

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОГО СТИЛЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДАХ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)

Н.И. Маругина, А.И. Деева

Аннотация. Рассматривается роль индивидуально-авторского стиля писателя при осуществлении процесса перевода. Анализируются контексты (сны главного героя), которые представляют ключевые авторские элементы стиля писателя. Сравниваются лексические единицы и стилистические средства, репрезентирующие авторский стиль Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: индивидуально-авторский стиль, сон, внутренний мир художественного произведения, стилистические средства, лексические единицы, перевод художественного текста.

Внутренний мир произведения обладает художественной целостностью, т.к. отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некой определенной системе, а именно – художественном единстве [1. С. 4]. По словам М.М. Бахтина, «внутренний мир художественного произведения представляет взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл как система. Внутренний мир художественного произведения существует не сам по себе и не для самого себя. Он не автономен. Он зависит от реальности, “отражает” мир действительности. Однако то преобразование мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые художник ставит перед собой» [2. С. 172]. Внутреннее целостное единение идей через определенные авторские языковые коды и формирует индивидуальный стиль художника слова.

Под стилем принято считать своеобразие художественной речи отдельного произведения, писателя, направления, национальной литературы; в широком смысле стиль – «сквозной принцип» построения художественной формы, сообщающий ощутимую целостность, единый тон и колорит произведения. Стиль представляет собой связь как внутреннего содержания, так и внешней формы, которая служит оформлением, художественно-образной «оболочкой» текста произведения.

Стиль Ф.М. Достоевского – это стиль, в котором ясно проступает стремление автора провоцировать у читателя способности к размышлениям и умозаключениям. Писатель недоговаривает, намекает, выражается как бы неточно и вместе с тем с какой-то поражающей утонченностью, заставляя читателя думать и делать свои выводы [3. С. 12].

Все языковые средства, использованные автором в произведении, обусловлены основной идеей, пронизывающей ткань текста от начала и до конца. Каждый автор использует ряд особых приемов, в которых угадывается его неповторимый слог, манера построения диалога с читателем. Если обратиться к Ф.М. Достоевскому и его роману «Преступление и наказание», то можно предположить, что глубинный смысл романа раскрывается через описания снов главного героя, следовательно, стоит акцентировать внимание на тех языковых единицах и стилистических приемах, которые использует автор произведения в текстовых отрезках о снах. Для Достоевского характерно представить развернутую, фантастически реальную, связную картину сновидения с опорой на сюжет, выделить основные детали жизненных ситуаций. Сновидения в произведениях писателя можно разделить на иллюстративно-психологические и сюжетные. Сны героев Ф.М. Достоевского запечатлеваются в читательской памяти не менее сильно, чем явь его романов. Сны Раскольникова – это притчи, в которых воплощена философия автора-художника. Эти сновидения как «тексты в тексте», т.е. особая форма присутствия автора в произведении.

С точки зрения Зигмунда Фрейда, сон – это способ открыть тайну и распознать сигнал из глубины человеческой души. Сон – отражение глубинных скрытых процессов, происходящих в душе человека, процессов, порой самому человеку еще неясных. Эти процессы назревают и выходят наружу из подсознания в виде образов, которые человек после пробуждения пытается припомнить и проанализировать. Зигмунд Фрейд считал, что сон может многое подсказать человеку для определения дальнейшего пути, для решения назревших проблем, для корректировки своих действий [4. С. 6]. Густав Хиндман Миллер придерживался позиции, что «сон – небывалая комбинация былых впечатлений, но главное определить закономерности этого комбинирования. Представление о том, что образы сновидений бессмысленны и хаотичны, неверно» [5. С. 4].

Сны героя не предсказывают события романа, а сами являются событиями. Эти сны можно назвать сюжетными, они иллюстрируют психологическое состояние героя, раскрывают то, что происходит с ними на уровне подсознания. Ф.М. Достоевский, как справедливо заметил Борис Тихомиров, действительно обладал «сонным даром» [6. С. 201]. Он владел большим искусством описания снов. Его сны можно назвать «снами в рассказах», т.к. некоторые из них представляют собой законченные легенды и новеллы. Ф.М. Достоевский сам является глубочайшим психологом: через сны раскрывает тончайшие движения души человеческой, проникая в скрытые даже от самого героя тайники ее, высвечивая «здоровые» и «больные» точки в сознании человеческом [7. С. 64]. Сны помогают герою найти в себе то, что может послужить опорой для конструктивного развития его личности, и объясняют то, что, напротив, ведет к ее разрушению. Сновидения Раскольникова отражают все проти-

воречие внутреннего мира самого писателя романа «Преступление и наказание».

В литературной критике часто можно столкнуться с понятием «каторжные сны» Раскольникова. Сны героя, репрезентирующие его «идеи» и «теории», – это каторга, воплощенная в планетарном масштабе. Сны обладают глубинным смыслом – через них герой приходит к пониманию того, что его теория «чревата всемирной катастрофой». Сны Раскольникова – это не только саморазоблачение и самоотрицание его теории, это обнаружение чувства личной вины за все состояние мировой жизни. Сновидения являются вторичной обработкой информации, обладают избирательностью, таким образом, происходит отбор событий и их подгонка под определенную ситуацию в реальной жизни. Автор использует сон как прием (заимствованный из романтизма), который позволяет ему адекватно выявить состояние изнуряющей борьбы героя с призраками, мучающими его душу. С другой стороны, сны помогают освободить повествование от «чувства реальности» и придают ему некую романтическую загадочность. Рассмотрим значение каждого из снов Раскольникова в репрезентации авторского стиля Ф.М. Достоевского.

