий, хотя и проясняет посредством реминисценций из времен убийства Цезаря связь всего происходящего с древним, как история Европы воззванием о возмездии, но к концу первой сцены находится в своей начальной стадии: “*So I have heard and do in part believe*”²⁷.

Известно, что нельзя верить во что-то только отчасти, поскольку сам концепт не предполагает градации. Приведенное высказывание обнаруживает присутствие в смысловом мире текста *второго сознания* – сознания о том, кто верит не «отчасти». Рефлексия обратилась на нечто более широкое, чем любое понятие, которым можно обладать, – на идею и дух. Вспомним у реального

²² ШЕКСПИР, сноска 12, с. 7.

²³ ШЕКСПИР, сноска 13, с. 165.

²⁴ ШЕКСПИР, сноска 14, с. 325–326.

²⁵ ШЕКСПИР, сноска 15, с. 487.

²⁶ SHAKESPEARE, сноска 10, р. 192.

²⁷ SHAKESPEARE, сноска 10, р. 8, 9.

Горация (еще не шекспировского персонажа, а автора оды к Мельпомене, III, 30) строки «Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit Libitinam»²⁸. Второе сознание обратилось на первое и рассматривает его с высоты бессмертного духа.

Рефлексия обратилась на зов совести. Совестью, как и всякой большой идеей, невозможно располагать – по ней можно только жить. Идея совести призывает всех внять ей, но в тексте ей отвечает лишь непонимание, непроверенные догадки и смутная боль. Идея, в которой положен зов к восстановлению попорченного миропорядка, еще слабо проявлена на уровне содержания (сюжетно-фабульных ходов), но он уже выставлен на первое место в иерархии смутных прозрений Горация относительно природы предназначений.

Фраза-дыра *a piece of him* собирает на себе все гипотезы о смысле целого и аккумулирует, таким образом, в одной точке все конструктивные накопления читателя по интерпретации текста (разумеется, если читатель не доверится комментарию М. М. Морозова, объясняющему, что «кусочек его» – это такое английское (нормативное) «шуточное выражение, вроде нашего «я за него»»²⁹. Гипотезы о смысле текста и связанные с ними потенциальные текстовые смыслы

собираются на одном отрезке и подпадают под исчисление и распределение возможностей интерпретации в актах читательской рефлексии. Появление такого рода гнезда смыслообразования в художественном тексте обусловлено природой основного задания художественного текста – пробуждать рефлексии над идеей.

Не гипостазуем ли мы на свой манер материальный знак интеллигентности переводчика? Не получается ли, что перевод одной фразы подменяет усилия переводчика по работе над всем текстом? Судить о качестве перевода можно по способности имплицитных схем тексто- и смыслообразования к динамическому самовоспроизводству и развитию в целом текстового массива.

В заключение отметим существование «нулевого» варианта интерпретации художественного текста переводчиком. До сих пор мы имели дело с разного качества авторскими индивидуациями переводчиками шекспировской программы текстопостроения. Рассматривая варианты, мы упустили из виду возможность максимальной «не-интерпретации» (а значит и «не-индивидуации») текста переводчиком. В этой связи интересно сопоставить рассмотренное с аналогичными местами в переводе М. Лозинского:

W. Shakespeare. Hamlet.	Пер. М. Лозинского ³⁰ .
BERNARDO: Who's there? FRANCISCO: <i>Nay, answer me: stand, and unfold yourself!</i>	Бернардо: <i>Кто здесь?</i> Франсиско: <i>Нет, сам ответь мне; стой и объявись.</i>
FRANCISCO: You come most carefully upon your hour. BERNARDO: 'Tis now struck twelve. Get thee to bed, Francisco. FRANCISCO: For this relief much thanks. 'Tis bitter cold, And I am sick at heart.	Франсиско: <i>Вы в самое пожаловали время.</i> Бернардо: <i>Двенадцать бьет; иди ложись. – Франсиско.</i> Франсиско: <i>Спасибо, что сменили; холод резкий.</i> <i>И мне не по себе.</i>
BERNARDO Say, What, is Horatio there? HORATIO <i>A piece of him</i>	Бернардо: <i>Что, Горацио с тобой?</i> Горацио: <i>Кусочек его.</i>
MARCELLUS What, has this thing appear'd again to-night?	Марцелл: <i>Ну что, опять сегодня появлялось?</i>

²⁸ См.: БАБИЧЕВ, Н. Т., БОРОВСКИЙ, Я. М. *Словарь латинских крылатых слов: 2500 единиц.* Москва, 1982, с. 244.

²⁹ SHAKESPEARE, сноска 9, р. 192.

³⁰ ШЕКСПИР, У. *Гамлет, принц датский: Трагедия.* Пер. М. Лозинского. Москва, 1982, с. 190.

Нетрудно заметить, что казарменное «объявись» из перевода Лозинского не имеет иных вариантов кроме как «объявить (т. е. назвать) своё имя» и не отягощено метафорикой, «мне не по себе» не определено метафизически, буквально точное «кусочек его» невозможно связать в тексте перевода ни с чем, а «появлялось» по всем формальным и содержательным параметрам ассоциируется только с привидением. Получается вздорное соединение казармы с лазаретом и с сумасшедшим домом. Потенциальные смысловые нити текста не растягиваются, а коротко рвутся.

Мера «энтропии» (в 70-е годы прошлого века имел широкое хождение данный термин с общим значением неопределенности состояния любой информационной системы) может превышать порог способности к генери-

рованию конструктивных гипотез о смысле целого текста, т. е. переводческая программа может быть импульсивной, или *sub specie individuationis нулевой*. Вероятно, наши суждения выглядят несколько категоричными. Положение о нулевой индивидуации может показаться скандальным. Автор перевода мог бы обидеться и возвести построенную на одному ему очевидных основаниях систему оправдания целесообразного характера своего продукта. Тем не менее, никакая «психология» не может отменить «геометрически» допустимой возможности нулевой индивидуационной ориентации переводного текста на читателя. А в случаях такого рода обсуждение достоинств и недостатков переводного текста теряет всякий смысл.

Andrej A. Bogatyriov
Tver State University

INDIVIDUATION AND EVALUATION OF TRANSLATION QUALITY OF FICTION

Summary

It is generally admitted that a thorough text translation means constructing adequate substitute for original text structures. The problem of adequacy criteria tends to be treated differently depending on either artistic or non-artis-

tic type of text being translated. In the latter case, close 'Erleben' in depth of text senses is just an arbitrary demand. It tends to be only a matter of producing proper collocations and colligations substitution. Vice versa, in case of translating artistic texts, there arises a problem of individuation techniques helpful to grasp and reproduce global text intention, concerned with artistic illocutive value.

KEY WORDS: interpretation, reflectivity, individuation, written text comprehension (as *Verstehen*), artistry, artistic translation.