Первый сон Раскольникова – это сон, который автор назвал «страшным». Он заденет душевные струны героя и подтолкнет его к рассуждениям и вопросам, ответы на которые герой и будет искать на протяжении романа-трагедии. Дело в том, что событие, описанное в первом сне, имело место в реальной жизни. Будучи семилетним ребенком, Раскольников стал свидетелем бессмысленного и беспощадного убийства. Событие это отложилось в подсознании героя и всплыло в момент, когда герой находится в душевном поиске и просит Бога отвести его от страшного греха. Сам сон – символ душевного страдания, и все образы сна, безусловно, становятся символическими. Семилетний Раскольников с отцом идет в церковь, олицетворяющую небесное начало на земле, духовность, нравственную чистоту и совершенство. Однако дорога в церковь проходит мимо кабака, который мальчик не любит. Кабак олицетворяет то жуткое, мирское, что губит в человеке человека. Сцена у кабака достаточно символична. Во сне происходит убийство беспомощной лошаденки толпой пьяных людей, а маленький Раскольников пытается защитить несчастное животное, кричит, плачет. Здесь видно, что по своей природе он вовсе не жесток, ему не свойственны беспощадность и презрение к чужой жизни, даже лошадиной, ему чуждо возможное насилие над личностью человека. Знаменательно то, что после этого сна Раскольников долгое время снов не видит.

Положение снов в ткани романа тонко продумано, оно позволяет автору акцентировать внимание читателя на значимых жизненных ситуациях главного героя романа. Так, **второй сон** Раскольников видит непосредственно перед приходом Свидригайлова, олицетворяющего зло, демоническую силу. Сон этот, как и первый, кошмарный: старуха-про-

центщица смеется в ответ на попытки Раскольникова убить ее. Ф.М. Достоевский намеренно нагнетает, сгущает краски: даже смех у старухи «зловещий», а гомон толпы за дверью явно недоброжелательный, злобный, насмешливый. Второй сон героя не менее значим для понимания проблематики романа, т.к. он отражает «диалектику души» героя после совершения преступления. Это бредовый сон, сон-кошмар. Сон рожден агрессией Раскольникова [8. С. 149]. Во сне присутствует остаточная злая энергия убийства, нет мотивов раскаяния, но максимально усилен мотив «нестерпимого ощущения безграничного ужаса» [9. С. 356]. Можно предположить, что во втором сне появляется мертвец, который манит Раскольникова. Мещанин стоит через дорогу от Раскольникова и не позволяет себя догнать. Когда герой пытается его догнать, он переходит на другую сторону дороги, не смотрит на Раскольникова, но рукой подает ему знак, словно манит его за собой. Затем загадочный мещанин исчезает. Исчезает он внезапно, а в комнате появляется убитая старуха, которая смеется над героем, доводя его своим смехом до иступления и бешенства. Второй сон четко и достоверно отражает состояние взволнованной, отчаявшейся, беспокойной души героя. И это состояние особенно усиливается после неудавшегося «эксперимента над собой». Теперь Раскольников оказывается не Наполеоном, не властелином, имеющим право с легкостью переступить через рамки и чужие жизни ради достижения своей цели. Раскольникова преследуют муки совести, а страх разоблачения делает его жалким. Даже смех старухи символизирует торжество зла над героем, который сумел убить в себе совесть [6. С. 201].

Последний сон главный герой видит на каторге, уже на пути к нравственному возрождению. Теперь он смотрит на свою жизненную теорию другими глазами. Этот сон можно трактовать по-разному; здесь несомненны апокалиптические черты, описание конца света как результата развития теории Раскольникова. Этот сон является скрытой цитатой из философского трактата Франсуа-Мари Аруэ Вольтера о безумии человечества. Автор называет сон «бессмысленным бредом», «горячешными грезами». Ф.М. Достоевский пророчески описывает ужасные последствия такого пути развития, при котором люди заражены «язвой» – символом гордыни, неуважения и презрения к другим. Мир гибнет, но спасаются несколько человек, которые обладают разумом и волей, они и должны начать новый род людей, обновить и очистить землю. В этом сне Раскольников пересмотрит свою жизненную теорию, он увидит ее антигуманность. Этот пророческий сон – символ мировой катастрофы, конца света.

Таким образом, происходит переосмысление героем смысла жизни, изменение его мировоззрения, постепенное приближение к духовному совершенству, т.е. происходит нравственное возрождение Раскольникова, трудное, болезненное, но все же очистительное и светлое, купленное ценой страдания. И это естественный путь, ведь именно через страдание, по мнению Ф.М. Достоевского, человек может прийти к настоящему счастью.

Текстовые отрезки, в которых представлены сны героя, изобилуют лексическими единицами, стилистическими приемами, которые репрезентируют авторский стиль Ф.М. Достоевского. Прежде чем рассмотреть особенности воспроизведения лексических единиц и ряда стилистических приемов, репрезентирующих индивидуально-авторский стиль Ф.М. Достоевского в двух англоязычных переводах, необходимо сказать несколько слов об истории перевода романа на различные языки мира. Это поможет понять, какой резонанс вызвал роман в обществе в конце XIX столетия и почему он не утратил своей актуальности и по сей день.

Уже в год выхода романа в печать (1867) отрывок из романа был переведен и опубликован в газете «*Courrier russe*». Затем, в 1882 г. последовал немецкий перевод под заглавием «*Раскольников*», где переводчиком выступил Вильгельм Генкель. Долгое время В. Генкель работал в Москве и был известен в России, а по возвращению в Германию он выпустил около трёх десятков томов переводов (частью его собственных) произведений русских классиков. Выпущенный первым, «*Раскольников*» при тираже в 1 000 экземпляров сначала не находил спроса. С 1882 по 1894 г. роман на немецком языке выходил семь раз. Стоит отметить, что сегодня именно первый немецкий перевод не пользуется популярностью и не переиздается, а всего в Германии существует около 10 книг с первым переводом романа, выпущенного в 1882 г. К 1895 г. суммарный тираж «*Преступления и наказания*» достигал 25 тысяч экземпляров, что составляло почти половину общего тиража всех изданных к тому времени на немецком языке произведений Ф.М. Достоевского [10. С. 27].

В 1883 г. в приложении к газете «*Narodny listy*» появляется первый чешский перевод. А первый перевод на польский язык (*Zbrodnia i kara*) увидел свет в 1887–1888 гг. Первый перевод романа на итальянский язык «*Il delitto et il castigo*» с подзаголовком «*Raskolnikoff*» вышел в издании «*Biblioteca amena*» в Милане в 1889 г. На сербском языке роман публиковался в отрывках, а полностью вышел в XX в. В 1893–1894 гг. в газете «*Обзор*» публиковался хорватский перевод романа. Болгарский перевод публиковался в 1889–1890 гг. в журнале «*Искра*». В 1929 г. выходит в печать литовский перевод Юозаса Бальчюнаса, однако он был не идеален, а его переиздание в 1947 г. потребовало существенной переработки. «*Преступление и наказание*» было переведено даже на язык эсперанто, а весь роман был опубликован в 1993 г. Этот перевод (эсп. «*Krimo kaj puno*») был выполнен Андреем Парфентьевым [11].

В Америке роман «*Преступление и наказание*» стал классическим, хрестоматийным произведением. Существует первый, принятый миллионами читателей перевод Констанции Гарнетт. Тем не менее несколько лет назад одновременно в двух крупных нью-йоркских издательствах – Viking и Alfred Knoff – вышли два новых перевода этого романа. Скорее всего, современными переводчиками движет некая неудовлетворен-

ность прежним переводом, несмотря на то что именно по этому переводу американцы познакомились с величайшим произведением русской литературы – романом «Преступление и наказание»; большинство американских рецензентов полагают, что старый перевод лучше новых [12. С. 4]. В Америке существует несколько переводческих школ, а следовательно, множество переводческих подходов. Можно выделить два основных направления – это буквальный и идиоматический подходы. Переводчик «Преступления и наказания» Дэвид Макдафф (перевод 2003 г.) потратил немало сил на свою работу, а именно на глубинный анализ произведения и разработку нового подхода к передаче содержания произведения [16].

Проблема воспроизведения особенностей индивидуально-авторского стиля неоднократно привлекала внимание переводчиков. При этом отмечалось, что при переводе художественных текстов необходимо помнить о том, что помимо передачи объективной информации важно сохранить также художественно-эстетическую функцию произведения для того, чтобы создать полноценный текст на языке перевода. Поскольку любое художественное произведение прежде всего является выражением личности своего создателя как в плане совокупности идей, так и на уровне их лингвостилистической реализации, основной трудностью для переводчика является передача стилистических особенностей произведения. Цель переводчика считается достигнутой только тогда, когда читателям передается всесторонняя глубина мысли автора художественного произведения.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с переводом Дэвида Макдаффа, – это огромное количество сносок (до пяти на каждой странице). Обилие примечаний говорит о том, что современному переводчику не удалось найти для текста Ф.М. Достоевского общедоступного англоязычного эквивалента, а потому он и прибегает к постоянным ссылкам-пояснениям. Ряд реалий и слов в этом романе не всегда понятен современным русским читателям – «*шляпа от Циммермана*». В схожем положении оказываются русский и американский читатели, когда встречаются с устарелой единицей измерения – «*верста*», и возникает вопрос: «Как верста соотносится с другими единицами измерения – километром и милей?»

Однако еще сложнее поддается адекватной передаче диалогическая речь. Герои Ф.М. Достоевского весьма «словоохотливы» и предпочитают монологи диалогам, что является следствием их одиночества. Перед переводчиками встает объективно трудная задача, как сделать эти разговоры живыми, а монологи правдоподобными. Увы, не всегда они с этой задачей справляются. К примеру, в тексте Ф.М. Достоевского достаточно большое количество единиц с именем *черт*. Так, в переводе Ричарда Пивера и Ларисы Волконской можно встретить такой перевод выражения «*К черту!*»: «*Ah, go to the hairy devil!*», а в переводе Макдаффа это звучит несколько иначе, но не менее замысловато для американского читателя:

«*The devil, there's nothing to be done!*» Это поставит англоязычного читателя в тупик. В оригинале у Ф.М. Достоевского читаем всего лишь обычное восклицание. Слова, которые использует Ф.М. Достоевский, стилистически не нейтральны, а эмоционально окрашены, что также представляет определенную сложность, которую переводчики решают при помощи лексических замен, сглаживая эмоциональность оригинала.

По-разному справляются переводчики разных поколений с переводом слова «*гласность*», произнесенного из уст Свидригайлова. В первоначальном переводе у К. Гарнетт оно переведено как «*publicity*», а Пивер и Волконская переводят его как «*freedom of expression*». Дэвид Макдафф решил, что поскольку это слово благодаря М.С. Горбачеву вошло уже и в английский язык, то в переводе больше не нуждается, и поэтому перереводчик транскрибировал его латинскими буквами *glasnost*. В результате смысл слова был искажен, потому что понятие *glasnost* связано с реалией, характерной для Советского Союза, и переходом от тоталитаризма к демократии. По-русски слово «гласность» звучит в устах Свидригайлова естественно, поскольку в XIX в. слово обладало другой коннотацией. В переводе Дэвида Макдаффа эта реалья теряет оригинальный замысел.

Важно отметить, что часто реалии представляют сложность, которую переводчики разных эпох решают по-разному, например «*церковь с зеленым куполом*». Купола в русских православных церквях представляют собой так называемые купола-луковки. К. Гарнетт знает об этом, т.к. совершала поездку в Россию в 1881 г. Она переводит данную единицу, используя *транслитерацию*, дабы передать колорит, подчеркнуть отличие данной реалии от английских католических соборов – «*with a green cupola* (букв. *церковь с зеленым куполом*)». Для передачи этой же реалии Д. Макдафф использует другой прием, а именно прием *метафорического перевода*. Он переводит данную единицу как «*church with a green onion dome*». Современный переводчик также не пренебрегает характерной особенностью православных церквей, вводя в перевод образность и передавая тем самым православную реалью: «*green onion dome*» (букв. *зеленый купол в форме луковки*). Данный перевод является адекватным, поскольку переводчику удалось полностью раскрыть значение реалии.

Анализируя лексические и стилистические особенности, мы выделяем языковые средства, которые были использованы автором для создания художественных образов. Следующий пример демонстрирует яркую этнокультурную лексическую единицу, часто употребляемую в языке русского народа для эмоционально-оценочной окраски речи и пренебрежительного обращения к людям. Например, слово «*мужики*», которое в переводе Д. Макдаффа выглядит как «*muzhiks*». Ф.М. Достоевский употребил данную единицу, характеризуя пьяную группу мужчин, поэтому переводчик старается сохранить не только колорит

культуры, но и значимость этой единицы в тексте, тем самым сохраняется та же самая пейоративная окраска лексической единицы, что и в тексте оригинала. Однако данный перевод нельзя назвать адекватным, т.к. не все жители США знакомы с данной русской реалией. Как следует из приведенных выше примеров, к такому способу передачи реалий как транслитерация чаще прибегает современный переводчик. Нередко, осознавая, что реалия будет представлять сложность, он дополняет перевод сносками-пояснениями. Перевод К. Гарнетт не изобилует транслитерированными реалиями.

Среди стилистических средств, которые использует Ф.М. Достоевский в своем романе можно выделить:

1. **Параллельные конструкции.**
2. **Параллельные конструкции + лексический повтор.**
3. **Лексический повтор.**
4. **Прием олицетворения.**
5. **Глагольные формы в романе.**
6. **Глаголы, обозначающие звуки предметного мира.**

Остановимся на некоторых примерах.

Прием **параллельных конструкций** был использован автором в описании сна героя не случайно. Это одно из направлений стиля автора в романе. Прием анафоры, так мастерски использованный писателем, отражает динамизм и всю неоднозначность происходящего. Ф.М. Достоевский нагнетает атмосферу и с каждой «но»-конструкцией читатель все отчетливее ощущает приближение чего-то ужасного, приближение того, что потрясет ребенка. Контраст в описании (после описания церкви следует описание кабака) и динамизм в описании (сначала слышится шум, а потом все отчетливее становится смех и восклицания) влекут драматизацию ситуации. Все описательные фрагменты использованы для того, чтобы воссоздать картину происходящего.

Теперь читатель не может избавиться от предчувствия трагедии, которая развернется на глазах ребенка. Сон убийства напоминает сцену, когда очевидец не может противостоять злу, он остается лишь безучастным свидетелем насилия над живым существом. Именно такое чувство возникает после обилия параллельных конструкций, которые вводит Ф.М. Достоевский, дабы показать накал страстей и динамику приближения страшной сцены.

➤ Ф. Достоевский «Но теперь, странное дело. <...> **Но вот вдруг** становится очень шумно. <...> Но тотчас же раздаются смех и восклицания» [9. С. 53].

Обращаясь к переводу, мы видим, что данный прием был не в полной мере воспроизведен К. Гарнетт и Д. Макдаффом, так они прерывают напряженное повествование, созданное приемом противопоставления.

❖ К. Гарнетт: «*But now*, strange to say <...> **All of a sudden** there was a great uproar of shouting, singing and the balalaika, and from the tavern a

number of big and very drunken peasants came out <...> **But at once** there was an outbreak of laughter and exclamations». (букв. «**Но** теперь, даже удивительно <...> **Внезапно** слышались крики и шум; напевая и играя на балалайке, из таверны вышли несколько сильно пьяных молодых крестьян <...> **Но** вот вдруг раздался взрыв смеха и восклицания») [14. С. 46].

❖ Д. Макдафф: «*It was a strange* thing, however <...> **But all of a sudden** it had started to get very noisy: out from the drinking house, drunk as lords, shouting, singing, brandishing balalaika, came some big muzhiks <...> **Instantly**, however, there was a burst of laughter and exclamations» (букв. «Однако, это было странно <...> Вдруг начало становиться очень шумно: из питейного дома, пьяные в стельку, крича, напевая и играя на балалайке, вышли несколько мужиков») [13. С. 68].

Как видно из примера, К. Гарнетт не передает данные параллельные конструкции, заменяя одну из них на лексическую единицу «вдруг», не сопровождая ее единицей *but*. С одной стороны, динамизм передачи действия сохраняется, но стилистика автора нарушена. Д. Макдафф делает перевод более распространенным, что приближает его к стилю автора, делает перевод доступным для американского читателя.

Другая конструкция также очень интересна для рассмотрения особенностей авторского стиля и возможности ее передачи – это **параллельная конструкция с лексическим повтором**. Эта конструкция присутствует в сцене убийства лошади в первом сне Раскольникова. Сцена убийства лошади очень интересна не только своим глубинным смысловым драматизмом, но и с точки зрения стилистических конструкций, употребленных автором. Можно сказать, что описание сцены само по себе нейтрально, а повествование же, напротив, очень эмоционально. Здесь автор отображает два параллельных действия, которые проистекают на контрасте: стилистически окрашенную лексику и стилистический прием анафору (повторение местоимения «он» в начале каждой части предложения). Обратимся к отрывку:

➤ Ф. Достоевский: «С криком пробивается **он** сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и **целует ее, целует ее в глаза, в губы** <...> ... *Бабенка щелкает орешки и посмеивается*. ... **Он** бежит подле лошадки, **он** забегает вперед, **он** видит, как ее **секут по глазам, по самым глазам!** **Он** плачет. Сердце в нем поднимается, слезы текут. Один из секущих задевает его по лицу; **он не** чувствует, **он** ломает свои руки, кричит, бросается к седому старику с седой бородой, который качает головой и осуждает все это <...>. Потом вдруг вскакивает и в испуге бросается с своими *кулачками* на Миколку» [9. С. 54].

❖ К. Гарнетт: «But the **poor boy**, beside himself, made his way screaming, through the crowd to the sorrel nag, put his arms round her bleeding dead head and **kissed it, kissed the eyes and kissed the lips** <...>. ...*The woman went on cracking nuts and laughing* ...**He** ran beside the mare, ran in

front of her, saw her being whipped across the eyes, right in the eyes! **He** was crying, **he** felt choking, his tears were streaming. One of the men gave him a cut with the whip across the face, he did not feel it. Then he jumped up and flew in a frenzy with his *little fists* out at Mikolka» [14. С. 48] (букв. «Но бедный мальчик, не помня себя, закричал и бросился сквозь толпу к гнедой лошади, обнял ее истекающую кровью голову и целовал ее, целовал ее глаза и целовал ее губы <...>. ...Женщина продолжала щелкать орехи и смеяться... он побежал рядом с кобылой, он видел как ее хлестали по глазам, прямо по глазам! Он плакал, он задыхался, слезы лились. Один мужчина ударил его хлыстом по лицу, но он этого не почувствовал. Потом он подскочил и с яростью, маленькими кулачками бросился на Миколку»).

❖ Д. Макдафф: «But the **poor boy** was now beside himself, with a howl **he** forced his way through the crowds towards the little *grey mare*, **flung his arms round her dead, bloodied muzzle and kissed it, kissed her on the eyes, on the lips** <...>. ...*The woman went on cracking nuts and laughing softly to herself. He* was running alongside the little horse, now **he** was a few steps ahead it being whipped across the eyes, right across the eyes. **He** was crying. His heart rose up within him, his tears flowed. One of the lads who were doing the whipping caught him on his face with his knout; he felt nothing... <...>. Then **he** suddenly leapt up and rushed at Mikolka, hammering at him with *his little fists*» [13. С. 69] (букв. «Но маленький мальчик не помнил себя, с криком он с силой бросился сквозь толпу к маленькой серой кобыле, обнял ее мертвую, окровавленную морду и целовал ее, целовал ее глаза, губы <...>. ...Женщина продолжала щелкать орехи и посмеиваться про себя. Он бежал рядом с маленькой лошадкой, он пробежал немного вперед и его ударили хлыстом по лицу, он ничего не почувствовал ...потом он неожиданно вскочил и бросился к Миколке, колотя его своими маленькими кулачками»).

Сцена убийства лошади передана очень эмоционально, т.к. она представлена глазами ребенка. Описание очень динамичное, для этого автор использует прием анафоры. Данный прием имеет целевую установку на читателя. Он демонстрирует, что стилю автора свойственно нагнетание атмосферы. Складывается впечатление, что «он» – это другой Раскольников, человек, которому не чужды боль и сострадание, его душа противится убийству. А в самом романе нам представлен Раскольников – человек сформировавшийся, забывший то жестокое убийство из детства. Раскольников – человек интеллигентный и самостоятельно мыслящий, он стоит на индивидуалистических позициях, презирает «обыкновенных людей». Он признает за «необыкновенными» людьми право «устранить» «обыкновенных людей», если они им в чем-то «мешают». Ф.М. Достоевский глубоко осознает ложность таких взглядов своего героя и всем его изображением передает интеллектуальное и эмоциональное их отрицание, заставляя Раскольникова пережить невыносимые муки совести из-за совершенного пре-

ступления и добровольно раскаяться в нем. Именно эта идея – душевный надлом и была отражена в первом сне героя.

Анафора имеет и иное значение. Местоимение «он» короче, нежели фамилия героя. Если бы Ф.М. Достоевский заменил местоимение на долгую и непростую фамилию героя (фамилия как символ душевного раскола), то динамизм передачи бессмысленного убийства был бы безвозвратно утерян. Действие бы замедлилось, его передача словно бы затянулась. И с этим стилистическим приемом оба переводчика справляются успешно. Стоит, однако, заметить, что лишь единожды в начале сцены переводчики обезличили героя, заменив местоимение «он» на «poor boy», т.е. «бедный мальчик»; таким образом, стилистическая композиция отрывка в переводах нарушается. Примечательно то, что и во втором сне также присутствует **прием лексического повтора**, а именно повтор имени собственного, фамилии главного героя:

➤ Ф. Достоевский: «*Раскольников* шел издали; сердце его стучало; повернули в переулок – тот все не оборачивался. “Знает ли он, что я за ним иду?” – думал *Раскольников*. Мещанин вошел в ворота одного большого дома. *Раскольников* поскорей подошел к воротам и стал глядеть, не оглянется ли он и не позовет ли его? В самом деле, пройдя всю подворотню и уже выходя во двор, тот вдруг обернулся и опять точно как будто махнул ему. *Раскольников* тотчас же прошел подворотню, но во дворе мещанина уж не было. Стало быть, он вошел тут сейчас на первую лестницу. *Раскольников* бросился за ним» [9. С. 207].

❖ К. Гарнетт: «*Raskolnikov* followed him at a distance; his heart was beating; they went down a turning; the man still did not look round. «Does he know I am following him?» thought *Raskolnikov*. The man went into the gateway of a big house. *Raskolnikov* hastened to the gate and looked in to see whether he would look round and sign to him. In the courtyard the man did turn round and again seemed to beckon him. *Raskolnikov* at once followed him into the yard, but the man was gone. He must have gone up the first staircase. *Raskolnikov* rushed after him» [14. С. 219] (букв. «Раскольников шел за ним на расстоянии; его сердце билось; они завернули в переулок; человек все не оборачивался. “Знает ли он, что я иду за ним?” – подумал Раскольников. Человек вошел в ворота двора большого дома. Раскольников поспешил за ним во двор, чтобы посмотреть, обернется ли он махнет ли ему рукой. Во дворе человек не обернулся, но словно сделал знак рукой. Раскольников тут же последовал за ним во двор, но человека уже не было. Должно быть, он поднялся в первый лестничный пролет. Раскольников бросился за ним).

❖ Д. Макдафф: «*Raskolnikov* walked behind him at a distance; his heart was thumping; they turned off into a lane – still the man did not turn round. “Does he know I’m walking behind him?” *Raskolnikov* wondered. The artisan walked in through the gateway of a certain large apartment building. *Raskolnikov* quickly approached the gateway and began to stare in, wondering

if the man would turn round and beckon to him. Sure enough, having passed through the archway and emerged into the courtyard, he suddenly turned round and again seemed to wave him. *Raskolnikov* immediately walked through the archway but when he reached the courtyard the artisan was no longer there. That could only mean he had gone up the first staircase. *Raskolnikov* leapt after him» [13. С. 329] (букв. «Раскольников шел за ним на расстоянии; сердце его бешено билось: они свернули в переулок – человек все не оборачивался. “Знает ли он, что я иду за ним”, – задумался Раскольников. Ремесленник вошел в ворота двора большего дома. Раскольников быстро проследовал в ворота и стал внимательно смотреть, ожидая – обернется ли человек и сделает ли ему знак рукой. И действительно, пройдя арку и приближаясь ко двору, он вдруг обернулся и махнул ему рукой. Раскольников тот час же проследовал через арку, но когда он подошел ко двору, ремесленника там уже не было. Это значило, что он прошел первый лестничный проход. Раскольников бросился за ним»).

В выбранном отрывке автор использует прием повтора имени собственного. В данном случае автор преследовал иную цель, нежели показать динамику развития событий. Напротив, он передает напряженность и некую замедленность ситуации, когда Раскольников следует за таинственной фигурой. Можно сказать, что все 5 лексических повторов полностью соблюдены переводчиками, стилистический прием, выбранный автором, также успешно был использован переводчиками.

Другой прием, который использует автор, – это прием лексического повтора, т.е. повторения с экспрессивной целью одной и той же словоформы на обозримом участке текста. Лексические повторы несут существенную художественную нагрузку – они участвуют в композиционном сближении и одновременно противопоставлении отдаленных друг от друга отрезков текста, углубляя принцип «зеркальности» [15. С. 125]. Лексический повтор представляет собой намеренное повторение одного и того же слова. Так, выделяется ключевое слово, на значение которого нужно обратить внимание. Обратимся к тексту:

➤ Достоевский: «Он стоял и ждал, долго ждал, и чем тише был месяц, тем сильнее стучало его сердце, даже больно становилось. И все тишина. Вдруг послышался мгновенный сухой треск, как будто сломали лучинку, и все опять замерло. Проснувшаяся муха вдруг с налета ударилась об стекло и жалобно зажужжала» [9. С. 207].

❖ К. Гарнетт: «He stood and waited, waited a long while, and the more silent the moonlight, the more violently his heart beat, till it was painful. And still the same hush. Suddenly he heard a momentary sharp crack like the snapping of a splinter and all was still again. A fly flew up suddenly and struck the window pane with a plaintive buzz» [14. С. 219] (букв. «Он стоял и ждал, ждал долго, и чем тише был лунный свет, тем сильнее билось его сердце, пока не становилось больно. И вновь та же тишина. Вдруг он услышал мгновенный острый треск как треск лучины и вновь наступила

тишина. Муха вдруг полетела и ударилась об оконное стекло и жалобно зажуужжала»).

❖ Д. Макдафф: «He stood and **waited, waited for a long time**, and the **more silent** the moon, the **more violently** *his heart trumped*, until it actually started to become painful. And all the while the silence deepened. **Suddenly** there was a momentary, dry crack, like the sound of a breaking splinter, and then everything sank into stillness again. A fly that had woken up **suddenly** swooped and beat against the windowpane buzzing plaintively» [13. С. 329] (букв. «Он стоял и ждал, ждал долго, и чем тише был месяц, тем с большей силой *падало* его сердце, пока не стало совсем больно. Спустя некоторое время тишина усилилась. Вдруг раздался мгновенный, сухой треск, как звук от сломанной лучины, а потом все погрузилось в тишину. Муха неожиданно проснулась, неожиданно налетела на оконное стекло и жалобно зажуужжала»).

Этот отрывок является показательным – здесь вновь появляется глагол, отражающий душевное состояние героя – сердце героя не бьется, оно «стукает» до боли. Здесь и треск сломанной лучины, и жужжание мухи, неожиданно налетевшей на окно, и тихий месяц, и даже усиливающая тишина, тишина всепоглощающая, вся комната словно тонет в тишине, пока не появляется хохочущая старуха под салопом. Можно отметить, что особую сложность представляет «стуканье» сердца, поэтому у Констанции Гарнетт оно просто «бьется», а у Дэвида Макдаффа сердце героя буквально «падает».

Также при описании снов героя Ф.М. Достоевский использует **прием олицетворения**. Термин «олицетворение» имеет широкое и узкое его понимание. Если широкое понимание олицетворения подразумевает перенос признаков живого существа на неживые предметы, то узкое – перенос только человеческих признаков на неодушевленный мир. Под олицетворением понимается художественный прием, состоящий в ассоциативном перенесении внешних признаков и внутренних характеристик человека на предметы, явления, животный, растительный и абстрактный мир. Рассмотрим пример:

➤ **«Хохот раздается залпом и покрывает все вокруг».**

Создается впечатление чего-то всеобъемлющего. Смех заполняет пространство. Тот же эффект пытаются воссоздать в переводе и К. Гарнетт:

❖ «All at once laughter broke into a roar and covered everything» (букв. «Мгновенно раздался взрыв смеха и покрыл все вокруг») [14. С. 46].

❖ Д. Макдафф: «The laughter in the cart and among the crowd doubled in intensity» (букв. «Смех в повозке и толпе и заметно усилился») [13. С. 68].

Сама ключевая сцена убийства лошади поражает Раскольниковую своей жестокостью, т.к. автор передает ее достаточно правдоподобно, используя метафоры: «**Раздается** удар... удар со всего маху **ложится** на спину... удар **рухнул** ...оглобля вздымается и падает в третий раз, в четвертый, мерно, с размаха...». Складывается впечатление, что лом и оглобли

существуют отдельно от тех, кто держит их в руках. Автор создает описание, субъективное на уровне текста. Ему удастся сконцентрироваться на физическом уничтожении. К. Гарнетт и Д. Макдаффу не удастся передать эту особенность, и мы можем проследить, что розги и оглобли принадлежат отдельным персонажам: «**he** blows of the three whips which were showered upon her like hail», «**he** flog the little mare», «then **he** picked up the whip», «**he** flog her to death», «**he** whip her on the muzzle».

В нашей работе мы сочли необходимым выделить особенности передачи таких категорий, как **время и пространство**. Одна из особенностей романа заключается в том, что все повествование в романе представлено в прошедшем времени. Как мы указывали, фокусировка произведения вокруг сна главного героя является ключевой линией авторского стиля Ф.М. Достоевского. Нужно отметить, что первый сон героя несколько выбивается из ткани текста во временном соотношении, поэтому события представлены глаголами настоящего времени, что не находит своего отражения в переводах. Известно, что по правилам грамматики английского языка повествование должно вестись только в одном временном направлении, т.е. употребление прошедшего времени закономерно. Хотя для адекватной передачи авторского стиля временные особенности должны быть соблюдены. Обратимся к началу романа:

➤ Ф. Достоевский: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту <...> Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посоветился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу. Впрочем, квартал был таков, что костюмом здесь было трудно кого-нибудь удивить. Близость Сенной, обилие известных заведений и, по преимуществу, цеховое и ремесленное население, скученное в этих срединных петербургских улицах и переулках, пестрили иногда общую панораму такими субъектами, что странно было бы и удивляться при встрече с иною фигурой» [9. С. 17].

И с передачей событий в прошедшем времени переводчики легко справляются. Однако в романе есть особенность, на которую необходимо обратить внимание. Эта особенность заключается в плавном переходе Ф.М. Достоевского от прошедшего к настоящему времени повествования. И происходит это лишь единожды, когда Ф.М. Достоевский преступает к рассказу о первом сне героя. Переход этот очень плавный:

➤ Ф. Достоевский: «Страшный сон приснился Раскольникову. Приснилось ему его детство, еще в их городке. Он лет семи и гуляет в праздничный день» [9. С. 53].

Обратившись к переводам, мы видим, что в переводах данный временной переход не отражен:

❖ К. Гарнетт «Raskolnikov had a fearful dream. He dreamt he was back in his childhood in the little town of his birth. He was a child about seven

years old, walking into the country with his father on the evening of a holiday <...>» [14. С. 45] (букв. «Раскольникову приснился страшный сон. Ему приснилось его детство в городке, где он родился. Ему было около семи лет, он гулял по местности с отцом в праздничный вечер <...>»).

❖ Д. Макдафф: «Raskolnikov had a terrible dream. It was a dream about his childhood, back in the little town where they had lived. He was about seven years old and he was talking a walk, on a holiday, towards the evening, somewhere beyond the outskirts with his father <...>» [13. С. 67] (букв. «Раскольникову приснился страшный сон. Это был сон о его детстве, о маленьком городке, где они жили. Ему было около семи лет и он гулял с отцом в праздничный вечер где-то на окраине города»).

Проследим это на протяжении всего сна Раскольникова:

➤ «Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак <...>. И вот снится ему: они идут с отцом по дороге к кладбищу и проходят мимо кабака; он держит отца за руку и со страхом оглядывается на кабак» [9. С. 53].

Все действия во сне героя происходят здесь и сейчас:

❖ К. Гарнетт. «The little town stood on a level flat as bare as the hand, not even a willow near it; only in the far distance, a copse lay, a dark blur on the very edge of the horizon. A few paces beyond the last market garden stood a tavern <...> And now he dreamt that he was walking with his father past the tavern on the way to the graveyard; he was holding his father's hand and looking with dread at the tavern <...>» [14. С. 45] (букв.: «Маленький город стоял как на ладони, ивы не было; только далеко был молодок лесок, который походил на черную полосу на горизонте. В нескольких шагах от последнего огорода стояла таверна <...> и сейчас ему снилось, что он гулял со своим отцом мимо таверны в сторону кладбища, он держал отца за руку и с ужасом смотрел на таверну»).

➤ Д. Макдафф: «The little town stood in an exposed position, as on the palm of someone's hand, with not a willow in sight; somewhere very far away, right on the edge of the horizon, a patch of forest showed up black. At a few yards' remove from the town's last kitchen garden stood a drinking house <...> And this was what he dreamt: he and his father were walking along the road to the cemetery, and passing the drinking-house; he was holding his father's hand, and looking over at the drinking-house with fear» <...> [13. С. 67] (букв. «Маленький город стоял открыто, словно на ладони, поблизости не было ивы, где-то далеко, прямо на краю горизонта, чернелся молодой лес. В нескольких ярдах от последнего огорода стоял питейный дом. ...И вот что ему приснилось: он с отцом шел по дороге к кладбищу, прошли питейный дом, он держал отца за руку и с ужасом смотрел на питейный дом»).

Переводчики обратили внимание на столь плавный переход в повествовании от одного времени к другому. Из примеров заметно, что наибо-

лее адекватно данный прием передан Д. Макдаффом. Время, как видно из примеров, «замирает, приостанавливается».

Подводя итог, можно отметить, что одна из особенностей художественного мира, конструируемого Ф.М. Достоевским, – его динамичность и зыбкость, а в связи с этим чрезвычайная сложность взаимосвязи в этом мире всех явлений. В мире Ф.М. Достоевского нет обособленных фактов. Все они дополняют и зависят друг от друга. Именно данные компоненты репрезентируют авторский стиль Ф.М. Достоевского, передача которого является сложнейшей задачей, справиться с которой не просто как современным переводчикам, так и тем, кто приступал к переводу романа более 90 лет назад. Стиль Ф.М. Достоевского – это стиль, в котором ясно проступает стремление к незаконченности, стимулирующее мысль читателя.

Перевод помогает художественному произведению раскрыться по-новому. «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответ на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывает перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [2. С. 334–335].

Литература

1. **Розанов В.В.** На лекции о Достоевском. Режим доступа: <http://www.vehi.net/rozanov/dost3.html>
2. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
3. **Лихачев Д.** Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. М., 1968. № 8. С. 74–87.
4. **Фрейд З.** Сонник. Толкование сновидений. Минск: Поппури, 1997. С. 576.
5. **Миллер Г.Х.** Сонник. Толкование сновидений. СПб.: Тимошка, 1976.
6. **Тихомиров Б.** Достоевский в конце XX века. М.: Классика плюс, 1996.
7. **Нечаева В.С.** Ранний Достоевский. М.: Наука, 1979.
8. **Кроо Каталин.** Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст. Будапешт: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2005.
9. **Достоевский Ф.М.** Преступление и наказание. Полное собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1973. Т. 6.
10. **Kolbeck M.** Dostojewski, Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society (Dresden & Thüringen, Germany). New series. Vol. 2, № 1 – Vol. 11. 1998–2007.
11. **Электронная** энциклопедия «Википедия». Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/>
12. **Bulletin.** International Dostoevsky Society. Pittsburgh, PA, USA, 1979.
13. **Criticism** and interpretations From «Dostoevsky» in «The Russian Novelists» / Transl. by J.L. Edmands. 1887.14. **Dostoyevsky F.** «Crime and Punishment» / Transl. and notes by CONSTANCE GARNETT, DOVER PUBLICATIONS, INC. Mineola, New York / Transl. in 1914, published in 2001.
15. **Комиссаров В.Н.** Современное переводоведение: Курс лекций. М.: ЭТС, 2000.

16. *Dostoyevsky F.* «Crime and Punishment» / Transl. and notes by DAVID MCDUFF. PENGUIN BOOKS, 2003.

THE PECULIARITIES OF CONVEYING THE INDIVIDUAL STYLE OF DOSTOEVSKY IN ENGLISH TRANSLATIONS (ON THE BASIS OF THE NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT»)

Marugina N.I., Deeva A.I.

Summary. The role of individual author's style when translating a literary text is dealt with. The analysis is done on the basis of the contexts in which the dreams of the main character are placed. These contexts represent the key elements of the author's style. The lexical units and stylistic devices which represent the individual style of Dostoevsky are compared.

Key words: individual author's style, dream, inner world of the literary text, stylistic devices, lexical units, translation of the literary text.